

LE 109 ANALOGUE

Les anciens abattoirs de la Ville de Nice en projet(s)

ATELIERS
PLASTICIENS

ensa
m

ÉDITORIAL

Hélène Corset Maillard, directrice de publication, directrice de l' ENSA•M

Cet ouvrage témoigne de l'expérience immersive des étudiants en master à l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille (ENSA•M), qui durant une semaine se sont plongés dans la compréhension d'un site : ils ont observé les anciens abattoirs de Nice pour en appréhender l'architecture, l'histoire et imaginer, avec leurs enseignants et en lien avec les acteurs du site, des espaces magnifiés, renouvelés, démultipliés pour ce site déjà investi par le pôle de cultures contemporaines «Le 109», dont le Forum d'Urbanisme et d'Architecture, établissement culturel de la Ville de Nice, est une composante importante.

L'enseignement dispensé au sein de cet atelier est à la fois théorique et pratique, ancré dans l'histoire des modèles architecturaux, et créatifs. Imaginer un prolongement de la vie des abattoirs désaffectés, en s'appuyant sur les atouts architecturaux de l'existant.

C'est ce processus d'analyse et de conception propre aux architectes qui se dévoile dans cette publication, avec tous les outils à la disposition des étudiants : appréhension sensible des espaces, analyse et projection par l'expérience *in situ*, le dessin, la maquette.

Les étudiants ont également arpenté la ville de Nice, à la découverte de son architecture, et en particulier des modèles de juxtaposition de différents programmes dans un même bâtiment, ou encore le traitement des attiques qui fait naître à Nice une multitude d'espaces de vie extraordinaires, entre dedans et dehors, entre terre et ciel... L'habileté qui s'illustre dans ces modèles est une leçon d'architecture en soi qui invite à la réinterprétation créative par les étudiants, futurs architectes.

Cette culture architecturale nourrit le travail de conception et l'ancre dans l'histoire.

Enfin, s'extraire de nos contextes habituels de travail à l'école et aller à la rencontre de l'autre pour avancer sur des sujets qui exigent la convergence des intelligences et la complémentarité des compétences : voici peut-être ce qui motive collectivement la construction des partenariats entre l'ENSA•M et les acteurs du territoire. Le workshop à Nice en particulier, initié en 2019, associant la Ville de Nice, l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille, la Direction régionale des affaires culturelles relève bien de cette ambition.

Ainsi, les futurs architectes sont formés au sein de l'École nationale supérieure d'architecture, à répondre sur les plans théorique et pratique aux enjeux de création architecturale, de mutation et de transformation des espaces urbains et ruraux, d'aménagement durable des territoires. À travers ce partenariat avec la Ville de Nice, l'ENSA•M se projette pleinement dans la perspective de création de l'Institut méditerranéen de la ville et des territoires en 2022, rassemblant en son sein les disciplines de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage. L'IMVT fait sens à travers son ancrage sur le territoire méditerranéen, ses spécificités et ses sujets transposables à d'autres échelles, le workshop de Nice et la qualité des travaux produits par les étudiants en sont une très belle illustration.

À NICE, L'EXPÉRIMENTATION D'UNE ARCHITECTURE SANS A MAJUSCULE

Jérôme Guéneau, maître de conférences ENSA•M, 2019

Cette publication rassemble les travaux qui se sont tenus à l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille durant le semestre d'automne 2019.

Ces travaux s'inscrivent dans une suite conduite sur l'histoire et les types constitutifs des villes du pourtour méditerranéen :

De 2013 à 2016 a été constituée une documentation sur l'architecture de la ville de Séville à partir de l'étude du centre historique jusqu'au relevé et analyse de ses transformations actuelles. Ces analyses ont constitué le support des études prospectives de l'atelier de projet menées conjointement.

En 2017, cet enseignement s'est transporté à Milan. Il s'est intéressé à quelques immeubles de logements réalisés dans l'après Seconde Guerre mondiale par des architectes qu'une critique identifiera *a posteriori* comme la génération des « maîtres milanais », héritiers d'une longue tradition lombarde.

En 2018, séminaire d'analyse et atelier de projet se sont intéressés aux villas de Rome, quelques unes d'entre elles, toutes édifiées au XVI^e siècle. Il s'agissait de caractériser et isoler un certain nombre de dispositifs construits que ces édifices partagent qu'on aura désignés sous le terme de Figures. Soit un travail d'abstraction, la généralisation par des dessins et des schémas, à partir du relevé de ces édifices, de figures réemployables pour le projet.

En 2019, c'est la ville de Nice qui est l'objet des investigations de cet enseignement qui associe analyse (séminaire) et projet (atelier). En partenariat avec la Ville de Nice et le Forum d'Urbanisme et d'Architecture ont été organisés un atelier de travail, installé durant huit jours dans les anciens abattoirs de la Ville de Nice

et une exposition qui a présenté les travaux réalisés. Les abattoirs, construits par Richard Laugier entre 1954 et 1962, transformés en lieu d'exposition et de résidence d'artistes ou de compagnies, ont été le cadre et l'objet d'une part des études.

C'est la superposition de plusieurs programmes dans un même édifice qui a constitué l'intitulé pour la recherche, une recherche qui s'est appuyée sur des références prises dans une histoire. La chapelle de la Miséricorde ou église Saint-Gaétan, édifiée au milieu du XVIII^e siècle par Bernardo Antonio Vittone, en est le premier exemple manifeste. Mais c'est tout autant dans l'histoire de l'architecture moderne à Nice, celle des années 1930 à 1960, qu'on trouvera des exemples d'édifices emboîtant plusieurs programmes, cinémas et grands magasins : on pense au Forum (1932) de Dikansky, à l'Escorial (1931) de Varthaliti mais aussi à des ensembles bâtis plus tardifs réalisés dans les années 50 et 60 comme le cinéma Rialto. Il s'agissait de tester des structures de grande portée, adaptées à des programmes de cinémas, d'ateliers ou locaux d'entreprises etc., articulés à des programmes de logements collectifs. Ces logements devaient explorer de nouvelles formes d'habiter telles que la collocation, l'habitat pour jeunes travailleurs, étudiants, personnes âgées etc. La recherche s'est intéressée notamment aux étages en couronnement des édifices pour l'implantation de logements bénéficiant d'une relation particulière au ciel et à la vue, bénéficiant par exemple de généreuses terrasses.

Un certain nombre de professions de foi et de convictions partagées - à défaut de constituer une famille critique, c'est à dire un ensemble

suffisamment univoque pour marquer un mouvement, une tendance ou une poétique - ont donc été affichées au démarrage de cet enseignement, et cela de façon suffisamment explicite pour guider la recherche, même si, d'un semestre à l'autre, leurs expressions ont pu sensiblement varier. Ces positions critiques avancent que la recherche en architecture ne se dissocie pas de la pratique du projet, elles sont les deux plateaux d'une même balance dialectique. Il faut pouvoir élaborer des hypothèses critiques/théoriques à partir d'analyses et, de manière dialectique, les tester, les réinterpréter par et dans le projet. Le projet fournit les éléments d'une analyse et les arguments d'un discours critique quand l'analyse et les arguments d'un discours critique participent du projet. C'est là sans doute une des particularités du métier d'architecte, « la réunion de l'architecte et du critique dans une même personne physique - phénomène presque normal pour l'architecture, contrairement aux autres techniques de communication visuelle [...] le dédoublement de la personnalité entre l'architecte qui écrit et théorise et le même architecte lorsqu'il construit est très fréquent. » (Tafuri 1976 : 11). À la figure schizophrénique de l'architecte, s'ajoute ici une troisième, celle de l'enseignant des écoles d'architecture, propre à mettre en doute définitivement l'intégrité du rôle. Difficulté supplémentaire « [...] dans laquelle est plongé celui qui doit entrer quotidiennement en contact, non pas avec des œuvres bien ou mal réalisées, mais avec une foule d'intentions non résolues, d'initiatives nouvelles inscrites dans les contextes les plus décourageants et traditionnels, avec aussi des intuitions réticentes et des projets volontairement irréalisables » (Tafuri 1976 : 14). Qu'il agisse là en tant que critique, constructeur

ou enseignant.

Si nous prenons acte des conditions actuelles désastreuses de la production de notre environnement bâti, nous ne nous en remettons pas aux seules sirènes de l'inspiration et de la reconnaissance d'auteur dans un marché concurrentiel des notoriétés. Ainsi ce sont les moyens actuels de production de notre cadre bâti qui ont constitué le modèle et la méthode pour le projet de transformation des abattoirs. Ont été retenues comme hypothèses pour le travail :

une conservation de l'entité îlot comme unité foncière, pour proposer une forme de densification par strates supportant la superposition, à l'échelle de l'édifice, de plusieurs programmes.

A contrario, ont été testées des méthodes issues de la longue tradition du développement urbain où les grandes parcelles sont redécoupées pour être alloties. À partir d'une recomposition foncière de la propriété des abattoirs, des projets d'édifices ont été proposés qui juxtaposent plusieurs fonctions.

Les arguments prévalant à cet enseignement, à partir desquels se légitiment les pédagogies, ne cachent pas la démesure des ambitions, celles d'une architecture sans A majuscule. Le A majuscule de « [...] ceux qui croient qu'il est encore possible de voir surgir de nouvelles expressions jamais prononcées à partir d'événements nouveaux et de synthèses enfin décisives [...] » (Grassi 2013 : 173).

Les travaux réalisés durant ce semestre sont, pour nous enseignants, l'annonce d'une promesse, celle que nous adresse une génération impatiente qui ne fait pas de différence entre ce qui s'étudie, c'est-à-dire l'histoire en soi, et

son utilisation dans le domaine politique. Une promesse celle d'un travail collectif qui fait de chaque œuvre nouvelle une représentation somme toute relativement fidèle à toutes celles qui l'ont précédée. Un travail qui considère qu'il n'existe pas d'architecture qui renie le passé ou une autre architecture qui l'aurait précédée. Au-delà des travaux d'analyse des anciens abattoirs de la ville de Nice et d'édifices singuliers qui superposent les programmes dans une même enveloppe et qui sont dans ces pages restitués (chapelle St Gaétan de la Miséricorde, l'immeuble de l'Escurial au 21 avenue Georges Clémenceau ou de l'Electricité médicale, 59 rue de la Buffa et encore le Rialto, 4 rue de Rivoli) la litanie des titres à l'affiche des propositions pour une requalification des anciens abattoirs, sonne comme une mise en ordre, celle des contradictions du présent au moyen des œuvres du passé : « Mathématiques du 109 idéal » qui convoque le Bouleutérion, l'Agora et le Jeu de Paume, « L'envers comme endroit du décor » ou la réminiscence du Manoir d'Holmby Hills d'Hugh Hefner, « Black Chapel » en évocation littérale de la chapelle Saint Gaétan de la Miséricorde de B.A. Vittone, ou encore « Le Crystal-Palladio », « Basilica Brutalista », « Rob Dudler tout contre Max Stevens » etc.

Si ces propositions se réfèrent à l'histoire tant dans leur affiche que dans leur emprunt de figures connues, c'est en s'appuyant sur un « historicisme strictement instrumental » (Tafari 2013 : 259). En effet, nous défendons cette idée que c'est dans la mise en relation de figures empruntées à la longue histoire de l'architecture, dans l'agencement logique de ces figures, dans leurs nouvelles dispositions ou mises en relation inédites dans des dessins, que peut se signifier

l'invention. C'est dans cette mise à l'épreuve, la vérification des validités de dispositifs déjà essayés dans l'histoire, que s'éprouve notre enseignement, qui peut s'entendre alors comme la mise en œuvre d'une dialectique active entre empirisme et types idéaux. La promesse d'une telle vérification nous a semble-t-il été tenue, suffisamment du moins pour qu'il vaille la peine de montrer les travaux de ceux qui s'y sont engagés avec enthousiasme.

Ouvrages cités

GRASSI Giorgio, 2013 (1974) « Le métier de l'architecture » in Mazzoni Cristiana, 2013 *La Tendenza, une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Parenthèses : 166-180

TAFURI Manfredo, 1976 « Introduction(1968) », *Théories et histoire de l'architecture*, SADG : 9-19

TAFURI Manfredo, 2013 (1968) « Les structures du langage dans l'histoire de l'architecture moderne, Cours de théorie du projet architectural, IUAV 1965-1966. Première leçon », in Mazzoni Cristiana, 2013 *La Tendenza, une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Parenthèses : 242-259

LE 109 ANALOGUE

LES ANCIENS ABATTOIRS DE LA VILLE DE NICE EN PROJET(S)

École nationale supérieure d'architecture de Marseille

DE1 - Axe 3 « Art de l'architecture »

Enseignement de Master - 1^{er} Semestre 2019-2020

Projet analogue à Nice - Juxtaposition/Superposition/Surélévation

En partenariat avec le 109 et le Forum d'Urbanisme et d'Architecture de la Ville de Nice

Ouvrage co-financé par la DRAC PACA

Dirigé par Olivier Boesch, Marie Gabreau, Jérôme Guéneau et Gilles Sensini

avec Birgitte Fryland et Annie de la Souchère

Intervenants au workshop Emmanuelle Piard et Stéphane Vollenweider

Mis en page par Samuel Armange et Antoine Daniélou

ÉDITORIAL

3

Hélène Corset Maillard, directrice de publication, directrice de l' ENSA•M

À NICE, L'EXPÉRIMENTATION D'UNE ARCHITECTURE SANS A MAJUSCULE

5-7

Jérôme Guéneau, maître de conférences ENSA•M, 2019

PROCLAMATION DE NICE, L'ARCHITECTURE EN HABITS D'ARLEQUIN

12-14

Jérôme Guéneau, architecte, maître de conférences ENSA•M

LE RÉALISME MANIFESTE

16-21

Marie Gabreau, architecte, enseignante ENSA•M

DÉCLARATION DE NICE

22-23

Olivier Boesch, architecte, enseignant ENSA•M

LA PROCLAMATION DE NICE, EN 11 DÉTAILS

24-45

Gilles Sensini, architecte, enseignant ENSA•M

1. TRAVAUX RÉALISÉS

46-189

I. MATHÉMATIQUES DU 109 IDÉAL - Samuel ARMANGE, Lauriane CROUZET

48-57

II. L'ENVERS COMME L'ENDROIT DU DÉCOR - Ferdinand FERT

58-67

III. BLACK CHAPEL - André BENOÎT, Marina DIAS FERNANDES, Rémi FENET

68-75

IV. LIGNES FUYANTES, ONDES GRISES - Mathieu BONARDI, Cédric BONIN

76-85

V. UN MÈTRE VINGT DE PROJET - Inès BEL HADJ, Raoul DATES, Stefania PASCA

86-95

VI. LE CRYSTAL-PALLADIO - Edouard REHAULT, Emma TURCHI

96-105

VII. BASILICA BRUTALISTA - Florian BONIFAY

106-111

VIII. L'ORDINAIRE PALACE - Marc BOULOS

112-117

IX. ROB DUDLER TOUT CONTRE MAX STEVENS - Marie MARTEL

118-127

X. «A LA FIN DE L'ENVOI, JE TOUCHE !» - Antoine DANIELLOU

128-135

XI. LE BLEU MÉTAPHYSIQUE - Guillaume GIRARD, Mario TALASSINOS, Laurine VERNOUX

136-143

XII. GALERIE 117 - Nikolaï AVANZINI, Firat ATES, Brice FAVIANA

144-151

XIII. EMBRASSER LE 109 - Alicia BIGLIA, Marie DELEUIL, Pauline GUÉRIN

152-159

XIV. SOL CONTINU VERS UN CIEL ÉTOILÉ - Mathilde ARZIARI, Matthieu DALL'OSTO

160-167

XV. BEAU COMME SIX TABOURETS EMPILÉS, UNE BILLE INCRUSTÉE ET DES ARCHES ENTREMÊLÉES - Sarah DELANNOY, Florian MICHEL, Elisa COYÈRE

168-175

XVI. CROCHET IN - UPPERCUT OUT - Antoine BRUNIN, Jean-Michel CHARDON, Laura MARTIN

176-185

2. BÂTIMENTS NIÇOIS ANALYSÉS

186-209

3. WORKSHOP

210-239

PROCLAMATION DE NICE - L'architecte en habits d'Arlequin

Jérôme Guéneau, maître de conférences ENSA•M, 2019

Chklovski Viktor,
2005 [1966, 1985]
il était une fois,
Christian Bourgois

« Il est écrit dans un livre ancien :
'Vous dites que le temps passe. Fous
que vous êtes ! C'est vous qui passez !'
» (Chklovski V. 2005 :112).

Il s'agit ici de préciser un certain nombre de positions critiques, lesquelles, historicisées, seraient suffisamment explicites pour fédérer sous leur affiche, une famille critique. Une famille dont les membres se reconnaissent quand bien même leurs interprétations des positions qui les rassemblent, peuvent dans leurs expressions, par chacun d'eux, sensiblement diverger. Mais ces positions, discutées dans le cadre d'un enseignement, sont suffisamment explicites en tant qu'elles s'annoncent comme opposées aux thèses

auxquelles elles se réfèrent : l'endroit où nous en sommes prend acte de la faillite du projet moderne. Donc, une discussion des héritages pour « [...] préciser les anciennes théories qui ont façonnées les architectures comme les premières acropoles. [...] s'en émanciper donc les critiquer » (Dagognet, 2007).

Dagognet Fran-
çois, 2007 [1984]
*Le nombre et le
lieu* Vrin (Librairie
philo)

Prendre acte de « [...] l'inutilité formelle provoquée par une prolifération incontrôlable d'images, des images collectionnées [...] avec un raffinement exténuant et souvent morbide » (Tafuri 2014 : 243). De notre univers d'inflation d'objets concurrents où la fonction et le signe se confondent, le spectaculaire est la référence commune. Dans l'univers des objets est requise la technique du choc, seule à même de distinguer dans l'actualité des formes, un objet concurrent d'autres. Une utilité aux théâtres épiques des concurrences d'auteurs, « le théâtre épique [...] avance par saccades, comparable en cela aux images de la bande cinématographique. Sa forme de base est celle du choc [...] » (Benjamin, 2003 : 59).

Benjamin Walter,
2003[1966] *Essais
sur Brecht*, La Fa-
brique

Prendre acte sans illusions échappées, des conditions actuelles désastreuses de la production de notre environnement bâti. Prendre acte de la désintégration d'une culture qui jusqu'alors avait pris en charge l'art et l'art de l'architecture

en particulier, comme « outil de contrôle des processus formels » où « la valeur de la science et la valeur artistique étaient fondées sur la structure rationnelle commune de l'intellectuel observateur et créateur qui, dans les deux cas, imprimait au monde extérieur le sceau de son activité ordonnatrice [...] » (Tafuri 2014 : 244). Où l'actuelle contradiction entre l'art et la nature de la production (ou bien entre l'art et l'histoire, ce qui revient au même) devient très inquiétante.

Là sont les termes du débat que nous avons commencé d'engager dans le cadre d'un enseignement, pour défaire dans l'esprit de ceux que nous formons l'illusion du rôle qu'on leur enseigne tenir, à l'image d'un arlequin, amusant peut être mais dont l'agitation cache sa soumission à un ordre réglé du monde sur lequel il n'a pas prise.

Une nouvelle aube crépusculaire se lèverait pour l'architecture, son projet, pour lequel les choix qui s'offrent à ses nouveaux protagonistes, architectes tout juste diplômés et futurs diplômés, relèvent de trois stratégies quant à l'exercice de leur métier, trois stratégies de sauvetage : « l'adéquation, l'invention (une dernière fois), son commentaire critique comme projet » (Rouillard 2004 : 13).

« L'adéquation » : l'abandon aux forces du marché. Occuper la place d'un métier à l'utilité toujours plus dévaluée et dont la raison, dans l'optimisation des gains de productivité et retours des investissements, est substituée à la décision de multiples organes aux intérêts divers auxquels répondent les modélisations par des machines et leurs opérateurs concurrents (BIM managers et ingénieurs) de lignes de produits standardisés, assemblés sur leur site d'édification par

Tafuri Manfredo
«Les structures
du langage dans
l'histoire de l'archi-
tecture moderne.
Cours de théorie du
projet architectural.
IUAV, 1965-1966.
Première leçon »,
in Mazzoni Cris-
tiana (dir.), 2014,
*La Tendenza, une
avant-garde archi-
tecturale italienne,
1950-1980* Mar-
seille, Éditions Pa-
renthèses : 242-259

Rouillard Domi-
nique 2004 *Super-
architecture, le fu-
tur de l'architecture
1950-1970*, Editions
de la Villette

des automates et quelques manœuvres déqualifiés. Dans ce nouvel ordre, le rôle de l'architecte est cantonné aux études de faisabilité non rémunérées, au mieux aux demandes de permis de construire. Le salut, non pas tant de sa fonction que de sa rémunération, est alors de s'en remettre, une fois encore, aux machines. En devenir le fournisseur de modèles, constituants d'une maquette, changeants et flexibles dont il serait le pourvoyeur. Sa rémunération s'indexerait alors en royalties à la pièce vendue ; où l'architecte, designer associé à d'autres, contrôlant et proposant partie(s) des constituants d'une maquette, à même d'en proposer de nouveaux ou des variantes, participe autant qu'il génère de la flexibilité à l'ensemble du modèle. Une autre alternative est la spécialisation d'une part du processus de conception, principalement technique ou d'organisation. Se défaisant de son manteau d'auteur, il devient un acteur de l'ingénierie de la construction dont il maîtrise un segment spécialisé du processus (assistance à la définition des programmes, synthèse, managing BIM...).

« L'invention (une dernière fois) » : s'en remettre à l'illusoire de la production d'objets inouïs, une course au Nouveau que la publicité consacre, un étonnement, un inouï plébiscité, attribut de la fonction charismatique de l'artiste. « La forme comme utopie régressive » pour reprendre les mots de Tafuri (Tafuri 1979 : 40) laquelle s'expose aux cimes des arts, l'architecte-star occupant les lieux et places de l'artiste contemporain dans le jeu des distinctions.

Le commentaire critique comme projet : que cette critique s'instruise dans le silence de l'atelier pour la production « d'architectures de papier », dessins et écrits pour « faire du monde qu'un commentaire [...] » ou qu'il s'instruise dans l'activisme et l'action sociale, à l'image des collectifs, « [...] une autre façon d'anoblir l'action architecturale [...] en héroïsant, voire en sanctifiant la figure même de l'architecte qui sacrifie la pureté de son statut socioprofessionnel

pour s'aventurer, les poches vides et les mains pleines d'outils disparates empruntés à d'autres disciplines, sur le terrain des bidonvilles [...] ». (Chabart, 2016 :51)

Chabart Pierre, 2016
« Utilitas, firmitas, austeritas » in Criticat n°17 –
Printemps : 38-53

Dire alors, à ceux, futurs architectes qui nous suivront qu'il faut réfuter l'exaspération formelle du Nouveau qui confine vite au grotesque dans le jeu des signes, trompeuse amnésie d'une illusoire invention, expression vaine d'un désir dévoyé à satisfaire d'impuissants consommateurs. Il faut s'en référer alors à la longue histoire de la discipline, inventaire de figures et dispositifs déjà essayés dans cette histoire, pour en actualiser les pertinences. « Chaque aujourd'hui » : dans cet absconse invective de Michaux, lire que l'histoire, dans les incessants replis de ses interprétations, reste notre actualité. C'est dans le commentaire infiniment refait de conversations déjà tenues, que l'on ira identifier les pertinences utiles comme les ambitions stériles. En somme se faire le dialecticien d'un faible contraste attentif aux permanences, « [...] comme dans le récit de ce livre [...] celui des deux villes : la ville de pierre et la ville de la foire. Et qui, à chaque saison était démontée pour aller ailleurs. Sauf que ce qui s'en allait, c'était la ville de pierre, alors que celle de la foire, restait. Ce n'était plus ainsi, depuis des années les manèges et le grand bruit avaient disparu. Maintenant le spectacle était de verre et d'acier. » (Biondillo 2017 :251,252)

Biondillo Gianni, 2017
[2015], *Le charme des sirènes*, Métailié

Leur dire qu'il faut réfuter l'architecture comme seul art du commentaire défait de toute expérience d'une pratique, seule à même d'instruire des réalités des rapports de force œuvrant au contrôle des moyens de production de notre environnement bâti. Se défaire alors de tout idéalisme or de toute évidence, les architectes sont idéalistes, ils le sont par la nature même de leur travail qui est prospective. Les choses qu'ils ont à représenter, les ouvrages futurs qu'il faudra édifier, le seront tels qu'ils devraient être, tels que les dessins les

figurent. Leur idéalisme est tautologique et optimiste. Il y a un nécessaire optimisme dans le travail de l'architecte lequel place sur sa planche à dessins ou l'écran de son ordinateur, incessamment, ses rêves d'un monde meilleur, mieux agencé et formellement harmonieux. Il faut opposer, à cet idéalisme d'un monde qu'il reste à faire, le réalisme d'un monde existant, qui existe en dehors de nous, qui existe en soi, indépendamment de toute saisie ou modalité de l'expérience qui serait nécessaire à sa compréhension. Un monde dont nous nous devons de se faire les spectateurs, sortis du cadre de son existence. Nous ne nous occuperons donc ni de sociologie ni d'anthropologie en tant que les observations tirées de ces champs de la connaissance seraient part d'un contexte. Nous nous en tiendrons à l'inventaire des modèles bâtis, « machines passives » (Lafitte, 1932) et à partir de la combinaison et la modification de leurs éléments, leurs rouages, adapter ces modèles aux nouvelles conditions d'occupations auxquelles on les aura soumis. Et ces nouvelles conditions sont celles de la ville périphérique, périurbaine, lointaine, futurs nouveaux faubourgs qui attendent les sédimentations de modèles enrichis de leurs superpositions inscrites dans le temps long de l'histoire.

Leur dire qu'il faut réfuter l'architecture comme formation professionnalisante asservie aux logiques des marchés de l'économie libérale. Aimer comme

Damisch Hubert, 1976, préface à l'ouvrage de Tafuri Manfredo, [1968] *Théories et histoire de l'architecture*, SADG et Geneviève Mesuret : IX

Damisch l'avoue « [...] l'idée d'un architecte si bien cultivé qu'il serait à même de tenir compte, dans la pratique du projet, de l'utopisme de Brunelleschi aussi bien que des ambiguïtés de Gaudi, un architecte qui aurait lu Benjamin et Tafuri, quelques autres encore, et qui, du coup, ne saurait plus très bien où il en est, ce qui aurait au moins le mérite de l'établir, là où il doit être, c'est-à-dire nulle part [...] » (Damisch 1976 :IX)

L'ambition de cet effort critique, dans sa réfutation des attributs du rôle d'Arlequin amusant auquel le marché de l'économie libérale confine l'architecte - un

effort critique tenu dans le cadre d'un enseignement en école d'architecture - en cherchant, en ascendants et descendants, des filiations, veut faire face au vide sans céder au saut que son vertige attire. Le vide d'une démission de la critique à instruire le désarroi d'une classe de travailleurs des métiers de la création, impuissants à agir sur l'ordre du monde. Soit réinvestir le rôle d'un métier, architecte, sa formation comme critique consciente et instruite du désenchantement. Faire de l'architecte un technicien, détaché en lointaine périphérie, un réaliste qui aurait lu Benjamin, Tafuri et quelques autres.

Les travaux qui se sont tenus, ici à l'Ecole nationale supérieur d'architecture de Marseille (ENSAM) durant ce semestre d'automne 2019-2020 de séminaire et de projet, « au-delà de toute évaluation de mérite » sont l'expression, croyons-nous, d'un « [...] criticisme (qui) forme un rempart contre les tendances autodestructrices qui menacent la civilisation née du rachat illuministe de la raison [...] et a au moins une valeur : celle d'une promesse, dont nous attendons de voir l'accomplissement concret » (Tafuri 2014 : 259).

LE RÉALISME MANIFESTE

Marie Gabreau

Un architecte est soit idéaliste, soit réaliste. Un architecte avec des idéaux peut concevoir une architecture réaliste. Il adopte en cela une position critique (idéalisme + réalisme = critique ?).

La recherche d'une position critique s'inscrit dans un temps et une culture. Chaque architecte à chaque époque se questionne sur l'acte d'édifier en ajustant sa conception théorique à une pratique avec les connaissances, les technologies, le budget dont il dispose et le souci esthétique qui l'anime.

Adopter une attitude ou tenir une position réaliste et critique est valable aussi bien envers l'idéalisme qu'envers le réalisme exacerbé. Le réalisme sans critique est un idéalisme comportant, comme tout dogme, des errances et des écueils.

Ce qui compte c'est d'être critique au sens de Karl Popper¹ : « La concurrence des hypothèses est la seule voie du progrès. Il ne faut pas les 'immuniser' contre la critique, réduisant ce faisant leur contenu empirique à néant. Plus une théorie prend des 'risques' d'être réfutée, plus elle contient d'informations. » Autrement dit, le réalisme critique est une méthode, une attitude de recherche et de conception.

Même s'il est vrai qu'aucune réfutation n'est elle-même à l'abri de la critique, aujourd'hui, nous réfutons la conception de l'histoire et de la production architecturale qui soutiendrait que toute création, pour être authentique, implique la rupture avec le passé et la tradition. Si l'on scrute les figures du passé, si on analyse avec application certaines œuvres avec un esprit et un dessin critique, on découvre que l'architecture se réfère à elle-même. Lorsqu'on pioche dans les magasins de l'histoire, force est de constater un syncrétisme permanent de diverses théories. Il conviendra cependant de résister à la théorie de l'absence de théorie. Nous souhaitons prétendre à un débat esthétique qui irait chercher ses arguments dans la culture de la discipline architecturale. Sinon, comment se réinventer à partir de rien si ce n'est en cédant à la mode, aux désirs versatiles de nos contemporains qui voudraient anéantir le débat esthétique faute de culture ?²

Les artistes qui se réclamaient du Réalisme à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle avaient tendance à vouloir faire table rase des références au passé, aux traditions, ne juraient que par le choix de sujets en prise avec la réalité de la société dans laquelle ils vivaient : les bourgeois, les travailleurs, le cancan, pour être au plus près de ces sujets, et les représenter sans idéalisation. La recherche d'un tel réalisme a poussé certains à élever la nouveauté au-dessus de toute autre valeur, à dénier leur représentation d'intention artistique, comme des objets scientifiques. Une telle recherche d'objectivité a fait perdre à certains l'intention poétique, la distance subjective et relative que procure l'art.

Gustave Courbet, un des peintres de la vie moderne dont parle Baudelaire, a été plus vigilant ; il n'a cessé d'être un réaliste critique. Et en ce sens, on pourrait presque admettre qu'il fournit le programme pédagogique de ce domaine d'étude. Pour justifier son choix d'exposer ses œuvres au sein d'un pavillon du réalisme, joli hangar décoré, construit spécialement pour se trouver en marge de l'Exposition universelle de 1855, dont il a été exclu, Gustave Courbet écrit :

« Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste de choses : s'il en était autrement les œuvres seraient superflues. »

Sans m'expliquer sur la justesse plus

1. « Le rationalisme critique est une leçon de modestie et d'autonomie. L'insistance toute socratique sur notre peu de savoir et sur le fait que même les productions intellectuelles nous échappent en partie nous éloigne de toute tentation 'dominatrice'. » Alain Boyer, Karl Popper ou le réalisme critique, in « Hermès, La Revue » 1995/2 n° 16, in C.N.R.S. Editions | pages 271 à 275

2. « Alors que cette conception est encore à l'œuvre aujourd'hui, car elle entre désormais en synergie avec la conception marchande du monde qui domine tous les secteurs de l'activité humaine, nous souhaitons résister à la logique du spectacle de l'architecture qui la condamne à se réinventer à partir de rien, sinon des lois du marché et de la mode ». Profession de foi d'Éric Lapiere lors de la présentation du département d'études Architecture et expérience, école nationale d'architecture de Mame-la-Vallée



fig. 1
Le pavillon du réalisme, édifié sur la commande de
Gustave Courbet en 1855

fig. 2
G. Courbet, *La fille au podoscaph*,
huile sur toile, 1865



*ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me borne-
rai à quelques mots de développement pour couper
court aux malentendus.*

*J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et
sans parti pris, l'art des anciens et des
modernes. Je n'ai pas plus voulu imi-
ter les uns que copier les autres : ma
pensée n'a pas été davantage d'arriver
au but oiseux de 'l'art pour l'art'. Non!
J'ai voulu tout simplement puiser dans
l'entière connaissance de la tradition le
sentiment raisonné et indépendant de
ma propre individualité.*

*Savoir pour pouvoir, telle fut ma pen-
sée. Être à même de traduire les mœurs,
les idées, l'aspect de mon époque, selon
mon appréciation, être non seulement
un peintre, mais comme un homme, en
un mot faire de l'art vivant, tel est mon
but. »*

L'attitude de Courbet nous permet
d'actualiser le programme de Baudelaire et de se faire l'architecte de la vie moderne. C'est-à-dire procéder d'une double opération mentale, mnémotechnique⁴, d'enregistrement et d'idéalisation, en usant de son expérience et de sa connaissance des magasins de l'histoire tout en étant en prise avec le réel.

Suivre l'enseignement des anciens et des modernes, analyser leurs œuvres de manière critique, employer l'histoire comme un matériel, non pas pour perpétuer une tradition figée, mais pour produire une architecture qui s'inscrit dans la réalité sociale et politique contemporaine.

3- « Ainsi, il va il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui du pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. » Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Calmann Lévy, 1885, Œuvres complètes, tome III, p. 70

4. *Ibid*, p73

Réalisme et langage

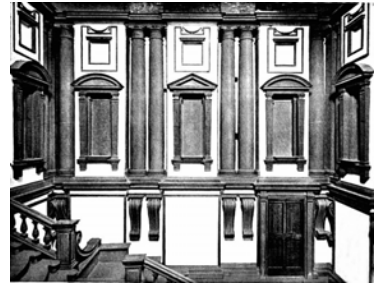
Les architectes comme les peintres se réfèrent à l'histoire de l'architecture, emploient des techniques qu'ils ont apprises de leurs pairs avant eux, et souhaitent exprimer leurs idées par des formes dont l'esthétique est réglée comme un langage.

Le réalisme critique de Courbet se loge dans l'emploi d'éléments de langage nouveau mais aussi anciens. Comment ne pas s'étonner de la modernité de *La Fille au podoscaph*, œuvre assez méconnue car non finie datant de 1865, et ne pas imaginer l'outrecuidance que le public a dû y voir ? Il ose peindre un sujet issu directement de la vie réelle, il ose cadrer serré comme un photographe, il ose utiliser une palette criarde mais persiste à utiliser au moins un code académique : la posture (et la chevelure) en Vénus du personnage. Pourquoi ?

Michel-Ange, lorsqu'il conçoit le vestibule de San Lorenzo, a la ferme intention de bousculer les conventions, de briser le rationalisme que demande le confort d'une foulée dans un escalier. Et pourtant il dessine les parois du vestibule en utilisant les ordres classiques ; certes il les déforme mais ils sont reconnaissables, identifiables, ils sont encore là. Pourquoi ? Les architectes du mouvement moderne, comme les artistes réalistes du XIX^e ont souhaité opérer une *tabula rasa* pour recomposer un autre langage, neuf, fondé sur les nouvelles techniques de production industrielle. Ils sont parvenus à déployer une grammaire, une syntaxe, un vocabulaire : des toits-terrasses, des pilotis, un plan libre, des fenêtres « en bandeau », une façade rideau.

En réaction à l'éclectisme, la recherche esthétique du mouvement moderne n'en demeure pas moins truffée de références maniéristes, ces dernières provenant elles aussi d'une position critique vis-à-vis du langage classique rapporté des découvertes des ruines grecques et romaines lors de la Renaissance. Comme le démontre l'analyse de Colin Rowe dans son article « Maniérisme et architecture moderne », Le Corbusier, de manière analogue à Palladio avec la villa Malcontenta, conçoit la villa Stein en dérogeant à la

fig. 3
Michel-Ange, vestibule de la bibliothèque San
Lorenzo, Florence, 1533



convention d'édifier un soubassement plein, massif. Il inverse le rapport et en profite pour renforcer l'expressivité du poids par un mur plein du *piano nobile* à l'attique. Il n'en reste pas moins que Le Corbusier continue de composer, d'ordonner la façade avec un soubassement, vide certes, un étage noble et un attique. Pourquoi ?

Pour rester intelligible.

Pour rester intelligible et doser la part d'expression personnelle, la manière singulière et spontanée de chaque auteur, celle qui cherche, qui sonde une langue « autre » dans le langage commun de sa discipline.

Pour rester intelligible et s'inscrire dans une tradition constituée de l'ensemble des expériences menées dans le même champ par d'autres architectes, parfois depuis des siècles. Et pour paraphraser Courbet, à chaque époque, « chaque aujourd'hui », s'inscrire dans une tradition exige de la réinventer en permanence pour la redéfinir et la maintenir vivante.

Réalisme et poésie

Le réel est poétique.

Dans le Manifeste des nouveaux réalistes, Pierre Restany déclare : « Tel est le nouveau réalisme : une façon plutôt directe de remettre les pieds sur terre, mais à 40 au-dessus du zéro de dada, et à ce niveau précis où l'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore. »

Les artistes qui se sont réclamés du nouveau réalisme se réfèrent au mouvement artistique et littéraire né au XIX^e siècle, précédemment évoqué. Cependant, ce réalisme est dit « nouveau », de même qu'il y a, dans les années 1960, un nouveau roman ou une nouvelle vague cinématographique. Ce qui caractérise les œuvres du nouveau réalisme, c'est leur intention d'actualiser leurs sujets à l'aube d'une nouvelle société urbaine de consommation.

En réaffirmant les préceptes, subtilement non dits, dans le ready-made de Duchamp, avec Fontaine, en

1910, les nouveaux réalistes, cinquante ans après, se livrent à une méthode d'appropriation directe du réel, qui consiste à ne plus s'identifier à une représentation par la création d'une image adéquate, mais à présenter l'objet que l'artiste a choisi, soit, pour reprendre les termes de Pierre Restany, en un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire. »⁵

L'introduction du terme « poétique

» dans le manifeste du nouveau réalisme nous intéresse particulièrement parce qu'il a à voir avec la dimension critique. Parce qu'en architecture, le débat esthétique se porte sur la forme et cette forme est assujettie à la poésie qu'on lui donne. La poésie va au-delà des notions académiques de beau et de laid. La poésie est à la fois subjective, indomptable car individuelle et pourtant raisonnée, car elle est la conséquence d'une recherche formelle qui se doit de rester intelligible et sensée. La poésie n'est autre que le projet d'une autre langue, une langue à soi, une langue issue du langage commun de l'architecture mais qui, idéalement, le réinvente.

De la même manière que Robert Smithson trouve et restitue la poésie dans ce qu'il nomme les ruines de Passaic qui ne sont autres que les restes de l'activité industrielle du New Jersey dans le paysage des années 1960, nous souhaitons réfléchir à la poésie qui réside ou qui pourrait être révélée aujourd'hui par l'architecture dans les faubourgs, les zones faiblement urbanisées, les futures anciennes périphéries.

Lorsqu'Éric Lapierre choisit de revêtir les murs de façade extérieure du Centre d'art de Cherbourg d'une peau d'étanchéité autoportée, il raisonne par analogie avec le processus de création des œuvres du nouveau réalisme, de l'*arte povera* ou des sculptures surréalistes sur le concept freudien de l'inquiétante étrangeté. La grande économie de moyens et le détournement d'un matériau initialement fait pour l'étanchéité de terrasses techniques fonctionne esthétiquement en

5. 60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme, édition La Différence, 1990, p. 76.

6. Contribution à une théorie de l'architecture ; Auteur : Auguste Perret ; Editeur : Editions du Linteau

7. cf. fig.5

fig. 4
 Éric Lapierre, Centre d'art
 de Cherbourg, France



raison de la situation du site : aux franges de la ville constituée, au sein d'une zone d'activité commerciale, distendue, faite de hangars décorés où, par l'emploi du Paxalu® en façade, le bâtiment du centre d'art parvient à trouver sa place et à être plus visible que le McDonald's®.

Dès 1933, Auguste Perret affirme une position critique contenant ce projet esthétique ayant à voir avec la relation que le projet entretient avec le réel, le déjà là et le banal : "[...] celui qui sans trahir les conditions modernes d'un programme, ni l'emploi de matériaux modernes, aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait car le but de l'Art n'est pas de nous émouvoir : l'étonnement, l'émotion sont des chocs sans durée, des sentiments contingents, anecdotiques. »⁶

Ce positionnement esthétique implique d'identifier et d'assumer l'interdépendance des éléments existants avec ceux du projet et de faire des choix esthétiques qui mettent les éléments nouveaux en relation de faible contraste, en dosant l'intensité de l'impact du projet.

La surprenante banalité du projet de logements de Diener & Diener, au 177-179 rue de la Roquette à Paris a dû faire jaser... Les commanditaires en se payant les services d'architectes aussi renommés s'attendaient-ils à un projet aussi furtif ? Fondu dans le tissu urbain et l'ordonnancement pré-haussmannien par son gabarit, son enduit, la composition des ouvertures en façade, ce projet a, en effet, l'air d'avoir toujours été là⁷.

20

Nous pourrions aussi trouver des points communs ayant à voir avec cette esthétique du réel comme matériel poétique dans les projets de Cruz et Ortiz à Séville, d'Asnago & Vender à Milan, de Point Suprême à Athènes, de Sergison & Bates à Cadaqués, de Baukuh à Tirana⁸.

Tous ces projets ne sont pas en rupture, ils se refusent à toute forme de table rase contextuelle, matérielle ou intellectuelle. Tous ces projets sont pétris d'architec-

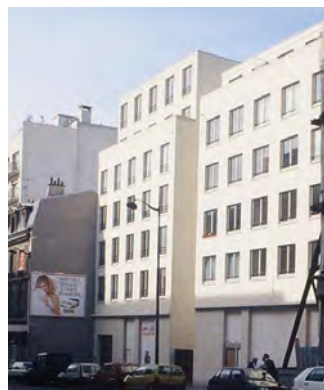


fig. 5
 Diener & Diener, Logements au 177-179 rue
 de la Roquette, Paris

ture vernaculaire et parsemés de références à l'histoire.

Ils ne cèdent pas à l'anecdotique ou à l'ordinaire, ils entretiennent une relation poétique avec leur territoire, leur héritage culturel, leur contexte économique, en cherchant le geste juste.

Réalisme et rationalisme

L'architecture est pérenne, utile et belle. Car l'architecte requiert à la fois une culture, des techniques, une position esthétique.

Employer ces trois composants pour penser l'architecture jusque dans son exercice et son application est un acte de réalisme. Ils sont liés par ce qui structure fondamentalement la discipline architecturale selon les premiers écrits recueillis à son propos, la recherche concomitante de trois qualités : la solidité, la fonctionnalité et la beauté - *firmitas, utilitas, venustas* selon Vitruve - *necessitas, com-moditas, voluptas* selon Alberti.

Le livre VI du *De re aedificatoria* est dédié à l'embellissement : la troisième part inextricable de l'art d'édifier. Alberti y explique en quoi l'embellissement permet à l'architecture de se distinguer d'une construction. « Tout ton soin, ta diligence et ta gestion de la dépense doivent contribuer à ce que les édifices que tu réalises ne soient pas seulement utiles et commodes, mais surtout si parfaitement embellis et agréables que ceux qui les contemplent ne puissent regretter que pareille somme n'ai pas été dépensée ailleurs »⁹.

Outre le fait qu'Alberti, subitement dans ce passage, utilise la deuxième personne du singulier pour littéralement interpeller son lecteur, l'humaniste, l'architecte et théoricien des arts du quattrocento livre ici une démonstration apportant l'idée que l'esthétique a une valeur économique.

8. L'immeuble d'habitation de la callé Maria coronel de Cruz et Ortiz, à Séville, en Espagne, l'immeuble d'habitation du 13 Via Plutarco, de Asnago & Vender à Milan, en Italie, La Petralona House, de Point Suprême, à Athènes en Grèce, la maison de vacance de Sergison & Bates, à Cadaques, en Espagne, les logements étudiants de Baukuh, à Tirana, en Albanie

9. Léon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485 ; « L'art d'édifier », traduction de Françoise Choay et Pierre Caye, Édition du Seuil, 2004

fig. 6
Harquitectes, House 1101,
San Cugat del Vallés, Espagne



Alors nous interpréterons avec modération la maxime « No money, no details », avec laquelle Rem Koolhaas balaie un peu vite toute la subtilité du réel qui se niche parfois dans l'expérience et, par exemple, la négociation avec l'entreprise. Car la plus-value de la mise en œuvre du détail est à estimer avec précaution. Il en va de ce fondement de l'architecture qu'est l'embellissement. La dépense crée de la richesse.

Le détail dessiné par l'architecte peut équivaloir à un geste de plus demandé à l'artisan ou l'ouvrier pour, à lui seul, singulariser le bâtiment. Dans les immeubles d'habitations conçus à Milan dans les années 50 par Piero Portaluppi, Gio Ponti ou Luigi Caccia Dominioni, on trouve une pléthore d'exemples de cette stratégie du détail, créatrice de richesses : une coupe supplémentaire dans un module de parement de façade, la création d'un motif en sous face des balcons par des réservations dans le béton, le design des serrureries, le design des descentes d'eaux pluviales, le design des sols par des jeux de calepinage simples et savants.

Si l'on continue à se fonder sur les propos d'Alberti : « Le principe d'économie ou de parcimonie est donc déduit de l'observation du monde naturel... Dans le champ de la nécessité constructive et dans celui de la commodité, le principe d'économie commande une dépense minimale de matériaux et d'argent, l'entretien et la réparation des ouvrages ; enfin, dans le champ propre de la beauté, il faut éliminer les ornements superfétatoires. »

Aujourd'hui c'est effectivement la nécessité de l'économie de moyens associé au souci esthétique qui pousse les Harquitectes barcelonais à ré-actualiser le « As found » d'Alison et Peter Smithson, en concevant des villas aux plafonds brutalistes jouant du détournement d'un produit industriel habituellement utilisé pour des hangars : des hourdis laissés apparents, juste peints en blanc, ou des planchers collaborants dont les cannelures de métal viennent créer la surprise au plafond de l'univers domestique.

Les contraintes budgétaires sont parfois et même souvent cumulées à celles de l'économie d'espace.



fig. 7
Bernardo Antonio Vittone,
chapelle de la Miséricorde, Nice,
1750

Lorsque la poésie et le rationalisme s'associent, cela donne des chefs-d'œuvre comme la chapelle de la Miséricorde à Nice. Et il faut toute l'ingéniosité de l'architecte baroque turinois Bernardo Antonio Vittone pour concevoir, en 1750, le couvent des théatins au-dessus de la chapelle. Faute d'une parcelle suffisamment grande pour juxtaposer les deux programmes, il les superpose. Faute de hauteur pour offrir le volume d'une coupole de plusieurs mètres, il conçoit un trompe-l'œil de l'intrados de la coupole en un faux plafond d'une trentaine de centimètres mais sculpté et décoré d'une fresque.

Les propos d'Alberti datent d'il y a plus de cinq siècles et semblent encore avoir un sens, du moins actualisable. Les questions d'éthique et d'esthétique s'entremêlent. Un architecte aujourd'hui se devrait de concevoir avec une économie de moyens liés aux constats environnementaux et sociaux.

À l'heure où toute activité humaine, qui plus est celle d'édifier, fait acte de débat au sujet de l'Anthropocène, il s'agit de questionner la discipline architecturale à travers la notion d'économie générale liée à la consommation des richesses et des ressources du monde, elle-même indubitablement liée à la manière de construire dans un contexte géographique et climatiquement déterminant. Cette position nous rend assez critiques quant aux productions, pourtant récemment livrées¹⁰, qui ne répondent qu'au souci de mode ou d'ostentation exagérée les réduisant à des symboles politiques. Qu'elles exhibent des formes gratuites, signe d'une pauvreté culturelle abyssale, ou qu'elles ne dissimulent même plus le mensonge structurel, ces « architectures du spectacle » sont en complète incohérence avec le souci qui nous anime : la recherche d'une architecture poétique mais rationnelle, nourrie de trois matériels intellectuels : l'architecture¹¹, l'histoire et le réel.

10. Pour n'en citer qu'une sans même la nommer : un nouveau musée à Arles en forme d'iceberg ou de rocher luisant.

11. Manfredo Tafuri aurait dit « L'architecture encore une fois s'est faite discours sur elle-même ». L'architecture dans le boudoir – Le langage de la critique et la critique du langage. p14

DÉCLARATION DE NICE

Olivier Boesch

Les nouveaux faubourgs, aux franges de la ville, nous sommes à la recherche de l'endroit où la ville opère aujourd'hui une importante sédimentation. Il semble que ce soit à la périphérie qu'il faille chercher. Un endroit où un premier établissement, une première construction a eu lieu il y a un certain temps déjà. Les caractéristiques : nous les connaissons, il doit avoir été choisi parce qu'alors suffisamment loin du centre pour que le terrain soit relativement bon marché et que sa surface soit assez grande pour accueillir le programme sans trop de contraintes. Il faut cependant aussi qu'il soit suffisamment proche de la ville pour être facile d'accès, parfois l'endroit a été choisi pour sa position intermédiaire entre les lieux de productions et ceux de consommations. Ce qui a été construit là est devenu petit à petit ou brutalement désuet, a commencé alors l'histoire architecturale et urbaine du lieu. Les premières transformations, réinterprétations, refondations vont fabriquer les bases du gigantesque palimpseste que sont l'architecture et la ville.

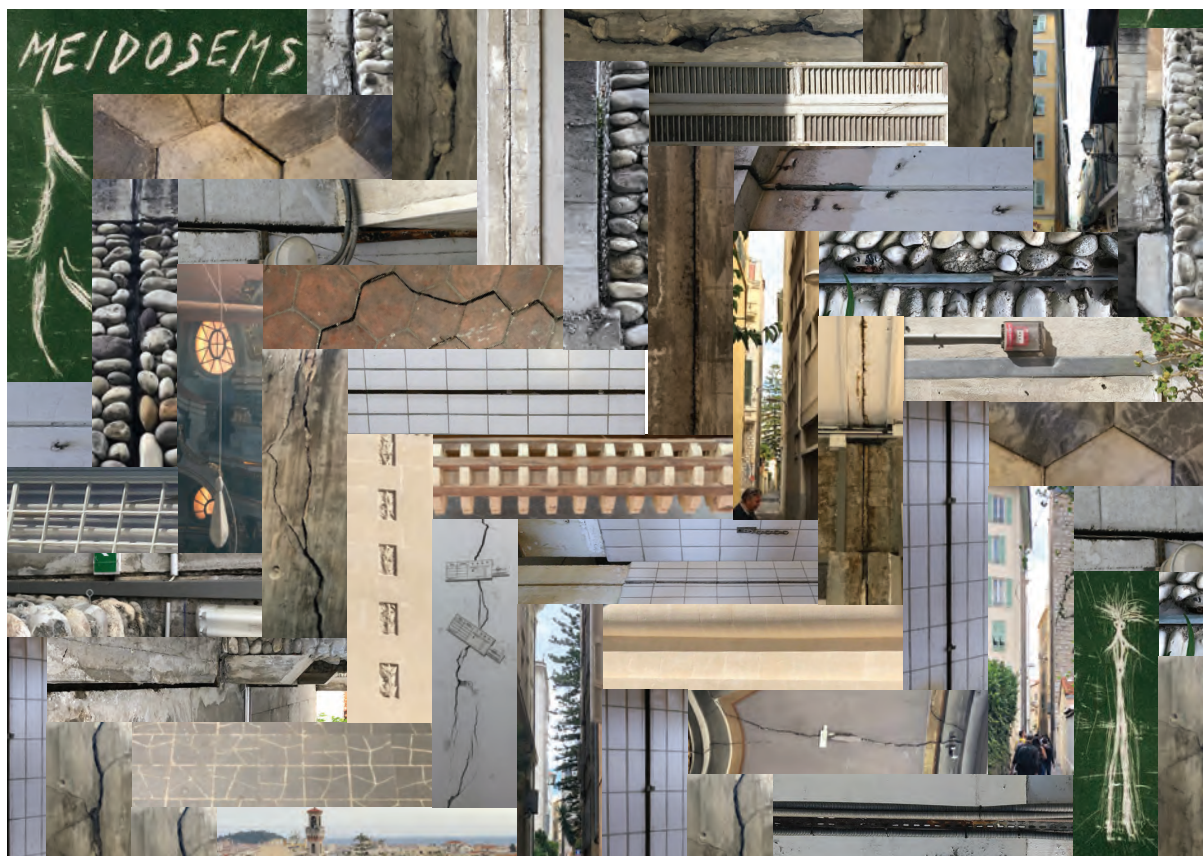
Ce territoire, ni vierge, ni encore vraiment constitué offre des opportunités pédagogiques fondamentales. Il nous permet un regard critique sur la notion de feuille blanche puisque nous avons sous les yeux le lendemain de la feuille blanche, souvent il a été retenu parce qu'il était alors perçu comme libre de contraintes pour y installer un premier édifice de façon optimale, voire idéale. Avant la congestion actuelle il était alors bien desservi. De plus l'objet construit n'est pas précieux, enfin pas encore reconnu comme tel en tous cas. Rapidement ou pas, il devient obsolète, il a peut-être subi des transformations, des ajouts pour améliorer ses fonctions d'origine, il faudra enquêter. Puis enfin il est abandonné.

Les raisons qui ont amené au choix du site sont toutes aussi pertinentes que celles qui ont démontré qu'il fallait s'en défaire.

Installé dans un site alors prétendument peu contraint, c'est le développement autour, son environnement et sa densification apparemment sans règles, la ville même qui le rattrape, qui pose questions. C'est aussi un lien avec la pratique du métier, notre travail d'architecte aujourd'hui, la commande, que faire de ce type de lieu ? Bien sûr nous aurions aussi pu choisir la ville centre, ou la campagne, voire un site vierge s'il en existe encore. Mais non, pris sur le vif, c'est pour ces vertus pédagogique d'inachèvement, d'ambiguïté, de prosaïsme que nous voulons que les étudiants se saisissent de ce genre d'endroit, pour qu'ils apprennent à lire le temps et à voir comment il participe de l'invention en architecture.

Nous nous intéresserons à l'histoire ordinaire, les jours du passé vus comme chaque aujourd'hui, sans chercher les ruptures ou les oppositions, sans avoir une position radicale, mais plutôt pour comprendre ce qui était sous-jacent, quels faits anodins se sont accumulés, quelle conjoncture ou événements parallèles ont pu instiguer, initier ou donner forme au changement. Le passé, considéré comme aussi incertain que le futur va nous servir à penser l'avenir. Un peu comme cet ange du renouveau que décrit Charles BAUDELAIRE quand il tente de définir ce que c'est que d'être moderne « poussé par le vent du progrès, vole dos à l'avenir, regardant le présent avec nostalgie ». Paul KLEE le peindra et l'appellera l'Angelus novus, Walter BENJAMIN y verra l'ange de l'histoire pour n'en citer que trois.

La référence architecturale, l'analogie et l'his-



toire nous intéressent pour leur capacité à être actuels, à nous faire éprouver en quoi le projet donne vie à la théorie, simplement. Un peu comme à l'élan de la naissance la sage-femme répond avec l'anamnèse, elle rassemble les données qui ont précédé l'avènement.

Il y a une pratique concrète de l'architecture, il faudra aussi s'y intéresser : connaître et identifier nos aprioris ; travailler avec le déjà-là ; opérer des ressemblances et des différences ; prôner l'anesthétique tout en s'inscrivant dans un contexte, une histoire en cours et jouer de faibles contrastes, par analogie à trois niveaux :

Le site et le bâtiment existant à analyser ;

Un édifice de référence à étudier en parallèle ;

Le programme à inventer et ses typologies à reconnaître ;

Nous pensons que la nature même de l'invention en architecture réside dans le jeu de ces trois composantes contradictoires, concrètes et imaginaires. Elle n'est plus alors un don que l'on

pourrait avoir ou pas mais le résultat d'un travail avec ces trois directions.

Il s'agit de se mettre tout de suite en mode projet, le site est donné, la référence aussi et le programme est à inventer. Le travail se fera sur une partie du site, au contraire du grand œuvre qui résout tout, nous nous intéresserons à chaque situation particulière que nous proposeront les étudiants et qu'ils développeront dans le détail. Dans le détail pour la maîtrise de la construction et de la solidité de l'édifice qu'ils fabriqueront. Dans le détail pour assurer le bon fonctionnement, le confort et l'économie de leur projet. Dans le détail pour percevoir l'effet, l'aspect, le sens que pourra exprimer la mise en forme proposée. Comme souvent avant nous, nous essayons ici de définir provisoirement ce que pourrait être l'architecture et comment transmettre ce jeu concret, analogue et détaillé du projet d'un édifice actuel inscrit dans un environnement en transformation.

LA PROCLAMATION DE NICE, EN ONZE DÉTAILS

Gilles Sensini

Détail n°1 : La citation

Je n'utilise jamais de citation pour commencer un texte, je trouve ça un peu pompeux et puis je vois immédiatement le gros dictionnaire de citations abandonné et poussiéreux dans la bibliothèque. Les meilleures citations sont pour moi les plus absconses, celles qui plongent le lecteur dans l'embarras - « ha bon, ben, on va voir ». Mais, une fois n'est pas coutume, je vais utiliser une citation pour commencer ce texte. Il faut dire que comme cet article s'intéresse aux détails, la citation est le détail d'un texte plus important. C'est un morceau choisi que l'on a « dé-taillé » du texte original. Est-il représentatif de la pensée développée par l'auteur du livre, un bon mot ou tout simplement un argument décontextualisé qui sert le propos de l'auteur qui l'a choisi ? Existe-il des écrivains de citations ? Des sortes de Laurent Baffie de la punch-line littéraire ? Et bien oui, la citation, que je présente, est tirée d'un livre très particulier composé d'une série de haïkus de théorie de l'architecture.

Je vais donc utiliser une citation, mais évidemment pas n'importe laquelle. Enfin, la citation en elle même n'est pas une trouvaille, elle est très connue, je la cite régulièrement à mes étudiants pour illustrer notre position critique, objet de cette « Proclamation de Nice ». Non, elle est exceptionnelle par la relation intime que j'entretiens avec l'objet, le livre dans lequel je l'ai relevée. C'est mon seul livre précieux, ma seule édition originale. C'est un petit format de 12 par 19 cm où il est écrit, au revers de la couverture, à la main et au crayon à papier : « un des 1000 ex. numérotés sur vélin Crèvecœur édition originale ». Vous me direz que c'est une preuve fragile mais

en dernière page il y a la confirmation imprimée. « Cette édition originale a été composée en capitales Garamond par Priester frères et imprimés par eux d'après la maquette d'Henri Jonquières. Le tirage a été terminé le 9 avril 1952. Il a été fait en 1100 exemplaires : les cents premiers sur pur fil du Marais et les suivants sur vélin Crèvecœur du Marais. Il a été imprimé en outre cinquante exemplaires réservés d'auteur marqués AP1 à AP50. ». J'ai un des derniers exemplaires, le 1078, mais j'en ai un ! J'ai toujours adoré cette somme de précisions, de détails - le 9 avril 1952, Garamond, vélin, du Marais, pur fil, Crèvecœur, 110, maquette, par Priester frères ou Henri Jonquières (je ne me souviens plus). Et il est bien plus qu'original, il n'a pas été défloré ! Les pages épaisses du papier vélin Crèvecœur du Marais sont encore intactes, pas coupées. Depuis plus de trente ans, je lis les pages pliées, comme si je regardais indiscrètement sous les jupes d'une fille. Une sorte d'objet interdit, ce qui le rend évidemment encore plus attrayant. Pourtant, d'habitude je n'hésite pas à annoter sauvagement les livres, appréciant avant tout les apports de connaissances plus que l'objet de collection.

Je ne l'ai pas acheté, bien sûr, cela aurait ôté tout prestige à le posséder. C'est un cadeau de mon professeur d'histoire d'architecture moderne, Henri Bresler. Quand on imagine ce tout petit livre perdu dans l'immense bibliothèque de Bresler qui couvre deux grands pignons mitoyens, sur toute la profondeur de la charpente d'un immeuble du XVIII^e siècle dans le Marais. Le pauvre livre face à cet Everest de la bibliothèque, équipée d'une *via ferrata* aménagée sur les poutres des charpentes pour atteindre les livres perchés. Une bibliothèque avec un refuge



Figure n°1 – Mon précieux –
Auguste Perret, *Contribution à une
théorie de l'architecture*, 1952,
édition originale. (photographie de
l'auteur)

dans les entrailles du monstre pour se nicher et lire. Tel un glacier, elle déversait des piles de livres ou des éboulis dans une très grande salle, éclairée sur les deux façades mais qui laissait dans une ombre mystérieuse la plus grande partie de l'ouvrage.

J'ai eu l'immense privilège d'y traîner jeune étudiant. J'y ai dessiné des volets pour une fenêtre improbable, une fenêtre en hommage à Paul Cézanne, pour une villa d'amis d'Henri qui bénéficiait d'une vue sur la Sainte-Victoire - une maison pour le plaisir de la dessiner. Depuis, habitant à Marseille, à chaque fois que je croise la silhouette de la Sainte-Victoire, je pense à la fenêtre, à mes volets, à Bresler et au livre duquel j'ai tiré la citation.

Bref, je me suis perdu ! Ha oui - combien peut être décisif un enseignant dans la vie. Une question que l'on se pose évidemment quand on enseigne soi-même. Que se passe-t-il entre l'émetteur et le récepteur ? Il y a souvent du brouillard sur les ondes. On cherche à faire le meilleur cours, à développer les méthodes les plus efficaces, à faire sentir la justesse d'une critique... mais, bien souvent, c'est un détail anodin qui est remarqué. Croisant par hasard une ancienne étudiante dans un restaurant chinois du Marais, une étudiante que je n'avais pas reconnue - elle me dit : « Mais moi, je me souviens très bien de vous et de votre cours sur la bouteille d'eau. » C'était un détail d'un cours, une anecdote personnelle sur une remarque perspicace de mon fils cadet, juste là pour illustrer un propos sur la question du familial. Mais qu'est-ce qui a été retenu du cours ?

Bon, revenons au sujet, la citation, c'est ça aussi les détails, ça pousse à la digression. La citation est tirée d'un livre d'Auguste Perret - *CONTRIBUTION A UNE THÉORIE DE L'ARCHITECTURE*. Si j'écris le titre en majuscule ce n'est pas parce que j'ai laissé traîner mon majeur sur la touche flèche vers le haut, mais parce que le titre est en Majuscules. Comme vous l'avez remarqué, il n'y a pas d'accent sur le A, alors qu'il y en a un sur le É de THÉORIE - J'y vois, dans cette anomalie, comme un hommage à ma dysorthographe. Et puis L'ARCHITECTURE est écrite dans un corps de caractère plus important, comme si c'était l'architecture avec un grand A, à moins que ce soit tout simplement pour ajuster le mot à la ligne supérieure, qui sait ?! Ha, c'est ça avec les détails, ils sont envahissants quand on prend le temps de s'y intéresser.

Roulement de tambour... voilà la citation dans sa forme graphique, c'est la dernière incantation du livre.

CELUI QUI,
SANS TRAHIR LES MATÉRIAUX
NI LES
PROGRAMMES MODERNES,
AURAIT PRODUIT UNE ŒUVRE
QUI SEMBLERAIT
AVOIR TOUJOURS EXISTÉ,
QUI, EN UN MOT,
SERAIT BANALE,

JE DIS QUE CELUI-LÀ
POURRAIT SE TENIR
POUR SATISFAIT

(page lue à la dérobée)

CAR LE BUT DE L'ART
N'EST PAS
DE NOUS ÉTONNER
NI DE NOUS ÉMOUVOIR.

L'ÉTONNEMENT,
L'ÉMOTION
SONT DES CHOCS SANS DURÉE,
DES SENTIMENTS
CONTINGENTS,
ANECDOTIQUES.

L'ULTIME BUT
DE L'ART
EST DE NOUS CONDUIRE
DIALECTIQUEMENT

(page suivante)

DE
SATISFACTION
EN
SATISFACTION,
PAR-DELÀ
L'ADMIRATION,
JUSQU'À
LA SEREINE DÉLECTATION.

naire qu'un manifeste, elle est moins juridique qu'un décret, elle est moins collabo qu'une dénonciation, elle est moins journalistique qu'un communiqué, elle est moins administrative qu'une notification, elle est moins populiste qu'une harangue, elle est moins solennelle qu'une profession de foi. Et là, je remercie le dictionnaire des synonymes. Mais je remercie avant tout Jérôme Guéneau qui a eu l'idée d'appeler notre truc « La Proclamation de Nice ».

Une proclamation c'est un peu comme un pitch, c'est un argumentaire pour défendre un propos, des idées ou un produit. C'est la bande annonce d'un film ou une quatrième de couverture pour un livre. Il faut en quelques phrases arriver à convaincre de l'intérêt ou provoquer l'impulsion d'achat. Les commerciaux disent qu'il peut être lu le temps de monter en ascenseur mais je déconseille par contre de le lire en descendant des escaliers. Elle doit être un peu martiale et manipuler des concepts percutants – mais que l'on ne si trompe pas, je déteste l'emploi à tout va du mot concept, c'est devenu un truc des créatifs. Il y a aussi des mots bizarres pour avoir envie d'y revenir, se poser des questions et s'engager pour voir si la promesse est tenue. On doit avoir un sentiment immédiat que l'on a tout compris, mais à y réfléchir....Et crac ! Le piège se referme.

Quand on la déclame, il faut direct qu'on mette l'auditoire au pas, on doit le dominer, l'envoûter, l'hypnotiser, le subjuguer, le griser, le séduire. Bon promis, j'arrête avec mon dictionnaire des synonymes. Pour cette proclamation, j'ai choisi le mot anesthétique, en début de texte. Un auditoire, pas encore bien réveillé, peut entendre anesthésie ou inesthétique ou esthéticienne...

Détail n°2 : La proclamation

Par définition une proclamation est faite pour être proclamée. Et, à moins d'avoir une très bonne mémoire ou de regarder en permanence ses notes, ce qui ne fait pas très convaincu, elle doit être plutôt courte. Elle est moins révolution-

Figure n°2 - Friedrich Nietzsche, pour sa belle moustache pas mesquine comme d'autres et puis parce qu'à son premier séjour à Nice il écrit *Ecce Homo* en allant au vieux village d'Eze, qu'au second il achève *Zarathoustra*, qu'au troisième il finit *Par-delà le bien et le mal*, qu'au quatrième il écrit *Le Gai savoir*, et qu'au cinquième, en 1888, il ne fait que lire. Il sera terrassé par une crise de folie à Turin en janvier 1889. (image captée sur internet)

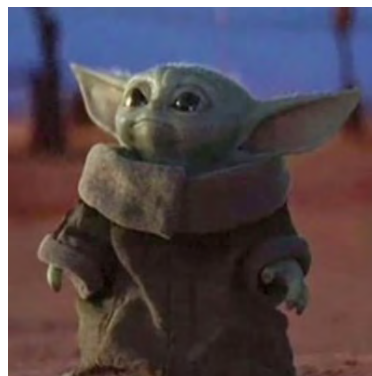
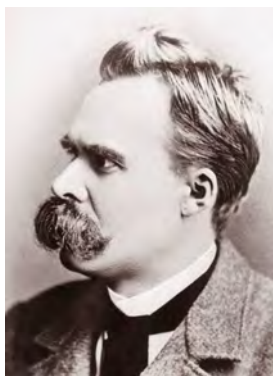


Figure n°3 – Jeune Jedi est le Padawan. Qui étudie signifiant « pATHana » en sanscrit parler le Wars Star. Dans fiction science film, Lucas George parler de Jedi apprenti pour désigner Padawan. (en langue Maître Yoda) (image captée sur internet)

Ça peut rappeler un rendez-vous chez le dentiste, un truc moche ou une épilation du maillot. Juste après - boum - une petite digression sur Friedrich Nietzsche, histoire de calmer tout le monde. Enfin, n'oublions pas à qui nous nous adressons, aux étudiants, et il faut trouver un chemin d'accès au texte par quelques détails discrets, ici c'est padawan et molette de sa souris. Padawan permet de faire une référence cinématographique qui normalement traverse nos trois générations, ce qui n'est pas évident, et molette de sa souris pour faire croire que les profs manifestent un quelconque intérêt pour les nouvelles technologies, alors qu'ils n'y comprennent rien.

En écoutant la proclamation ou en la lisant, l'étudiant doit sentir qu'il appartient à « un truc qui a la patate ». Alors, quand on tient absolument à évacuer les termes les plus galvaudés de la bien-pensance de l'enseignement, même si certains ne sont, bien sûr, pas sans intérêt et là je pense à : moderne, contemporain, utopie, imagination, créativité, poétique, politique, responsable, engagé, solidaire, nouvelle pratique, innovant, bio-sourcé, verdure, matière, boue ou paille, etc., il faut se lever tôt pour séduire et ne pas craindre le goudron et les plumes. C'est le risque d'être à contre-courant. Par exemple, on a longtemps hésité sur l'emploi du mot « re-nouveau », qui aurait été pas mal pour trouver un lien avec Renaissance, mais le *Politburo* a trouvé que ça faisait un peu trop petite moustache sous le nez. Alors, quand j'emploie le terme « contraste » pour faire « in » je l'associe à faible niveau. Quand je parle de l'importance de la culture et de la discipline, je l'associe au pouvoir de la

force des Jedis (toujours *Star Wars*). Ce n'est pas facile de chercher une rigueur « joyeuse ». Bon, arrêtons de dévoiler toutes les petites ficelles et venons-en au texte.

La proclamation de Nice

On pourrait approcher notre position critique par le terme « anesthétique ». Par-delà le beau ou le laid, nous proposons d'investir un temps non idéal, comme une mise entre parenthèses de la question de l'œuvre.

Dans ces nouveaux faubourgs faiblement sédimentés – ni vraiment vierges, ni vraiment constitués – nous souhaitons par un faible niveau de contraste apaiser les tensions plutôt que les exalter. Ce sont des territoires *a priori* sans qualités, si ce n'est celles que nous découvrons. Ce sont les lieux sur lesquels, nous-mêmes et les générations futures, sont amenés à projeter.

Tel un padawan de l'architecture, le jeune architecte doit sentir toute la force de la discipline le pénétrer pour percevoir le passé comme un présent. Il manipulera l'analyse et le projet, il convoquera les analogies riches, complexes et cultivées, les images tirées de son expérience réelle ou imaginaire pour édicter ses propres règles, à la fois rationnelles, sauvages et floues.

Le détail sera son espace de projet.

Sans encombrer visuellement l'espace public, et en utilisant les moyens et les conditions actuelles de la production, il portera toutes ces attentions au plaisir de l'usage et de l'ambiance.

Habitué à tourner à l'infini la molette de sa souris pour zoomer puis dé-zoomer, il devra trou-



Figure n°4 – Noëlle Perna dans Mado la Niçoise. Et là j'ai une petite pensée pour ma tante Madeleine, ou Mado comme on l'appelle. (image captée sur internet)

ver la juste place du détail sans perdre l'énergie de la ligne.

Détail n°3 : Nice

La proclamation est donc de Nice. C'est la ville où cette proclamation a été imaginée et cela a forcément son importance. Personnellement, c'est la ville où j'ai passé ma vie avant de m'intéresser à l'architecture, c'est la matrice. C'est là qu'à chaque retour, ma perception, plus instruite, me fait découvrir une nouvelle épaisseur entre sensible et raison. Sans jamais avoir eu trop l'occasion d'y toucher (y construire), elle est une belle endormie, éternellement source d'inspirations mais aussi de nostalgies. Et puis, il y a l'appartement où la proclamation a été débattue, un appartement rue Cassini. Un appartement de location touristique sans qualité, froid et plus ou moins fonctionnel qui m'impose une mise à distance anormale alors que tout, ici, est pour moi souvenir à fleur de peau.

La rue Cassini est une exception urbaine, une diagonale qui coupe les trames régulières de l'urbanisation à la turinoise du Consiglio d'Ornato, c'est une exception dans la trame, c'est le Broadway niçois. Un tracé qui permet de faire le tour de la colline du château, un château évanoui, une absence, un vide monumental qui se pose là comme un trophée paysagé pour aqua-relliste. Un tour comme une tournée de noctambule qui commence avec un apéro et quelques fruits de mer au Café de Turin, place Garibaldi. Et puis, c'est la longue descente sinueuse dans la Vieille Ville en empruntant la rue Pairolière puis la rue Droite (qui n'en a que le nom) où se

mêlent les odeurs du gras et des pois chiche de la *socca*, le fenouillet et l'anis étoilé qui parfument la *porchetta*, une vieille odeur de poisson du marché du matin de la place Saint-François, et de la barbaque de la boucherie la moins chère de Nice mais surtout cette odeur acide si particulière du synthétique et des skaïs, typique du style à la niçoise, rendu célèbre par le personnage de Mado la Niçoise de Noëlle Perna mais aussi porté par les touristes qui y transpirent abondamment. Il y a les odeurs entêtantes des marchands d'épices et de savonnets qui n'ont rien de traditionnelles et celle de la *gelateria* de la Place Rossetti, si la glace avait une odeur. En empruntant ce chemin qui suit la fortification de la Vieille Ville, on peut avoir une petite pensée pour le tempérament de cette Niçoise, incarnée par l'héroïne du siège de Nice par les troupes franco-ottomanes en 1543, Catherine Ségurane. Cette gaillarde lavandière a fait sa légende en mettant en fuite l'armée de Barberousse après qu'elle eut arraché des bras d'un janissaire l'étendard sacré au croissant de lune pour s'en « torcher la... », voilà la vraie nature de l'aigle niçois.

Figure n°5 (a et b) – À propos de Catherine Ségurane - Je n'ai pas pu m'empêcher de chercher dans Wikipédia en turc, qui se dit Vikipedi, s'il avait gardé trace de l'affront ? Et bien oui ! Mais je ne saurais vous dire ce qu'ils en disent... (image captée sur internet)

Catherine Ségurane [[déjà lu](#) | [source](#)]

Kuşatma esnasında **Catherine Ségurane** isimli Fransız bir kadının, kalenin surlarına tırmanarak Fransız askerlerine cesaret verdiği ve Osmanlı askerlerinin bu durum karşısında şaşırarak saldırıdan vazgeçtiği yönünde hikâyeler vardır.^[12] Bu hareketiyle bir **halk kahramanı** haline gelen Ségurane anısına her yıl, 25 Kasım günü Nice'de Aziz Catherine günü olarak kutlanmaktadır.^[13]



Figure n°6 – Le vendredi soir du 20 juin 1980, le concert des Stranglers (les Étrangleurs) à Nice à la fac de droit a mal tourné. Après plusieurs coupures de courant qui ont interrompu le concert, Jean-Jacques Burnel dans un français très approximatif, dû à ses origines, a peut-être un peu excité le public. Le résultat a été la mise à sac de la fac, comme disent les journaux : « Ils ont tout cassé, même le sol en ciment .» Le groupe se trouve incarcéré sous le coup de l'article 314 du code pénal – dit loi « anticasseurs ». D'où l'album *Nice in Nice* et sa couverture de l'album où l'on voit les Stranglers menottés à la sortie du Palais de Justice, devant la porte située juste sous la fenêtre par laquelle, trois ans plus tôt, le 10 mars 1977, Albert Spaggiari, le cerveau du « casse du siècle », s'était évadé, c'est fou les détails ! (image captée sur internet)

c'est-à-dire dans les années 80, se passait dans le Vieux Nice. Un temps magique où se croisaient le vieux nissart ou la nissarda (habitants de Nice en niçois et par extension ceux qui parlent encore le niçois et par extension de l'extension le Nice populaire), les émigrés de toutes origines (mais tout particulièrement du Maghreb) et les jeunes branchés. Les touristes étaient cantonnés dans la zone piétonne, dite la Piète (concept en vogue à l'époque) et sur la Promenade des Anglais. Il y avait deux options pour manger pas cher le soir. D'abord chez Acchiardo dans une petite rue perdue de la Vieille Ville. Là, on mangeait une soupe de poisson avec beaucoup de croûtons pour se caler l'estomac ou une escalope dijonnaise les bons jours (la femme du patron était de Dijon, un exotisme fou et un sujet de moquerie ritualisé pour les poivrots habitués de la maison), sans oublier la bouteille de vin vieux (on n'a jamais osé prendre le jeune). La deuxième option était chez Fernand la moule sur le cours Saleya et là, il fallait manger les pâtes à la carbonara. Pas particulièrement pour la qualité du plat mais pour celle du service. La serveuse, une connaissance que l'on allait recroiser un peu plus tard dans la soirée, avait une manière très particulière de servir en terrasse. Armée d'un très beau décolleté et d'une poitrine généreuse, elle arrivait avec une nonchalance suave à synchroniser le ballotement du jaune d'œuf dans sa coquille niché au milieu des spaghettis avec les deux objets du désir. Fellini sort de ce corps ! À cette époque des tribus où le téléphone portable n'existait pas (et oui cela a existé), la mienne était néo-punk tendance new wave, *Nice in Nice* des Stranglers était notre emblème. les soirées étaient ritualisées ; se retrouver entre 22h et 2h du matin à La Civette du Cours ou

aux Ponchettes puis entre 2h à 5h à la Camargue (pour certains) ou au Findlater's (pour les autres) et au petit matin retour sur le cours Saleya au Longchamp ou au Long Cours. Un périmètre réduit où j'ai rencontré la femme de ma vie et deux faits urbains majeurs (pour reprendre la terminologie d'Aldo Rossi) qui ont marqué ma vie et ma culture architecturale mais j'y viendrai plus tard.

Immanquablement dans la soirée on n'avait plus de clopes alors, c'était la pause promenade. On quittait temporairement le cours Saleya pour poursuivre le tour de la colline du Château. Très brièvement, on empruntait le quai des États-Unis, la partie désertique de la Promenade des Anglais (à l'époque) pour aborder le cap Rauba-Capeu. C'était un moment particulier où l'on prenait une grande bouffée d'air pur, où l'on se laissait envahir par le paysage mais aussi par la méditation comme l'homme fier dans le tableau de Caspar David Friedrich - *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*. C'est le seul endroit où l'on peut embrasser d'un seul regard la baie des Anges. Aujourd'hui, c'est un petit bout « détaillé » de la corniche de Marseille transplanté par l'agence STOA, un extrait, une dégustation. Après, c'était la descente le long du quai du port où, dans les années de ma jeunesse, on ne trouvait que deux ou trois bars louches et interlopes. Et puis, on arrivait rue Cassini car c'est là qu'il y avait les deux seuls tabacs nocturnes de Nice, le Chrome et le Cassini. La boucle était bouclée.

Vous comprendrez bien à travers cette traversée des lieux et du temps que construire un enseignement à Nice n'a pas été une affaire anodine. Il y a sûrement trop de pathos pour être suffi-

samment détaché de l'objet d'étude et j'en profite pour m'excuser auprès de mes camarades enseignants pour avoir été un peu trop à fleur de peau certaines fois. J'apprécie d'habitude de travailler sur des terrains neutres pour ne pas y projeter ma subjectivité. Mais le hasard en a voulu autrement cette année, alors nous devons aller au bout du récit, plongeons dans l'autobiographie, en espérant tirer du particulier un peu d'universel.

Détail n°4 : Les volets de la chapelle

À quand remonte ma fascination pour la chapelle de la Miséricorde, je ne saurais le dire. Je me plais à imaginer que c'est un souvenir de ma tendre enfance. Sur une photographie posée sur la commode de la chambre de mes parents, on me voit faire mes premiers pas, tout sourire, en tenant fermement la main de mon père et de ma mère, sous le marché couvert du cours Saleya. À hauteur des bouquets, je devais être enivré par les essences des fleurs juste au moment où, au débouché de la halle, on découvre l'angle sud-ouest de la chapelle. Adolescent, j'ai arpenté un nombre infini de fois ce cours en passant devant, derrière ou sur les côtés de la chapelle. Mais elle est restée longtemps une inconnue inaccessible.

Ce n'est qu'après le cours de première année d'histoire de l'architecture classique, donné par Jean Castex, que l'ondulation de la façade a pris tout son sens. Ce cours, mais bien plus encore l'acquisition du livre du professeur – *Renaissance, baroque et classicisme*, a été décisif pour ma formation et ma vie d'architecte. Ce livre ne me quittera plus jamais et je l'ai lu et annoté un

nombre infini de fois pour organiser un voyage d'été en famille ou préparer un voyage d'étude avec les étudiants. Car bien évidemment, plus on éprouve l'architecture en la pratiquant et plus on peut en apprécier les analyses. Perdu dans ce savoir infini, tout d'un coup, page 301, au milieu d'un tableau de schémas énigmatiques qui couvre une double page complète, je trouve un tout petit plan, dessiné de la main du professeur, le n°2, qui représente mon église, celle du cours Saleya, la chapelle de la Miséricorde (ou Saint-Gaëtan). Nice est dans Le Castex ! Je ne suis pas peu fier ! À partir de là un monde s'ouvre devant moi, d'abord la découverte de Bernardo Antonio Vittone puis celles de Guarini puis du baroque turinois puis de l'Italie du nord, et ainsi de suite.

Je me souviens que Jean Castex ne faisait pas d'interrogation écrite pour son cours, il demandait un petit dossier de dessins d'un édifice ou d'un espace urbain mais qu'il fallait absolument aller voir. Il y avait une très grande liste dans laquelle on pouvait choisir. Très intelligemment, à la fin de la liste, il proposait des sujets lointains. Un lieu des plus improbables a attiré mon attention et celles de deux amies : le *Pas-setto di Borgo*, à Rome. Sans en savoir plus (à une époque où l'Internet n'existait pas et donc sans Wikipédia), on s'est inscrit pour aller enquêter à Rome avec notre Castex sous le bras (le livre), et aller voir tous ces bâtiments si fascinants que l'on avait découverts en cours. Un train de nuit, une auberge pas chère, quatre ou cinq jours de marche à pied, des dessins, des visites mais aussi des *panini*, des plats de pâtes et le plaisir de l'architecture était là pour toujours. Juste à côté du Vatican et de tous les chefs-d'œuvre, tout notre intérêt était concentré sur une sorte d'étrange

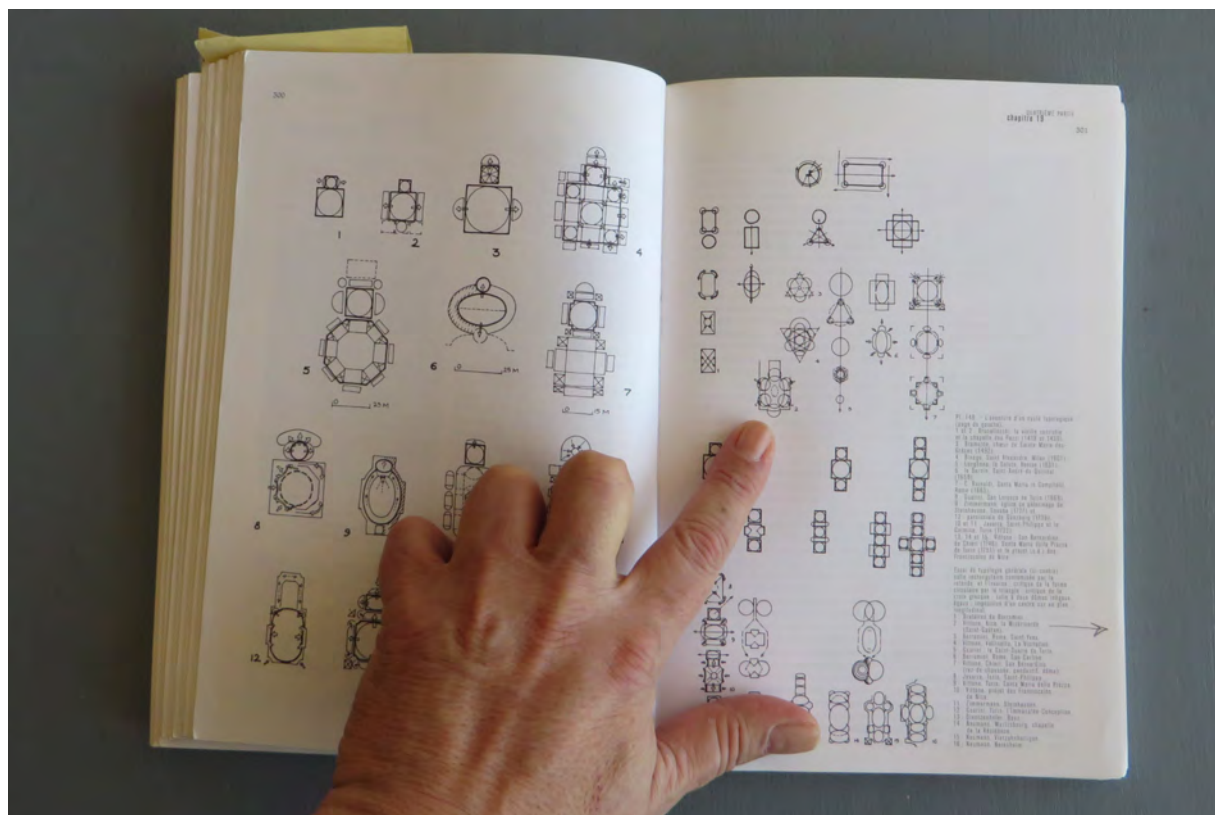


Figure n°7 – Elle est là au bout de mon doigt ! (photographie de l'auteur)

Figure n°8 –
Cesare Borgia
« mais où est passé
la garde ! » *Borgia*,
saison 1, épisode
9, l'invasion de
Rome. (capture
d'écran de l'auteur)



aqueduc. On l'a longé quand on pouvait puis on est allé le chercher au fond des cours, dans les arrières-cuisines de la triste restauration pour touristes. Le *Passetto*, interdit à la visite, ne dévoilera son intérieur que bien plus tard au hasard du visionnage d'une série télévisée, *Borgia*, dans une scène où le pape Alexandre VI se carapate du Vatican pour rejoindre le château Saint-Ange, par cette sombre galerie sur échasses. Un détail que je n'aurais jamais relevé si le *Passetto* n'avait pas été un objet d'étude. Cette manière de nous inciter à aller voir l'architecture, à la dessiner et à l'analyser graphiquement, me semble nettement plus maligne que l'interrogation écrite qui promet un savoir de perroquet aussi vite acquis qu'oublié. L'architecture est une affaire d'expériences.

Mais revenons-en à la chapelle de la Miséricorde car très vite ce qui m'a fasciné, ce n'est pas tant le schéma spatial du croquis de Jean Castex qu'un détail. Les volets de la fenêtre donnant au-dessus de la porte d'entrée principale sur le cours Saleya. Que viennent faire ces volets, cette domesticité sur un édifice religieux ? Quelle étrange confrontation entre le sacré et le profane ! Une énigme ! Un paradoxe ! Après un samedi soir, qui s'était fini une fois de plus au petit matin, avec un café et un croissant au Long Cours, je me décide à traîner encore un peu, pour attendre la messe dominicale, la seule occasion de visiter l'intérieur. Un peu fatigué et un peu surpris de me retrouver à une messe, moi qui ne suis pas très porté sur les bondieuseries, je me perds dans les circonvolutions des corniches, les pliures des pilastres, les ondulations de l'enveloppe intérieure, les anfractuosités des pièges à lumière, pour chercher la fenêtre avec les volets. Je soup-



Illustration
n°9 – Façade de
la chapelle de
la Miséricorde,
Bernardo Antonio
Vittone, 1747-1770.
(photographie de
l'auteur)

çonnais qu'elle devait être cachée par cette corniche très saillante, qui semblait être une sorte de déambuloire haut, un artifice fait justement pour masquer la source lumineuse et du coup, ma fenêtre et mes volets. À aucun moment, je ne me suis rendu compte que le volume intérieur ne collait pas avec l'enveloppe extérieure, tellement les effets d'élancement sont spectaculaires. Ce n'est qu'après avoir acquis un petit fascicule sur l'édifice, édité par l'Institut d'études niçoises, que j'ai découvert la coupe et l'étage caché entre la voûte de la chapelle (un peu trop plate à la réflexion) et la toiture. Sacré Vittone, contraint par une parcelle trop petite, qui a superposé le couvent à la chapelle. Et la fenêtre avec les volets est la fenêtre d'une chambre du couvent. C'est une imbrication programmatique ! Koolhaas sort de ce corps !

Entre-temps mon espace culturel s'était élargi à la lecture de « *New York délire* » de Rem Koolhaas. Il ouvrait de nouveaux chemins pour l'analyse urbaine et architecturale, auxquels ma formation initiale m'avait sensibilisé. Je pouvais projeter les problématiques de la congestion et de la dissociation programmatique dans une interprétation personnelle des effets architecturaux et urbains de la chapelle. Les théories du problème de la grande dimension de Koolhaas rencontraient celles de la petite dimension de Vittone – le *Bigness* rencontrait le *Smallness*, le XX^e le XVIII^e ! On peut extraire *in extenso* des phrases de la théorie du *Bigness* pour l'appliquer au *Smallness*, version Vittone : « C'en est fait de l'exigence humaniste de « sincérité » ; l'architecture d'intérieur et l'architecture d'extérieur deviennent deux projets séparés, l'une ayant affaire à l'instabilité des besoins du programme

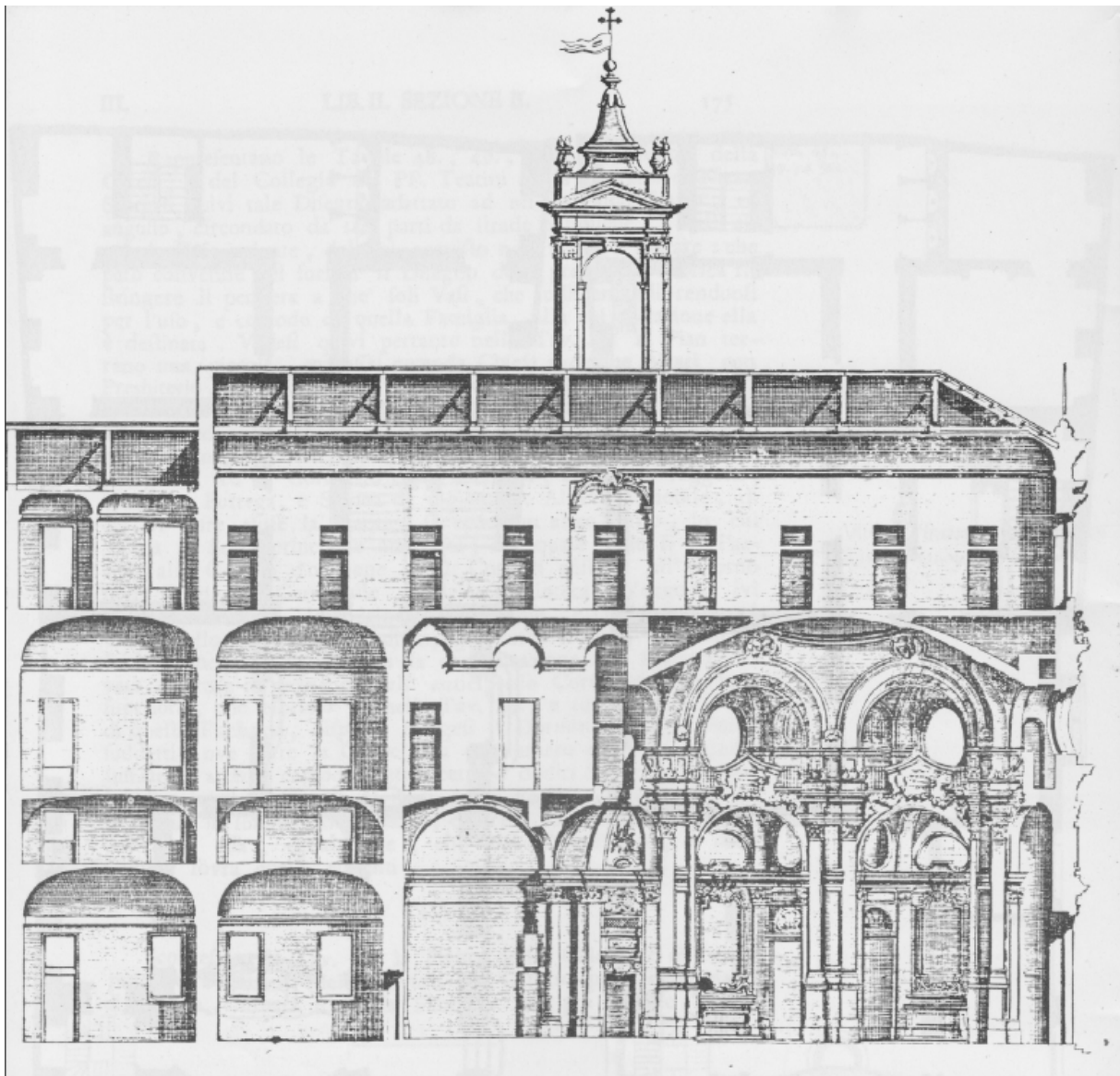


Figure n°10 - Coupe de la chapelle de la Miséricorde, Bernardo Antonio Vittone, 1747-1770.

Figure n°11 – Vue de la fenêtre située au-dessus de l'entrée de la chapelle de la Miséricorde. (photographie de l'auteur)



et de l'iconographie, tandis que l'autre – agent de désinformation – offre à la ville l'apparence stabilité d'un objet. »

Au fil du temps, la chapelle devenait de plus en plus un objet d'interprétations propice à générer de nouvelles hypothèses. Mais bon, je n'étais toujours pas rentré dans le couvent ! Ce fut chose faite cette année lors du voyage d'étude. Quelle émotion de se retrouver dans la chambre du *boss* de la confrérie, transformée en petite salle de réunion. Enfin, j'étais derrière la fenêtre si convoitée, objet de tous mes phantasmes. La fenêtre ouverte cadrerait, par sa verticale, les bandes horizontales du paysage ; un presque carré de ciel, une bande de mer juste excitée par une chevelure de palmier, le tout posé sur deux bandes de toitures, les Ponchettes. C'était beau comme un Rothko, sans regret pour la fenêtre en bande moderne décidément trop démonstrative. La décoration de la salle était un peu vieillotte, juste ce qu'il faut pour se sentir bien et être dans de bonnes conditions pour accueillir le merveilleux, pour y découvrir des trésors, comme un tableau représentant Vittone posé là, à même le sol, attendant d'être accroché et une vieille armoire massive renfermant les grimoires des Pénitents Noirs et les courriers échangés par la confrérie, l'architecte et les entrepreneurs. C'était magique !

34

En parlant d'enseignant décisif, j'ai eu l'immense chance de travailler durant mes études avec Philippe Panerai, qui m'a fait découvrir le plaisir et l'importance des voyages d'études. Un mode d'enseignement qui est à l'origine de cette « Proclamation de Nice ». Car les voyages d'études sont des moments privilégiés pour

Figure n°12 – Le portrait de Bernardo Antonio Vittone. (photographie de l'auteur)



vivre des expériences concrètes. Des expériences d'architectures que l'on éprouve entre enseignants et étudiants, tout autant qu'entre enseignants. Merci Philippe, pour nous avoir amenés dans cette improbable promenade sur la crête du plateau du Mokattam au Caire, pour nous avoir fait comprendre ce qu'est la typologie, passant d'un édifice de Sinan à un autre dans Istanbul, ou tout simplement dans la lecture de la sédimentation de Versailles pour comprendre ce qu'est une vieille ville-nouvelle. Faire du terrain est essentiel pour l'enseignement et je profite de l'occasion pour demander à l'administration de l'école nationale supérieure d'architecture de Marseille de préserver coûte que coûte cette part de l'enseignement.



Figure n°13 – L'armoire renfermant les grimoires des Pénitents Noirs. (photographie de l'auteur)

Figure n°14
Monsieur
Gérard Forcheri,
l'archiviste des
Pénitents Noirs.
(photographie de
l'auteur)



Détail n°5 : La couleur de l'envers

La visite de la chapelle devait nous servir à instruire les questions pédagogiques qui animaient la recherche et les travaux de projet du semestre portant sur la superposition programmatique. Quels dispositifs sont mis en jeu quand on superpose des programmes, quel est l'impact sur les structures, sur l'organisation des distributions verticales, comment les grands volumes se déploient, comment les espaces partitionnés s'accommodent de la situation, comment l'enveloppe unifie les différents composants, quelles ambiances cela produit dans leur confrontation ? Le corpus d'analyse comprenait plusieurs édifices dans Nice, qui intégraient des dispositifs équivalents à ceux mis en œuvre dans la chapelle, les anciens cinémas de l'Escorial ou du Forum, le cinéma du Rialto ou le bâtiment de l'Électricité Générale. Avant de se lancer dans le projet, l'analyse a permis de construire une culture commune autour du sujet et de découvrir tout un tas de détails qui caractérisent le dispositif. Pas de projet sans analyse !

Mais comme toujours, quand on va chercher quelque chose, on en découvre d'autres. L'incroyable visite de la chapelle, permise par Gérard Forcheri, l'archiviste des Pénitents Noirs, nous a offert l'opportunité d'aller dans l'envers du décor. On a pu se glisser dans les lieux les plus secrets, dans l'épaisseur de l'édifice, dans le poché du plan. Pour atteindre la galerie dans la corniche, on a emprunté un tout petit escalier en colimaçon caché dans le pilastre Est de l'entrée. On se doute bien que ce type de distribution de service existe mais y aller suscite une grande émotion. Ici, la porte est camouflée par la



Figure n°15
Escalier secret
de la chapelle de
la Miséricorde.
(photographie de
l'auteur)

peinture des faux marbres de la base du pilastre. Jusqu'à maintenant, la plus belle porte camouflée que j'ai ouverte se trouve dans la galerie Colonna à Rome, une porte dans un angle rentrant: pour mieux la dissimuler, ses charnières sont déportées. Vous pouvez y aller sans problème, c'est la porte des toilettes. En redessinant avec les étudiants la villa Farnesina à Rome, on a découvert un étage caché et sa porte dérobée dans l'escalier principal. Il y a aussi la porte à galandage, sûrement la première, qui ferme la grotte du fond du jardin du palais du Te à Mantoue, de cet excentrique Giulio Romano. C'est devenu une manie, je cherche les lieux de la domesticité dans les sites monumentaux.



Figure n°16 – Porte
cachée de la galerie
Colonna, Rome.
(photographie de
l'auteur)



Figure n°17 - Porte
à galandage de la
grotte du palais
du Te à Mantoue,
Giulio Romano.
(photographie de
l'auteur)

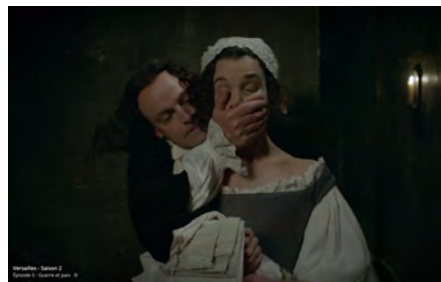
Figure n°18 – Sur la corniche déambulatoire de la chapelle de la Miséricorde. (photographie de l’auteur)



Une fois sur la corniche, on est dans l’envers du décor. On voit tous les petits bricolages nécessaires à la mise en scène. Mais, ce qui est le plus surprenant, c’est que la décoration s’arrête brutalement dès que l’on est dans les lieux cachés. On est dans le gris, un petit gris souris, mat, qui signe l’ambiance de ces lieux de l’envers. La série télévisée, *Versailles*, nous mène dans ces lieux que le public ne peut atteindre dans le château, ou pour le moins, ce sont les décorateurs qui les ont reconstitués. C’est le monde fantastique du « off », des domestiques, des passages secrets, des intrigues, des galipettes et des empoisonneuses. En visitant la galerie François 1^{er} du château de Fontainebleau, voir l’incroyable travail de Rosso et cet art de la mise en scène où le cadre, les stucs et le cuir sont plus importants que la fresque, à un moment donné, on se trouve dirigé, dans le parcours de la visite, dans quelques espaces gris des services. C’est comme un apaisement après tant d’extravagance.

Au-delà de cette manie de collectionneur, cet intérêt pour les coulisses, pour les services, pour les lieux des laborieux, je cherche à faire passer un message pédagogique. J’aime attirer l’attention des étudiants sur le bon dimensionnement, la praticité et la qualité d’ambiance du revers de la médaille. L’exemple le plus manifeste, pour moi, c’est la Bibliothèque nationale, après l’intervention d’Henri Labrouste en 1854, où l’investissement porté dans la grande salle de lecture est largement égalé par le travail réalisé dans le magasin des réserves, avec toujours le même gris. C’est bien connu, dès qu’un architecte visite l’édifice d’un confrère, il va voir les WC pour regarder comment ils sont traités. C’est souvent assez parlant.

Figure n°19 – Jeune femme de chambre coincée par un noble conspirationniste dans la série *Versailles*, créée par Simon Mirren et David Wolstencroft, saison 2, épisode 5 : *Guerre et paix* (capture d’écran de l’auteur)



Détail n° 6 : « La rue qui pue »

Si le premier fait urbain du cours Saleya ce sont les volets de la chapelle, les Ponchettes en constituent le second. Le cours Saleya est un grand espace public, étroit et long, placé entre la Vieille Ville et l’espace maritime. Sur la façade nord, le fond bâti de la ville referme l’enveloppe de la place alors que vers la mer, l’espace public s’ouvre au-dessus d’une rangée d’anciennes maisons de pêcheurs. Mais ce qui fait la réelle singularité de ce dispositif, c’est la promenade sur la toiture-terrasse de ces maisonnettes. Sur le site Wikimedia on trouve une photographie colorisée, datée entre 1890 et 1905, prise depuis le parapet, qui cadre la chapelle de la Miséricorde. C’est d’ailleurs cette configuration particulière qui a valu au cours d’être nommé un temps le *Palco* ou en français l’estrade, la scène ou la loge. Suspendu entre ville et mer, cette promenade permettait au-dessus du tumulte de la vie urbaine, d’apprécier la vue sur le marché côté ville et sur le port de pêche côté grève. C’est une terrasse qui donne à voir le spectacle de la ville, un espace idéal pour aménager des tribunes, pour profiter des corsos carnavalesques. La promenade, tout en longueur, mène de l’opéra à la colline du Château, un grand parc urbain propice à l’oisiveté de la villégiature. C’est le lieu idéal pour la *passaggiata* dans un Nice tourné vers la culture italienne.

Même si au XVIII^e siècle l’attractivité commerciale des deux façades n’avait rien à voir avec le « barnum » d’aujourd’hui, la particularité de ce bâtiment infrastructurel est d’avoir trois façades principales, une côté cours Saleya, une

Figure n°20 – Panorama de Nice pris depuis la colline du château – 1892 – photographie Jean Giletta – fond Gallica, BNF.



côté promenade des Anglais et une autre pour gérer les fonctions techniques et les fonctions servantes comme les espaces de livraison ou les évacuations des déchets. Alors, si au temps de sa construction, la toiture acceptait les petits ouvrages peu dessinés des cheminées et des étanchéités rustiques, plus ou moins efficaces, les temps modernes supportent moins les fuites d'eau mais en revanche acceptent que la tripaille technique en toiture s'y développe à son aise. Dès l'origine, les concepteurs des Ponchettes ont eu la prévoyance d'organiser les fonctions de service en dédoublant les rangées et de ménager une ruelle cachée, la célèbre « rue qui pue ».(fig. 22)



Figure n°22 – Un coin du vieux marché, Nice – Édition Yvon, Paris.

On s'amusait à la dénommer ainsi car c'est là que les cuisines renvoyaient leurs odeurs de friture, que les poubelles s'entassaient et où certains se soulageaient après avoir abusé de la soirée. C'est aussi là que s'effectuaient tous les petits trafics et que l'on trouvait les entrées des bars louches. C'est là, enfin, que l'on avait

Figure n°21 – Le Cours en 1890, Nice – Photochrom - Library of Congress, United States.



l'espoir de trouver la dernière place pour garer sa voiture. Les Ponchettes cachaient en leur sein un lieu interlope. Une figure urbaine dont j'avais déjà remarqué les dispositifs, dans une version plus policée, dans le lotissement du Palais Royal à Paris. Un bâtiment doit toujours avoir une face cachée, un lieu à lui, une épaisseur pour y loger la domesticité - c'est le problème de l'orientation de l'édifice et sa relation à l'espace public, c'est le problème de la barre.

Dans une ville usée par le tourisme de masse et où tous les espaces sont exploités pour une rentabilité commerciale maximum, cette terrasse, aujourd'hui inaccessible, est apaisante. Je m'y promène à l'abri du regard, enfin seul ! Les escaliers, qui ne mènent nulle part, sont une énigme pour qui sait regarder. Je n'ai eu le privilège de m'y promener qu'une fois, dans les années 2000, accompagné par Michel Bensa qui y avait un accès privilégié depuis ses bureaux. Mes amis architectes de l'agence CAB ont failli réaménager cette terrasse pour la re-rendre accessible mais l'alignement des astres n'était pas réuni pour mener à bien ce projet, à ce moment-là. En attendant, cette terrasse reste le dernier lieu secret et oublié de cette ville, un luxe à Nice.

Détail n° 7 : Le charme du tâtonnement

Le voyage d'étude est l'occasion d'aller voir quelques bâtiments qui ne sont pas forcément directement liés au sujet d'étude. C'est apprendre aux étudiants à voyager comme on voyage quand on est architecte. Dans un premier temps, on pensait aller au cabanon de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin mais la taille de notre

Figure n°23
Monique et Gilles
Sensini (tout
petit) devant
de cabanon de
Charly, mon
grand-père, 1969,
photographie
d'André Sensini.



groupe et le système de réservation n'étaient pas compatibles avec ce petit chalet suisse ou canadien, perdu au bord de la Méditerranée. Il faut dire que j'ai personnellement plus de tendresse pour le restaurant de l'Étoile de Mer que pour cet objet trop précieux, sacralisé à un point qui frôle le ridicule. La personne qui organise la visite porte des gants blancs pour manipuler le petit volet en bois avec le miroir, on marche sur un espace balisé, on ne peut pas prendre de photographies et on a même la sensation que notre regard use le chef-d'œuvre. Habitué dans mon enfant au cabanon de mon grand-père, situé de l'autre côté de Monaco, à Cap d'Ail, j'avais une tout autre image de la villégiature côtière populaire méridionale. Mon cabanon, c'était un petit bloc de béton, une ancienne guérite de douanier dont mon grand-père, serrurier de profession, avait pris possession en y mettant une porte. Pour moi, le cabanon, c'était prendre le train avec la première micheline du matin, c'était aller poser les cannes à pêche, prendre le casse-croûte avec les hommes, les plongeurs dans les rochers, la gazière, le seau avec les boules de pétanque, la soupe de poissons, la dalle béton pour tout faire et entre autres la sieste à l'ombre du parasol, mais ce n'était pas une maison de poupée (fig. 23). Comme quoi on ne peut réellement appréhender l'architecture qu'à partir de son expérience. Il y a, juste à côté du cabanon de Le Corbusier, la villa E-1027 d'Eileen Gray mais là aussi, permettez-moi mon mauvais goût, j'ai toujours préféré les belles grosses villas néoclassiques à la fragilité un peu étriquée de cet objet de designer.

Cette année, nous avons choisi d'aller passer une après-midi à la villa Arson, visiter l'édi-

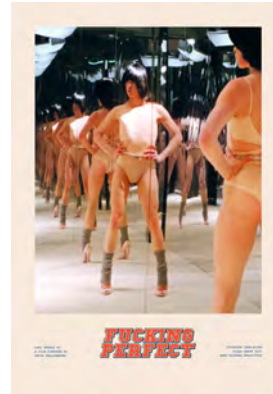


Figure n°24 – Affiche
de l'exposition de Brice
Dellsperger « Fucking
Perfect Body double 36 »,
Villa Arson, été 2019.

fice et voir une exposition. L'exposition installée dans le « white cube » était une installation vidéo réalisée par un ami Brice Dellsperger, et intitulée *Fucking Perfect Body double 36* (fig. 24). Plus habitués à visiter des bâtiments qu'à aller voir des œuvres d'art contemporain, les étudiants ont été, peut-être, bousculés, amusés, interloqués par cette installation. Connaissant le travail de Brice, j'ai pu un peu expliquer l'effet et la prouesse technique de la mise en scène, et j'ai pu replacer cette installation dans le travail de Brice mais aussi laisser à la perspicacité des étudiants sentir ce qui était en jeu là, à propos d'ambiguïté, de transformations corporelles, de transgression, « l'orgasme collectif et superficiel » de la défonce physique dans un club de gym...

Je croyais tout connaître de la villa Arson, y allant au moins une ou deux fois par an. J'adore cet endroit, c'est plus un lieu qu'un bâtiment. Le bâtiment des architectes Michel Marot et Bernard Desmarais épouse la pente de cette petite colline niçoise. C'est une architecture puissante de murs de soutènement, une architecture romaine. Cette nappe de béton ménage une place prépondérante à la nature, particulièrement luxuriante à Nice. La grille enchâsse une belle villa de style italien, d'un rouge plus que traditionnel. Les toitures deviennent des sols comme pour les Ponchettes. Les espaces de promenade offrent des belvédères pour apprécier les vues lointaines sur les massifs alpins et la mer Méditerranée. On n'est jamais vraiment ni dedans, ni dehors, c'est une sorte de labyrinthe sympathique où l'on a plaisir à se perdre. Et puis, bien sûr, il y a ce fameux traitement des façades en béton de galet. Les galets à Nice c'est toute



Figure n°25 – La Villa Arson, 2019, photographie de l’auteur.

une histoire. C’est la surprise de la plage de la promenade des Anglais qui impose un dandinement de canard mal rassuré pour les touristes alors que les autochtones ont développé depuis leur enfance des aptitudes de fakir pour marcher dignement sur ce sol malcommode.

Mais ce que j’ai appris lors de la visite avec Michel Maunier, ce sont toutes les complications et les arbitrages entre les architectes et l’entrepreneur pour la mise en œuvre du mur en galets. Après un différend sur l’évaluation du coût de la matière première et sur la prise compte de la complexité de la mise en œuvre, il a fallu faire le projet. Cela a amené à une succession de tâtonnements que l’on peut encore lire, quand on le sait, dans la texture des façades. Entre une trop grande régularité due à une mise en œuvre trop soignée d’un coffrage à plat sur lit de sable puis relevé et un parement de galets maçonné à l’unité, plus proche de l’effet recherché d’une texture pointilliste mais plus long à réaliser et donc plus onéreux, il y eut des arbitrages, les galets mis en œuvre à l’unité ayant été réservés à certains lieux choisis. Le bâtiment maintenant devient concret et l’on se perd à nouveau dans la recherche de ces détails liés à la main de l’ouvrier (fig. 25). Cette visite a dû faire sentir aux étudiants la richesse de notre métier. L’architecture ne peut pas être seulement une chose abstraite et l’enseignement doit permettre de sensibiliser l’étudiant à ces questions. Intégrer les enjeux de la mise en œuvre dans le développement du projet permet à l’étudiant d’aller plus loin dans la jouissance de la conception et lui permet de développer des aptitudes à l’anticipation pour deviner ce qui se passe après le dessin. C’est pourquoi un enseignement de l’architecture doit être fait par des architectes praticiens qui ont un recul critique et

qui sont confrontés quotidiennement à l’exercice de la pratique.

Détail n° 8 : Les fantômes du 109

Habituellement on choisit un site de projet qui est un terrain nu où l’on considère que la ou les constructions existantes peuvent être substituées. Ce n’est pas que l’on ne s’intéresse pas au contexte, bien au contraire puisqu’on développe des dispositifs d’analyses poussés, liés à certains phénomènes urbains trouvés dans la ville d’accueil ; c’est principalement une question pratique car il est difficile en un semestre, c’est-à-dire en quatre mois effectifs avec les étudiants, d’arriver à faire connaître un édifice dans toute sa complexité. Le projet doit naître de la connaissance et de l’intérêt que l’on porte au bâtiment. Mais cette année on a eu beaucoup de chance et toute l’équipe du Forum d’Urbanisme et d’Architecture de Nice nous a apporté une aide décisive. Alexis Demoulin est allé rechercher au fond des archives, les documents graphiques permettant d’instruire l’analyse des bâtiments du corpus ainsi que toute la documentation utile sur les anciens abattoirs, le lieu du projet.

Mais surtout, nous avons pu vivre sur le site, le temps du workshop. Commencer un projet avec une immersion aussi longue aura été déterminant. Pour chaque question, les étudiants pouvaient sortir, faire un tour des lieux et vérifier leurs hypothèses. Et puis, il y a eu la longue visite en compagnie d’Yves Nacher (fig. 26), le directeur du Forum, et un ancien employé des abattoirs qui a conservé une activité dans la nouvelle structure (fig. 27). On est allé partout mais pas n’importe comment, on a suivi le parcours de la bête depuis sa dernière bergerie, sa

Figure n°26 – Yves Nacher dans la salle d'abattage des anciens abattoirs de Nice, 2019, photographie de l'auteur.



Figure n°27 – Alexandre Ivaldi, lors de la visite du 109, photographie de l'auteur.

dernière bénédiction jusqu'à son élévation finale, sur des rails pour un dernier tour de manège. Une véritable procession de croix avec toutes ses stations. Petit à petit, le bâtiment prenait corps et on ressentait, même pour un amoureux d'entrecôte, les longs supplices du bétail. La texture brute des bétons au sol devenait explicite – ne pas glisser (fig. 28). Le design du carrossage des machines était conçu pour faciliter l'écoulement des fluides - il fallait pas que ça caille ! (fig. 29) Les incroyables tringleries des plafonds devaient faire « swinger » les gros balèzes dans leur dernier voyage (fig. 30). Les fantômes du « 100 ancien » nous ont envahis.



Figure n°28 – Les sols en béton des anciens abattoirs de Nice, 2019, photographie de l'auteur.

Mais très vite les nouvelles énergies du 109 nous ont inspiré. Cette année, nous n'avons pas proposé, à proprement parler, un programme. Le programme esthétique était annoncé dans la « Proclamation de Nice ». Le programme technique c'était se poser la question de la superposition de programmes *a priori* non compatibles, une grande salle, un espace cloisonné et un toit exceptionnel. Le programme fonctionnel était laissé libre et laissé sans jugement sur sa pertinence quant à son rapport au jeu des acteurs, comme on dit. Le lieu était propice à faire des propositions un peu farfelues et on ne s'en est pas privé. La justesse de l'exécution prévalait sur une supposée pertinence du programme. Mais par contre, nous avons été très attentifs et d'un grand réalisme dans la bouffonnerie. La question pouvait s'exprimer ainsi : « Est-ce que ce fou qui se prend pour Napoléon y ressemble pour de bon ? ». La seule limite était de ne pas intervenir de manière globalisante, en plan masse comme un urbaniste, ne pas « figer » le site et lui faire perdre sa principale qualité, son inachèvement et son potentiel devenir.



Figure n°29 – Les mobiliers des anciens abattoirs de Nice, 2019, photographie de l'auteur.

Figure n°30 – Les rails pour suspendre les carcasses des anciens abattoirs de Nice, 2019, photographie de l’auteur.



Détail n° 9 : Un original

Quand on démarre un atelier, atelier de projet, il arrive assez souvent que l’on ait une lubie en tête à satisfaire. Cette année, c’était la production d’un original. L’objectif était de réaliser une exposition d’architecture qui présenterait le travail des étudiants, exposition à tenir dans les frigos du Forum. On avait la pression mais aussi le devoir de produire des documents à présenter « présentables ». Car, très sincèrement les expositions d’architecture ça n’intéresse essentiellement que les architectes, et les expositions de travaux d’étudiants en architecture, ça peut faire fuir. Il fallait donc de belles pièces à présenter et, d’expérience, les maquettes sont toujours plaisantes à regarder, et font plonger le spectateur dans ses souvenirs d’enfance, le plaisir de la miniature. Mais nous voulions aller plus loin et produire des pièces graphiques originales, en vue d’un accrochage. Travailler la représentation c’est se concentrer sur un effet du projet, à la fois pour le révéler mais aussi pour le maîtriser. Car la représentation a un « effet retour » sur le projet, un effet très salutaire. Bref, c’est intéressant de se préoccuper de la représentation. La motivation était doublée par le projet d’un catalogue, financé très généreusement par la DRAC, qui présenterait plus largement le travail réalisé et garderait trace de l’expérience.

Les cours d’introduction donnés par les enseignants étaient focalisés cette année sur les hypothèses du « projet analogue ». Et pour en parler, je m’étais replongé dans la lecture d’Aldo Rossi que je trouvais toujours aussi filandreux. Le voyage familial précédant le début du semestre nous avait menés à Modène pour

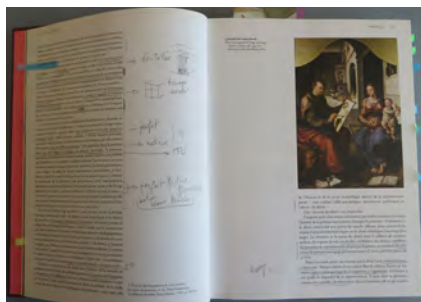
Figure n°31 – Les deux *Canaletto* dont le *Capriccio palladino*, Galerie Nationale de Parme, 2019, photographie de l’auteur.)



voir le cimetière de San Cataldo, et à Parme à la Galerie nationale pour voir le Canaletto des *canaletti* : le *Capriccio palladino*. Le cimetière est tellement inachevé que je n’ai rien à en dire, c’est décevant. C’est presque aussi frustrant que d’aller au château d’Anet pour voir sa trompe alors qu’elle n’est plus là (merde), et c’est encore plus frustrant quand on regarde le travail de Philibert Delorme pour le porche et la chapelle. Quand au Canaletto, en fait il y en a deux, c’est un diptyque (fig. 31). Deux petits formats dont on peut rechercher le vrai du vraisemblable au sein même de chacune des deux œuvres, mais aussi entre elles, c’est hypnotique. L’objectif fixé pour ce semestre, était de faire un capriccio d’aujourd’hui.

Le choix du mot « original » n’a pas été de tout repos, compte tenu de ses différentes acceptions. Et en premier lieu, je ne m’étais pas attendu à la question du projet original. C’est quoi un projet original, et comment l’obtient-on avec un faible niveau de contraste? Où va-t-on trouver l’adhésion pour être proche et lointain, dans la couleur, la typologie, la structure, les dispositifs, les bricolages, etc. ? Cette position critique sur le projet analogue a distillé son fluide vital dans l’encadrement du suivi des projets. Il fallait chercher l’inédit mais dans l’inidentifiable, le spectaculaire dans l’invisible, le surprenant dans l’évident, l’étrange dans le familier, et tout cela a produit des projets bizarres, cocasses, drôles, excentriques, insolites, surprenants, etc., donc originaux ou le fait d’originaux. Alors que pour moi l’original, c’était trivialement produire un document fait de la main de l’Homme, un dessin, un document authentique, donc unique, donc rare et donc précieux pour une exposition.

Figure n°32 – Daniel Arasse,
Le détail, avec annotations de
l'auteur, 2019, photographie de
l'auteur.



fait aussi pour être reproduit ! Quid du numérique ? Où commence la technologie ? Jusqu'où remonter ? L'original comme acte primitif ? Une manipulation de la matière picturale ? Et c'est ce qu'a fait Annie de la Souchère, dans le cadre de ses travaux dirigés, un apport essentiel pour les projets.

Détail n°10 : Le détail

Pour tout vous dire quand j'écris, je lis. Cela se passe en trois phases. D'abord je choisis un livre, que préférentiellement j'ai déjà lu, et je commence par le relire. Très vite je me retrouve dans un état bizarre, entre une extrême attention pour trouver des choses qui vont me servir et un détachement pour en imaginer de nouvelles - les idées fusent. Je les note frénétiquement dans les marges et j'utilise un tout petit cahier où j'articule les idées qui sont arrivées lors de la lecture (fig. 32). C'est une lecture faite pour inspirer, une lecture qui met en mouvement les idées. Très vite, je suis obligé d'arrêter de lire pour me mettre devant l'ordinateur, écrire est maintenant une urgence. Ce ne sont pas les livres que l'on feuillette quand on écrit, pour vérifier une source, préciser un point de vue, trouver un synonyme. C'est une lecture comme un starter pour la pensée. J'y reviens régulièrement pendant le temps de l'écriture, pour recharger les batteries, mais cela n'a plus rien à voir, il n'y a plus la frénésie du début. Enfin, je finis par l'oublier ce livre et je le re-finirai plus tard, pour écrire l'article que j'aurais voulu écrire.

Depuis que mon ami Jean-Marc Chancel m'a fait découvrir Daniel Arasse, celui-ci est devenu



Figure n°33 – Fresque de Rosso dans
la galerie François 1er du château de
Fontainebleau, 2017, photographie de
l'auteur.

mon starter. Cet historien et critique d'art a l'art de me transporter. C'est un historien qui a des idées, c'est un philosophe de l'art, mais ce n'est pas non plus un philosophe de l'esthétique. Ses objets d'analyse sont les œuvres picturales de la Renaissance, et sa méthode d'analyse, très engagée, se fait à partir d'une position critique « originale », qui fait de ces textes une source pour l'interprétation. Et puis, les livres de Daniel Arasse sont accompagnés de très nombreuses reproductions et c'est là que commence le deuxième voyage dans la peinture. Il n'est donc pas étonnant que je choisisse de bâtir cet article à la manière de l'œuvre d'un Rosso à la galerie François 1er dans le château de Fontainebleau, comme une petite fresque, « la Proclamation de Nice » avec un gros cadre autour (fig. 33).

Pour cet article j'ai choisi un ouvrage de Daniel Arasse qui se prêtait bien à l'intuition que j'avais de l'article à écrire: *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, un texte de 2014. Alors sans revenir sur mes notes, qui m'ont échappé, on y retrouve certaines pistes qui ont nourri la construction de cet article comme le détail, comme si on était au plus près de l'acte d'édifier, au plus près du geste du constructeur, le détail comme un démembrement de l'édifice, s'intéresser à un élément révélateur ou insolite, le détail comme limite de la précision, le détail pratique, le détail comme une grande histoire des petites choses. Je vais pouvoir, maintenant que j'ai conclu cet article, finir le livre et me lancer dans une histoire rapprochée de l'architecture, une architecture en détails. Un texte en appelle un autre.

Figure n°34 – Tranche de *porchetta* de la Triperie de la Tour, rue Pairolière, 2019, photographie de l'auteur.



Détail n°11 : Les amis

Les amis dans le milieu professionnel et plus spécifiquement dans l'enseignement, c'est particulier. Ce peut être des amis à la vie, mais c'est forcément des amis avec qui on partage des connivences intellectuelles. Ayant fait, avec Jérôme Guéneau, nos études en même temps et dans la même école, nous partageons naturellement une culture commune. Surtout que l'école d'architecture de Versailles dans les années 90 était très structurée et permettait d'acquérir des bases solides, quand bien même elles peuvent être contestées. Et même si nos parcours et nos positions critiques sont très personnels, il y a ce fond de sauce commun. Avec Olivier Boesch, nous avons appris ensemble à enseigner. C'est bien sûr une expérience très structurante car si on n'oublie jamais ses enseignants, on n'oublie pas non plus ceux avec qui on a fait ses premières armes. Enfin, Marie Gabreau est une de mes anciennes étudiantes, une étudiante atypique qui a commencé ses études tardivement mais dotée d'un important bagage culturel et d'expérience, une étudiante exigeante comme on les aime. Jérôme apporte à l'équipe la rigueur du chercheur mais pas trop, l'art de la mise en œuvre mais si possible bricolée et le recul politique avec un petit côté *Politburo* qui finit toujours par nous faire réfléchir. Olivier arrive avec sa culture suisse, ce charme du presque pareil mais pas tout à fait, l'exotisme du « pas trop différent mais quand même », tout ce qui fait la richesse et la saveur de notre culture européenne. Marie est le chaînon manquant entre les vieux grigous que nous sommes et les étudiants, elle a été à leur place il n'y a pas si longtemps, elle les comprend, elle sait qu'ils sont perdus.

Notre objectif en cycle Master, c'est que les étudiants grandissent en se forgeant leurs propres positions critiques. Mais devant le mur des hésitations et le gouffre des maladresses, il est confortable, quand on enseigne à quatre, de se rassurer en faisant état de l'avis contradictoire des autres enseignants. Il faut imaginer le gloubi-boulga (référence inconnue de la jeune génération qui ne regardait pas *l'Île aux enfants* – composition de la recette du gentil dinosaure Casimir : confiture de fraises, chocolat râpé, banane écrasée, moutarde très forte et une saucisse de Toulouse) - je reprends - le gloubi-boulga dans la tête d'un étudiant après une critique par ses enseignants de ses propositions, remplie de malentendus. Entre l'émetteur et le récepteur, c'est le bordel. Dans ce contexte les étudiants doivent grandir et se forger une intime conviction. Le but a été atteint, et cela se voit dans l'hétérogénéité de leurs productions. Intuitivement ou presque, on avait développé une parade en corrigeant en binôme et en changeant les équipes d'une semaine à l'autre. Mais ce que l'on prenait pour un stratagème s'est avéré une opportunité – une opportunité de dialogue à quatre, mais deux par deux. Et donc, à un moment donné, le soir du 10 octobre 2019, autour de cette porchetta (fig. 34) un peu grasse et avec des trucs bizarres dedans comme il se doit, accompagnée par un vin un peu fort, comme les aime Jérôme, mais fort à propos, amenant à une petite ivresse de circonstance, on a pondu les bases de la « Proclamation de Nice ». Et aujourd'hui à l'occasion de ce catalogue, chacun tourne autour de ces questions...

Enfin, cette année il y eut un événement particulier: le workshop à Nice. Nous étions convenus

avec Yves Nacher de mobiliser des architectes qui exercent à Nice et qui enseignent dans d'autres écoles pour encadrer les étudiants. Je connaissais bien Emmanuelle Piart mais à l'occasion de soirées, et des soirées où l'on parle peu d'architecture, des soirées où l'on s'amuse beaucoup. Je connaissais aussi Stéphane Vollenweider mais par sa production d'agence et par nos petites salutations à l'école, « entre Niçois ». Alors, il y eut un petit moment d'angoisse, de leur lâcher nos étudiants dont on connaissait pour certains les qualités mais aussi les faiblesses. Dans un timing très réduit avec une préparation acrobatique, la mayonnaise a pris et le workshop a servi de *starter* pour lancer le travail des étudiants. Et mon plus grand plaisir fut la présence d'Emmanuelle, Yves et Stéphane lors du rendu final, et je n'oublierai jamais les petits sourires de surprise et de bienveillance face aux propositions un peu échevelées des étudiants.

Durant le workshop, nous nous sommes retirés pour ne pas ajouter de la confusion et laisser la place à Emmanuelle et Stéphane. Mais pour ne pas donner l'impression que les profs se baladaient pendant que les étudiants travaillaient, nous nous sommes installés à une table et nous avons fait notre travail. On était un peu des bêtes étranges. Les étudiants nous regardaient d'un œil intrigué et un peu complaisant. Pour faire un original, j'avais exhumé un ensemble de feuille de trame, de films de couleurs et de lettrage pour faire une image pré-Photoshop, comme on en faisait quand on était étudiants (sauf Marie évidemment). Ce fut une petite aventure dans l'aventure, où Jérôme a apporté Giovanni Battista Piranesi dans le nuage de droite et l'art de faire des assemblages de feuilles de calques, Oli-

vier la phrase et la silhouette qui marche pour l'image, Marie l'orange et sa maîtrise des petites truanderies sur l'ordinateur et moi la découpe du film et son rasage. C'était un original/original, qui fait la 4^e couverture de ce catalogue (fig. 35) . Reste maintenant à concevoir l'exposition et à passer la main à Yves Nacher et Birgitte Fryland pour nous accompagner dans ce projet, une fois le confinement terminé.



TRAVAUX RÉALISÉS

*sous la direction
d'Olivier BOESCH,
Marie GABREAU,
Jérôme GUÉNEAU
et Gilles SENSINI*

new
bea

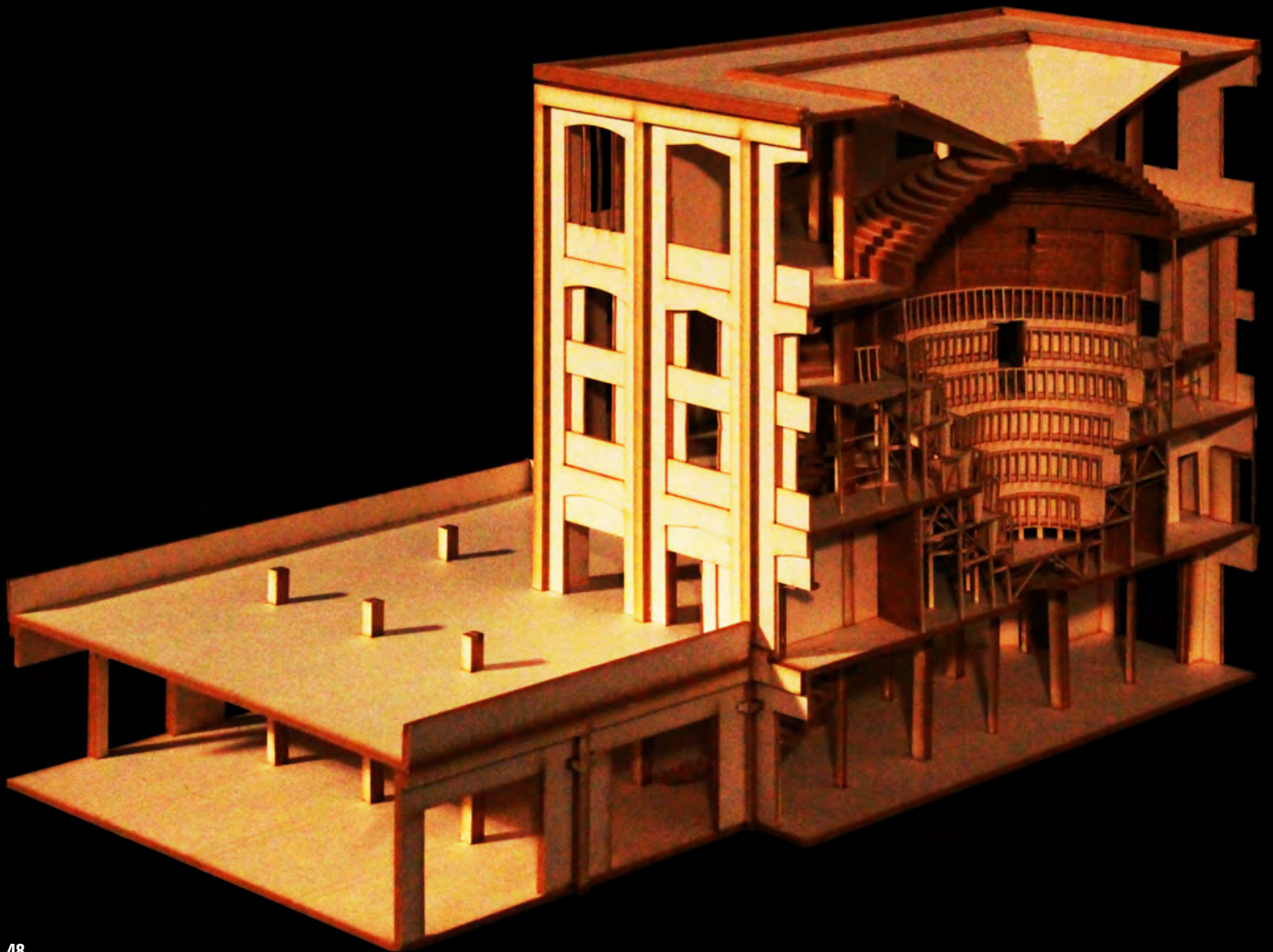




I. MATHÉMATIQUES DU 109 IDÉAL

Samuel ARMANGE

Lauriane CROUZET



Peu qualifiée mais non moins pratiquée, la cour en enrobé marquant le cœur du site présente un potentiel certain. Elle a été initialement conçue comme corral pour parquer le bétail, dernières respirations pour les bêtes avant leur sanguinolent dédale, renvoyées pour finir à la lumière du jour sous forme de tranches de 45g cuites à l'étouffée, -25% de sel ou fumées au bois de hêtre.

L'idée au départ du travail était de valoriser ce vide en le géométrisant, en le rationalisant, en en redessinant les façades, en retravaillant les accès et l'ouverture aux différents locaux attenants, en construisant en lisière de ce vide. De cette première étape de conception – comme pour bien des projets – il ne reste pas grand-chose, son contrepied ayant été finalement choisi. Un bâtiment, un plein occupe la place centrale tout en s'articulant aux édifices existants contigus. Cet objet s'impose de façon autoritaire dans son occupation du sol, sorte d'hybride entre la centralité et la solitude absolue du baptistère San Giovanni à Florence et les proximités qu'entretient le baptistère de San Lorenzo à Mantoue avec les bâtiments en bordure de la piazza delle Erbe.

À l'inverse de ces deux exemples, et de tout baptistère ou rotonde centrée italiano-italianisante qui se respecte, le projet présente une salle hypostyle totalement ouverte sur l'extérieur, une ouverture toutefois pouvant être occultée par des grilles pliantes. Cette ouverture sans façade veut renouer avec la mémoire du vide du corral d'origine.

Le programme, qui pourrait être jugé extravagant de prime abord, est l'occasion de créer un nouveau centre pour le « 109 », un lieu fédérateur pour ses acteurs. Le programme est le prétexte d'une requalification du corral, identifié comme point de convergence. L'enjeu n'est pas tant la pertinence du programme que le traitement et dessin des espaces extérieurs ou couverts, la composition de ruelles, places et terrasses dans ce site clos, de cheminements liant le rez-de-chaussée et le niveau de toitures accessibles ou encore l'enchâssement de cette nouvelle construction dans l'existant.

Si, donc, l'enjeu est bien le réel, cela n'empêche pas notre proposition d'être, en termes de programme, on dira irrationnelle ou déraisonnable, improbable plus qu'impossible et dans la forme d'une facétieuse grandiloquence bien que conçue de la façon la plus juste possible, tant d'un point de vue constructif que géométrique ou de composition.

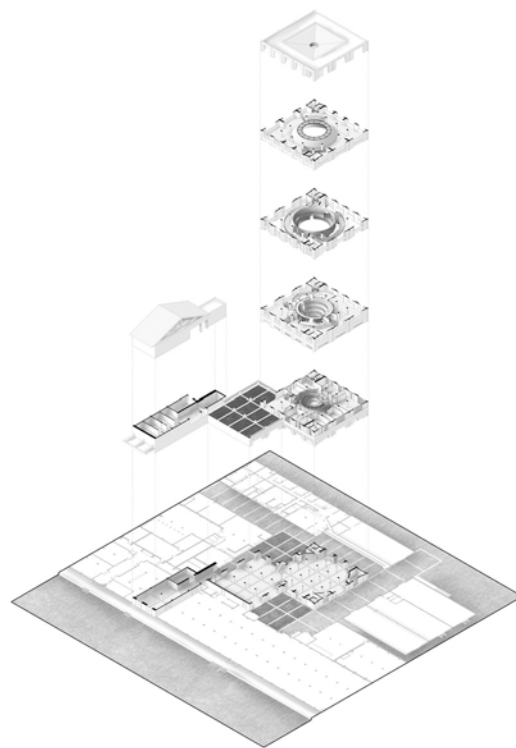




La démocratie athénienne, la république romaine ou la Première République française trouvent l'expression de ce qui les fonde dans des architectures dont les dispositifs permettent la prise de parole, le débat, la rime et encore la prose. À la boulè son Bouleutérion, à l'ecclèsia son Agora, aux prêteurs leur Sénat, aux révolutionnaires leur Jeu de paume. En ces temps de revendication de débats, de démocratie participative et de référendums, offrons à la vox populi, au 109 et à Nice leur pilori, un Colisée de l'éloquence, un lieu où plaider, condamner, gracier.

Nous superposons donc dans notre projet une salle hypostyle polyvalente pour moitié préexistante, une fosse de joute verbale et ses locaux et équipements annexes, qui en réfèrent au type de la fosse anatomique, ou théâtre de dissection des facultés de médecine des XVIII^e et XIX^e siècles, et un bar panoramique. Ce tout se tient dans un presque cube, sur fond de plan d'un presque carré d'approximativement 20x20x20m qui reprend la trame constructive régulière de « 5 motifs par 3 ».

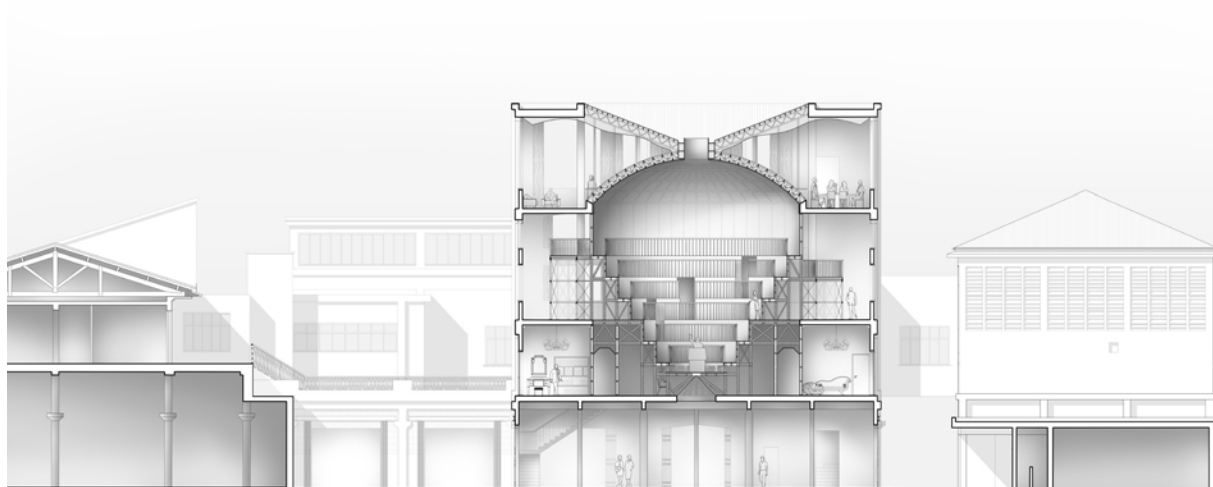
En résulte un volume d'apparence simple mais de composition intérieure complexe : le plan change d'un étage à l'autre, organisé tantôt selon un « carré à 9 cases », tantôt à un « cercle imbriqué dans le carré », chacune de ces organisations ayant des répercussions sur chacun de ses niveaux voisins. La grande salle hypostyle donne ainsi accès à la terrasse et aux loges techniques via un grand escalier dessiné par des tracés régulateurs cachés. Cet escalier se prolonge jusqu'à une galerie supérieure, distribuant un théâtre, un plan en ring à double révolution, enroulé autour de la structure bois laissée apparente. En partie supérieure de l'édifice on trouve un bar panoramique niché entre l'extrados du dôme et la charpente métallique support de la couverture.



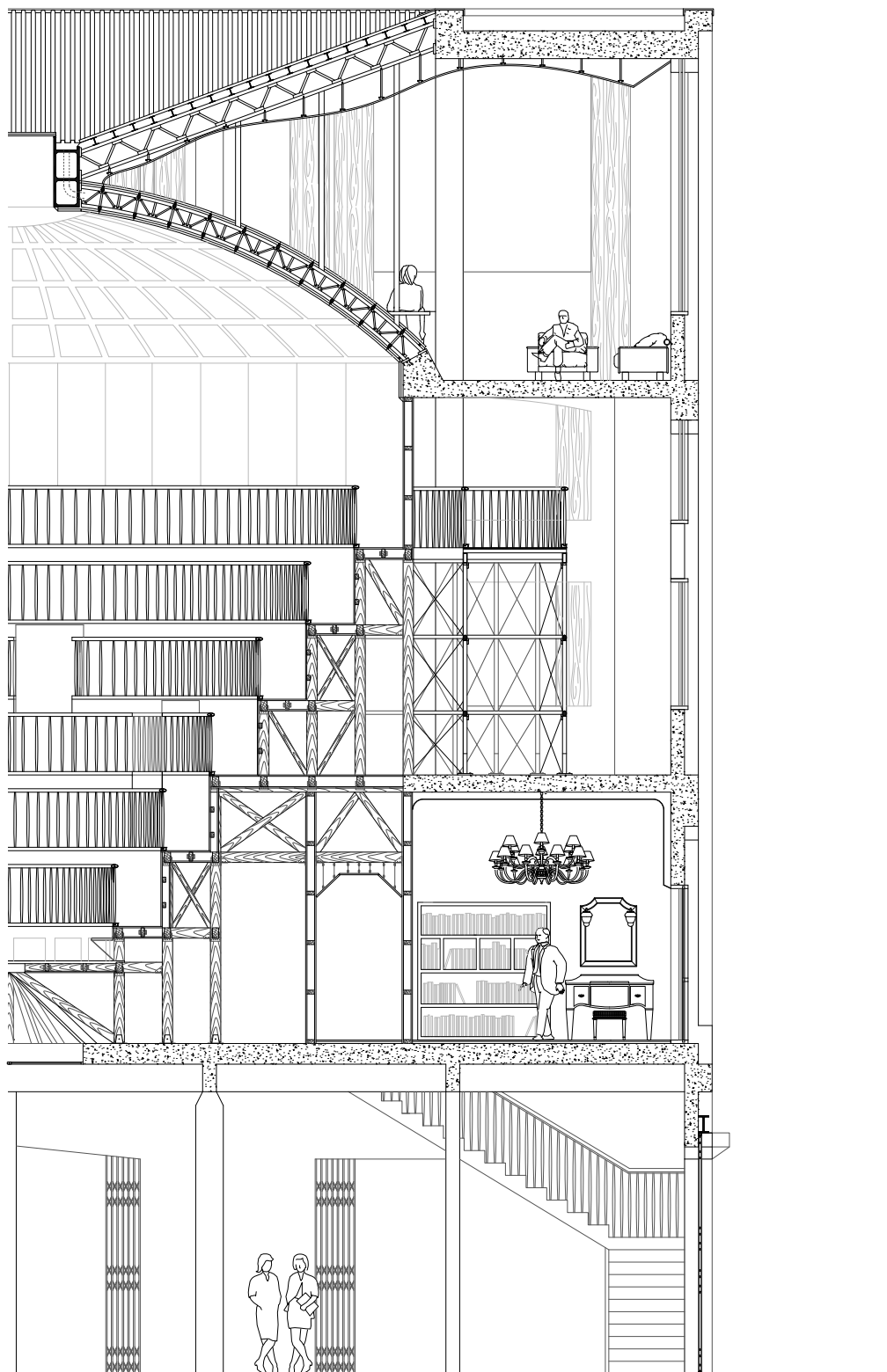


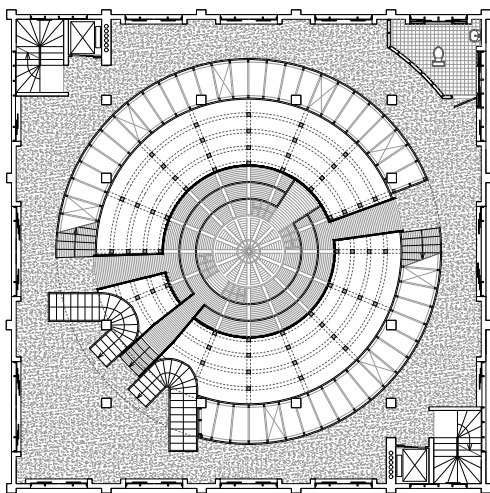


Plan de RdC

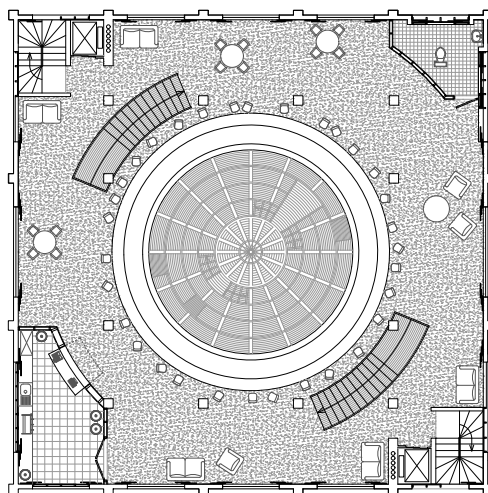


Coupe Est-Ouest

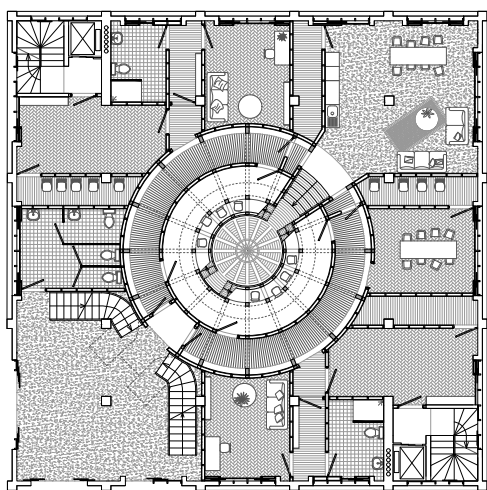




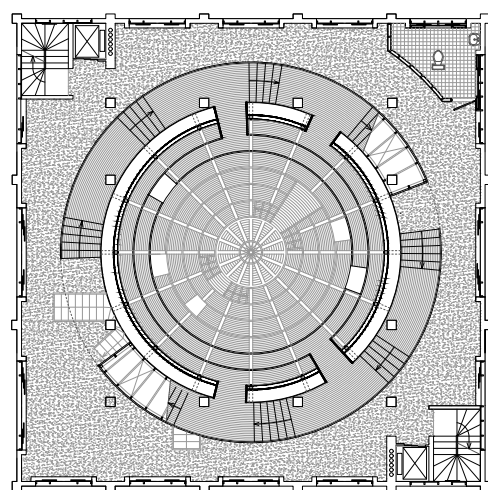
Plan de R+2



Plan de R+3



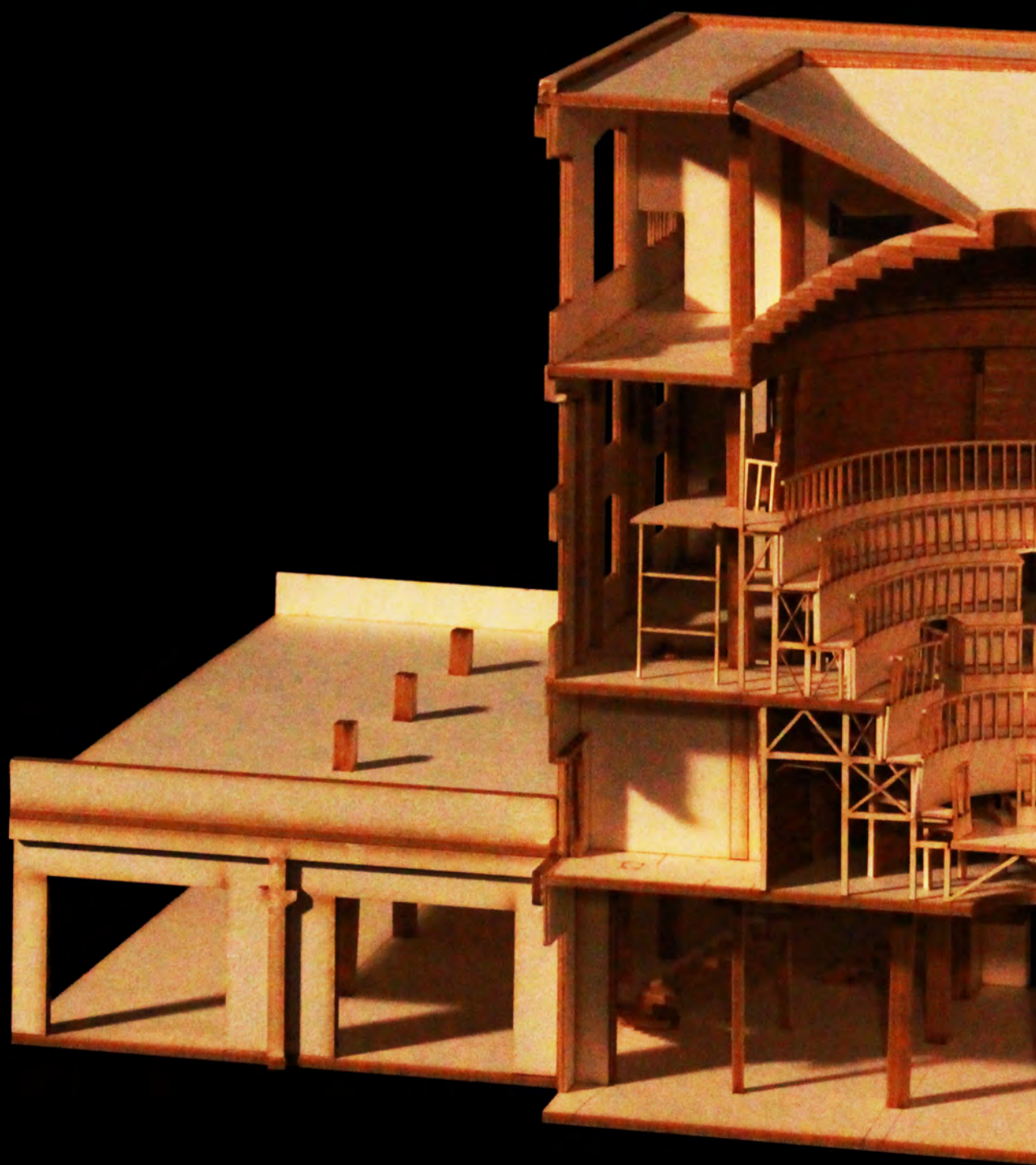
Plan de R+1



Plan de R+2 intermédiaire



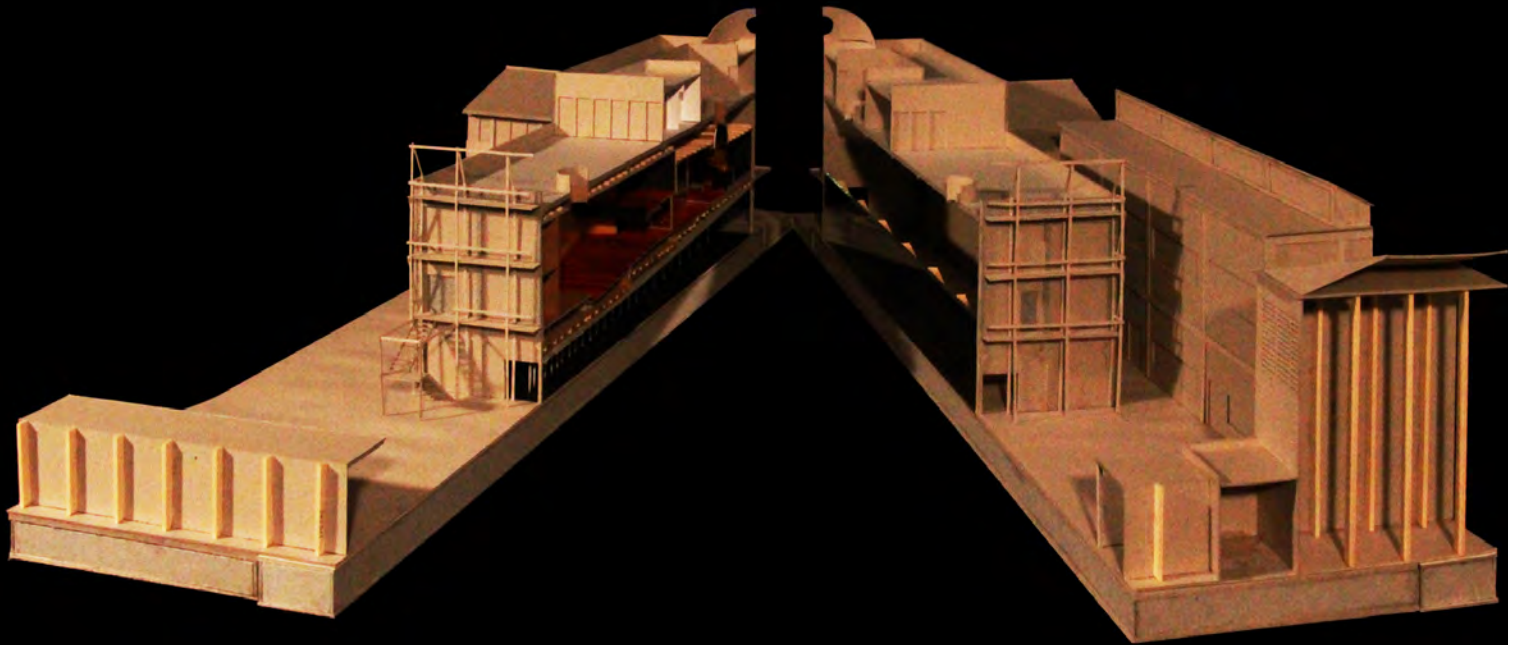
Coupe Nord-Sud





II. L'ENVERS COMME L'ENDROIT DU DÉCOR

Ferdinand FERT



Même à l'âge d'or de la Promenade des Anglais, à l'époque de la jetée casino, Nice n'avait rien de Santa Monica. Pour autant, derrière l'enclos des abattoirs, dans les interstices techniques, à l'ombre des grands volumes bruts et monochromes dont les silhouettes si caractéristiques découpent le panorama collinaire surplombant le site, il nous semble reconnaître à l'ouest les galbes du manoir de Holmby Hills de Hefner et son luxurieux jardin. Il serait permis alors, avec un peu d'imagination, de se croire errant dans les studios de la Paramount de Melrose Avenue.

Vous avez laissé votre golf cart sous la passerelle qui mène à l'éplucheuse et dans cet agglomérat de volumes, en faible intensité de contraste avec son environnement, là s'élève un hangar sur la façade duquel est rapportée une structure métallique de service. Sur cette structure, des larges lettres de néon rouge, visibles depuis la route, permettent d'identifier l'objet comme étant un cinéma théâtre. Le bâtiment est construit avec une ossature en béton armé et remplissage de briques monomurs peintes en gris sur leur face extérieure. À l'Est, une nouvelle façade confère au bâtiment son échelle et alerte le passager quant à son usage et son entrée principale. En effet sur cette simple épaisseur de briques recouverte de carreaux de céramique blancs sont collées des affiches ponctuellement percés par les fenêtres du bar qu'elles dissimulent, alors que les larges et régulières fenêtres du dessus laissent deviner une activité plus domestique.

À l'intérieur, le plancher en béton qui fut détruit est maintenant remplacé par un plancher en bois qui prend appui sur les poteaux et murs existants. Ce plancher est celui d'une salle de représentation et son foyer/bar attenant. Les poteaux du rez-de-chaussée qui soutiennent également le plancher haut sont de section ronde dans le plenum entre faux plafond et sous-face de plancher haut et travaillés, du sol à hauteur de faux plafond dans une forme ellipsoïdale qui les fait passer du poteau à la colonne, de l'incommensurable au mesurable.

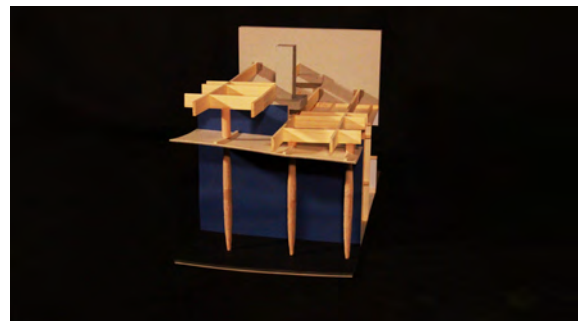
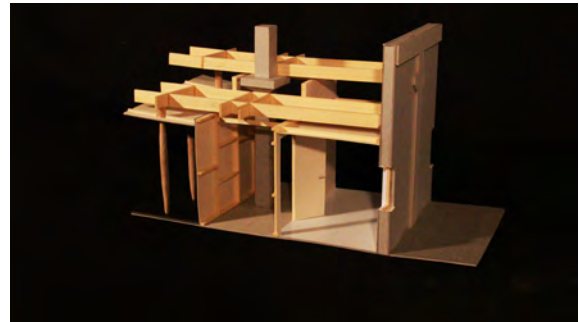
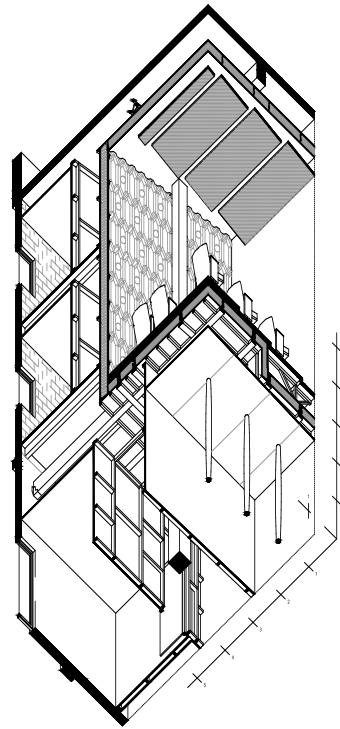
Il en va de même avec le reste du bâtiment, les surfaces intérieures des salles principales sont traitées avec le faste et la sobriété d'usage pour ce type d'espaces quand la surface extérieure, restée brute, laisse voir le procédé de construction ordinaire des décors de théâtre de panneaux de bois rapportés vissés sur des bâtis de tasseaux. Ce revers, qui se révèle dans les coursives ou autres lieux secondaires, est traité



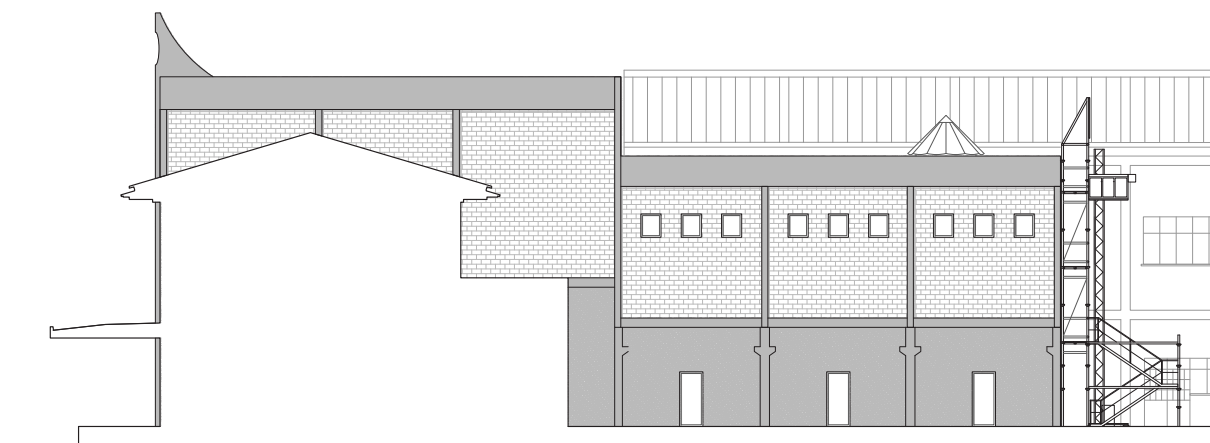


comme un all-over structurel qui trahit le moulage extérieur des volumes intérieurs.

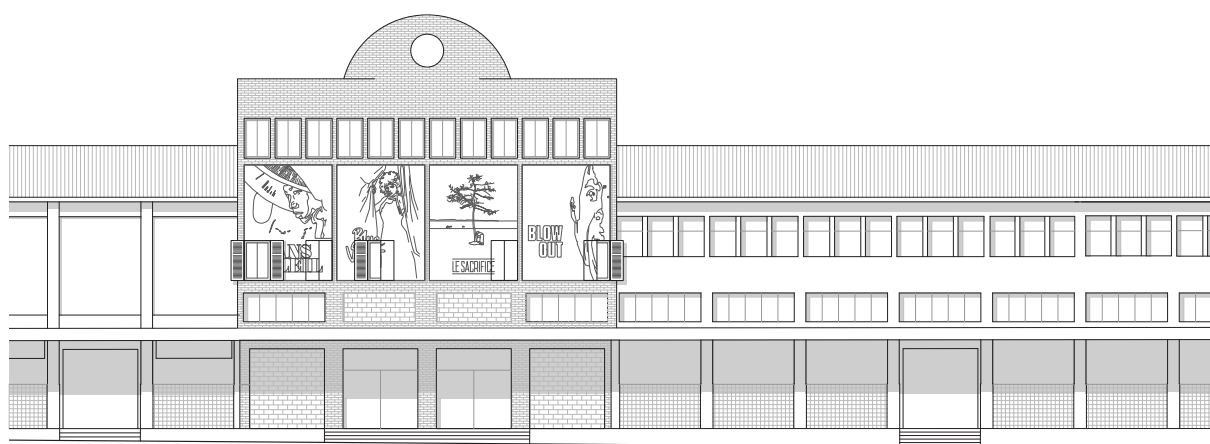
Au dernier niveau, des logements communautaires sont organisés autour d'une cour. Ils accueillent des troupes de théâtres ou des groupes scolaires qui, le soir, se regroupent autour des puits de lumière.



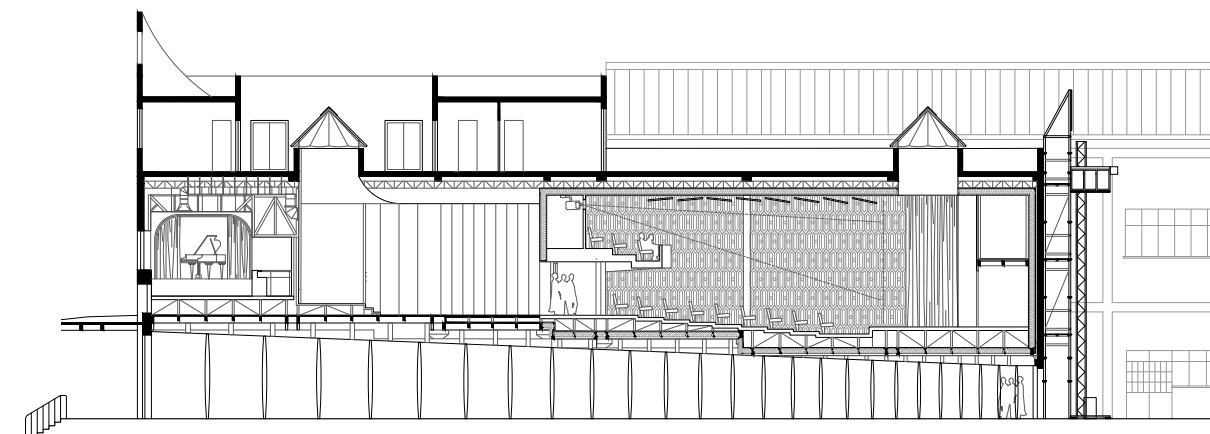




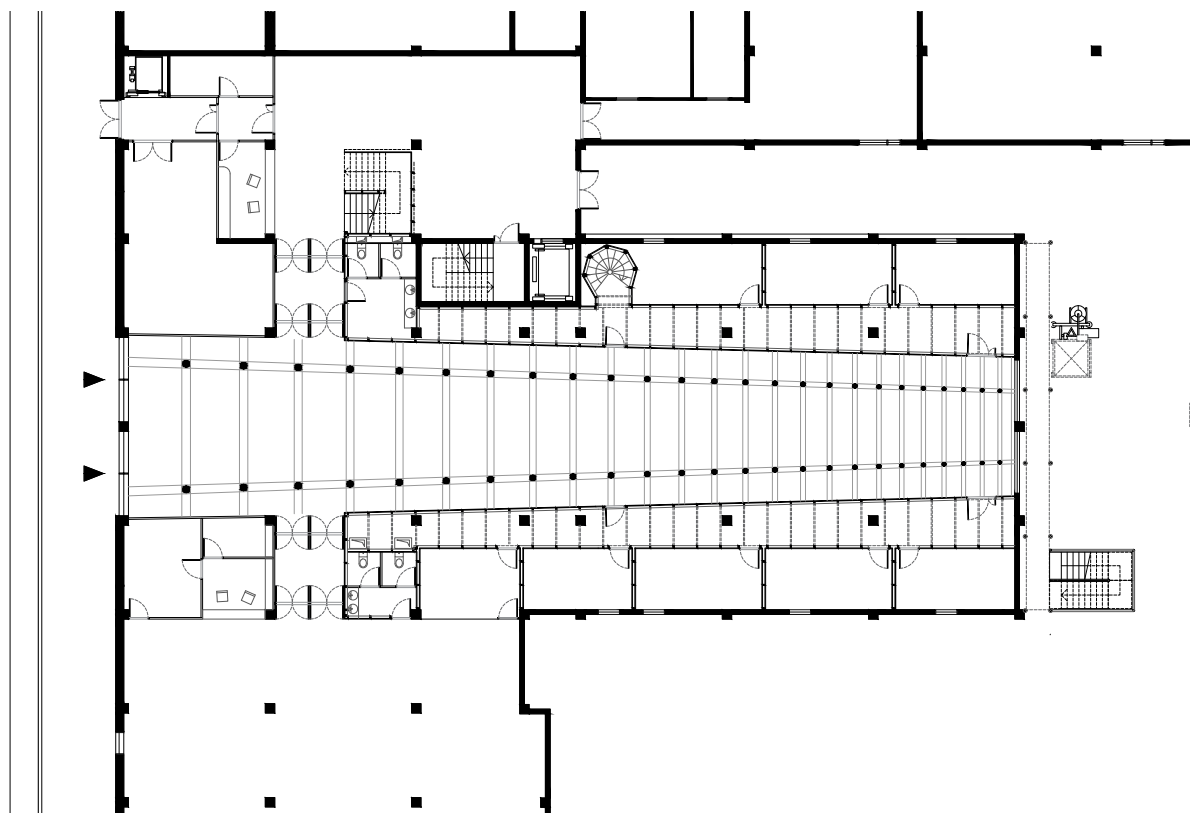
Façade Nord



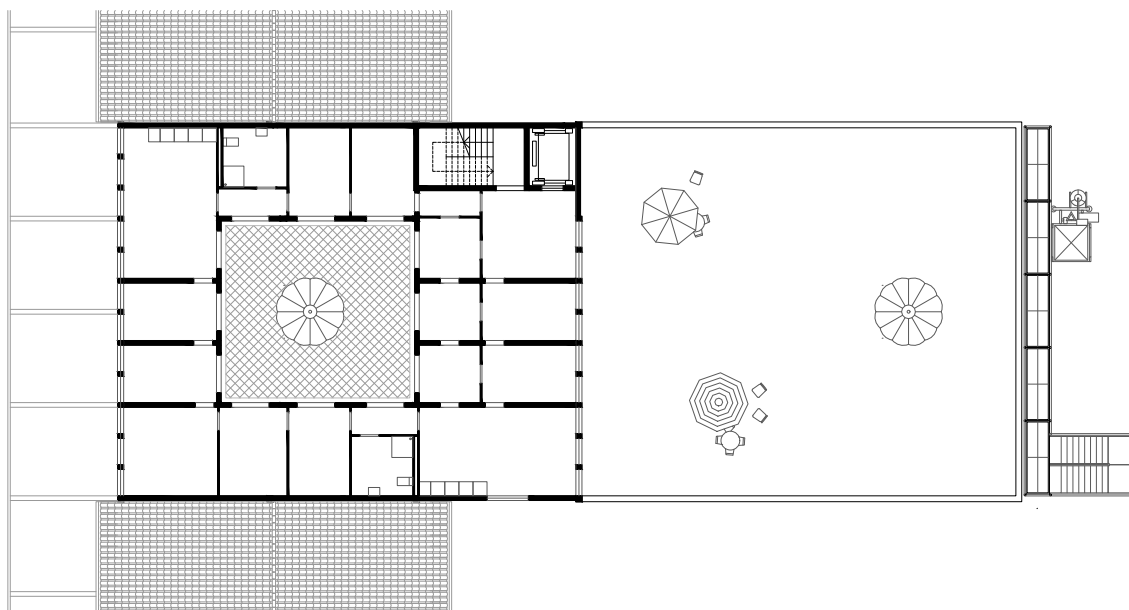
Façade Est



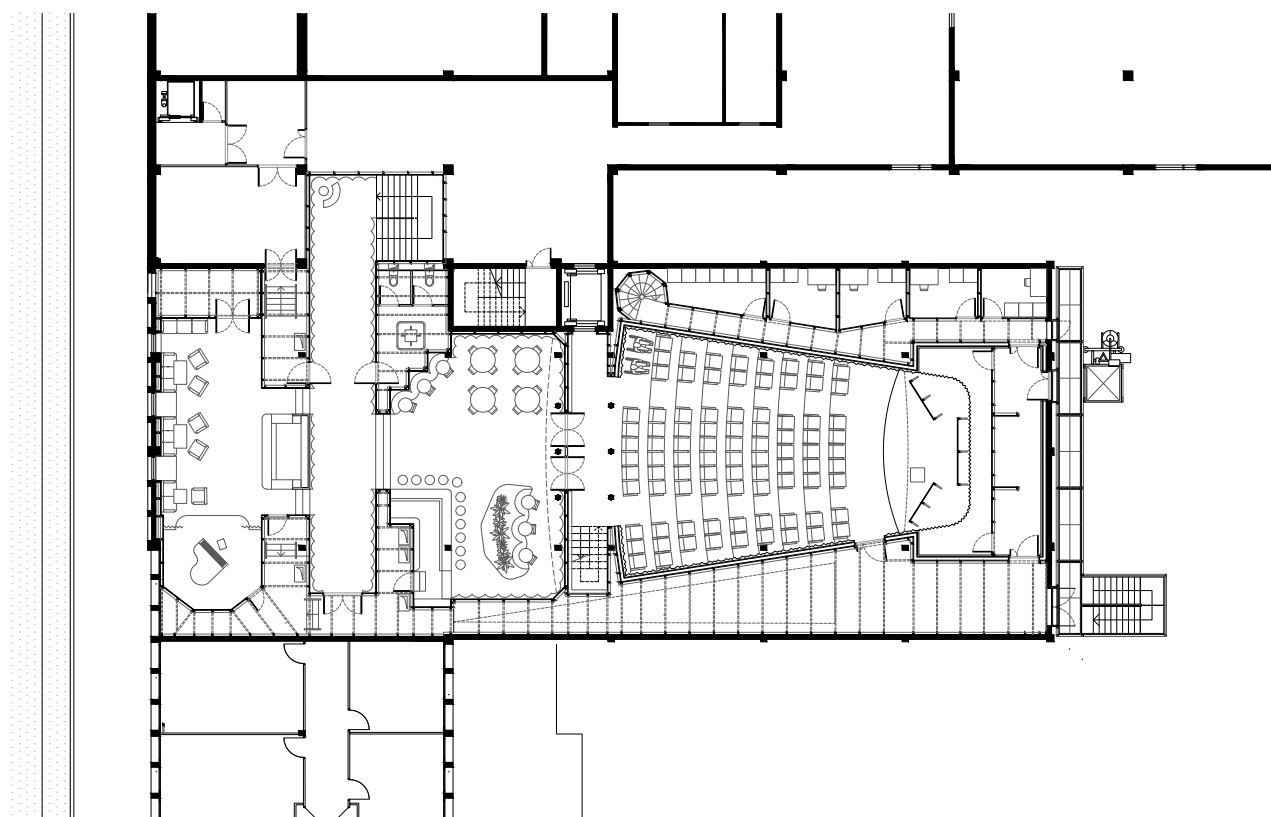
Coupe Est-Ouest



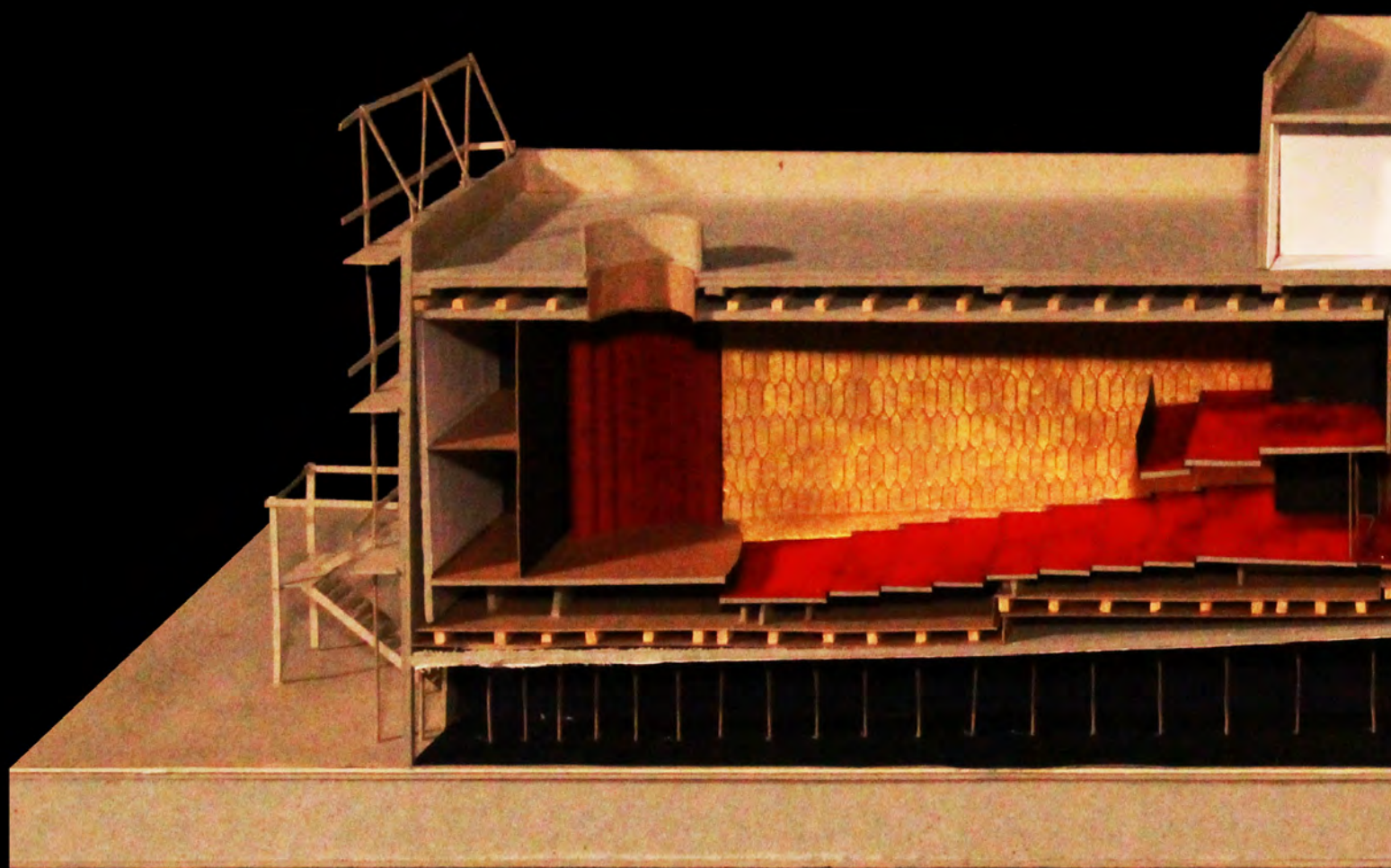
Plan de RdC



Plan de R+2



Plan de R+1



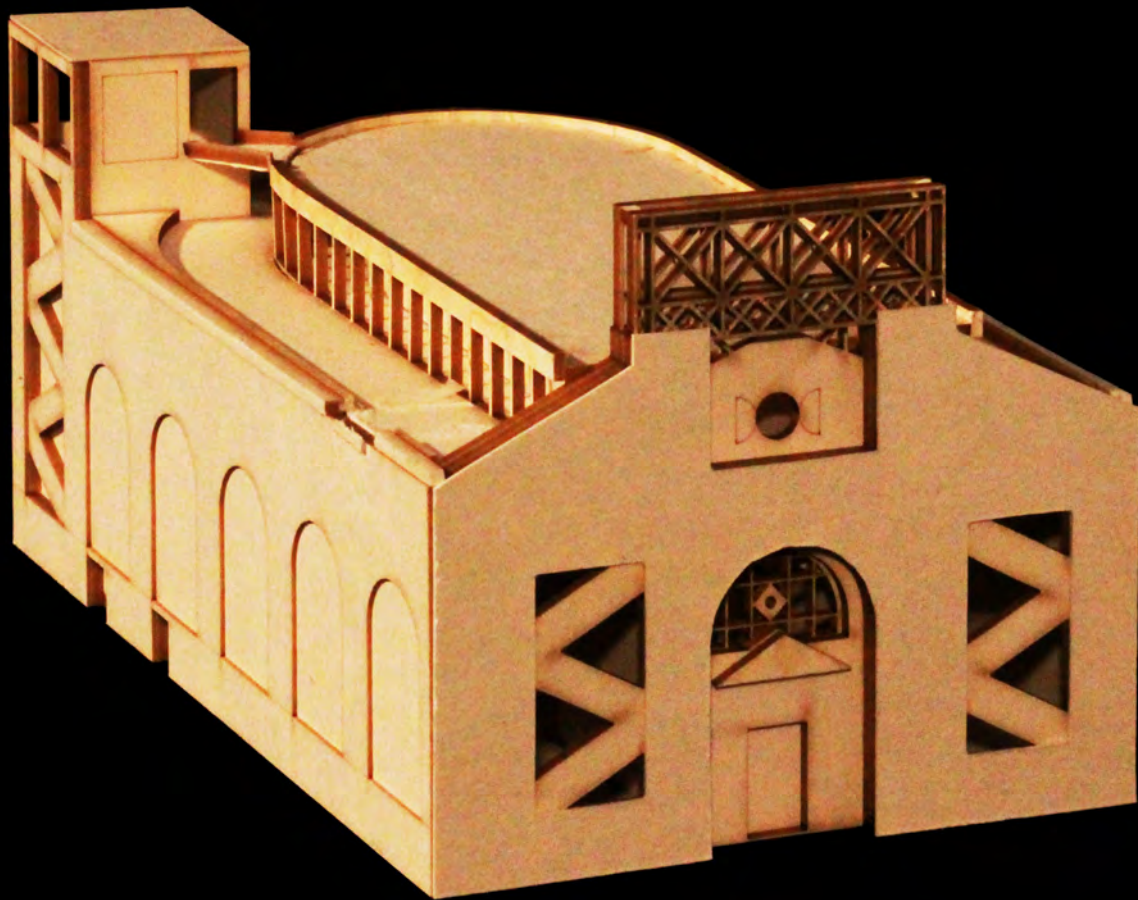


III. BLACK CHAPEL

André BENOIT

Marina DIAS FERNANDES

Rémi FENET



Black Chapel est né de l'intention de travailler sur une des cours du « 109 » en substituant une partie de l'existant pour agrandir la cour centrale. Il en résulte une forme simple, un plan carré. Pour border ce vide à l'ouest nous avons imaginé un temple mixant les programmes et les analogies. Le premier analogon auquel nous nous référons est la chapelle Saint-Gaétan de B. A. Vittone, un magnifique édifice baroque niçois. Nous avons emprunté au modèle sa composition et sa superposition programmatique.

À notre rez-de-chaussée s'implante une salle de concert, à l'étage un appartement, sur le toit-terrasse est installé un cinéma en plein air. Ni le volume de l'édifice ni ses façades ne donnent depuis l'extérieur une lisibilité de ces programmes qui se superposent. Chacun des éléments du programme est indépendant, chacun dispose de son propre accès depuis l'espace public sans que cela ne déforme le volume général. La salle de concert est liée à la place centrale. La distribution verticale menant à l'appartement est tenue dans un volume rapporté à un corps d'édifice existant des abattoirs, un corridor suspendu. Le toit-terrasse est accessible depuis une petite place arrière exposée au sud.

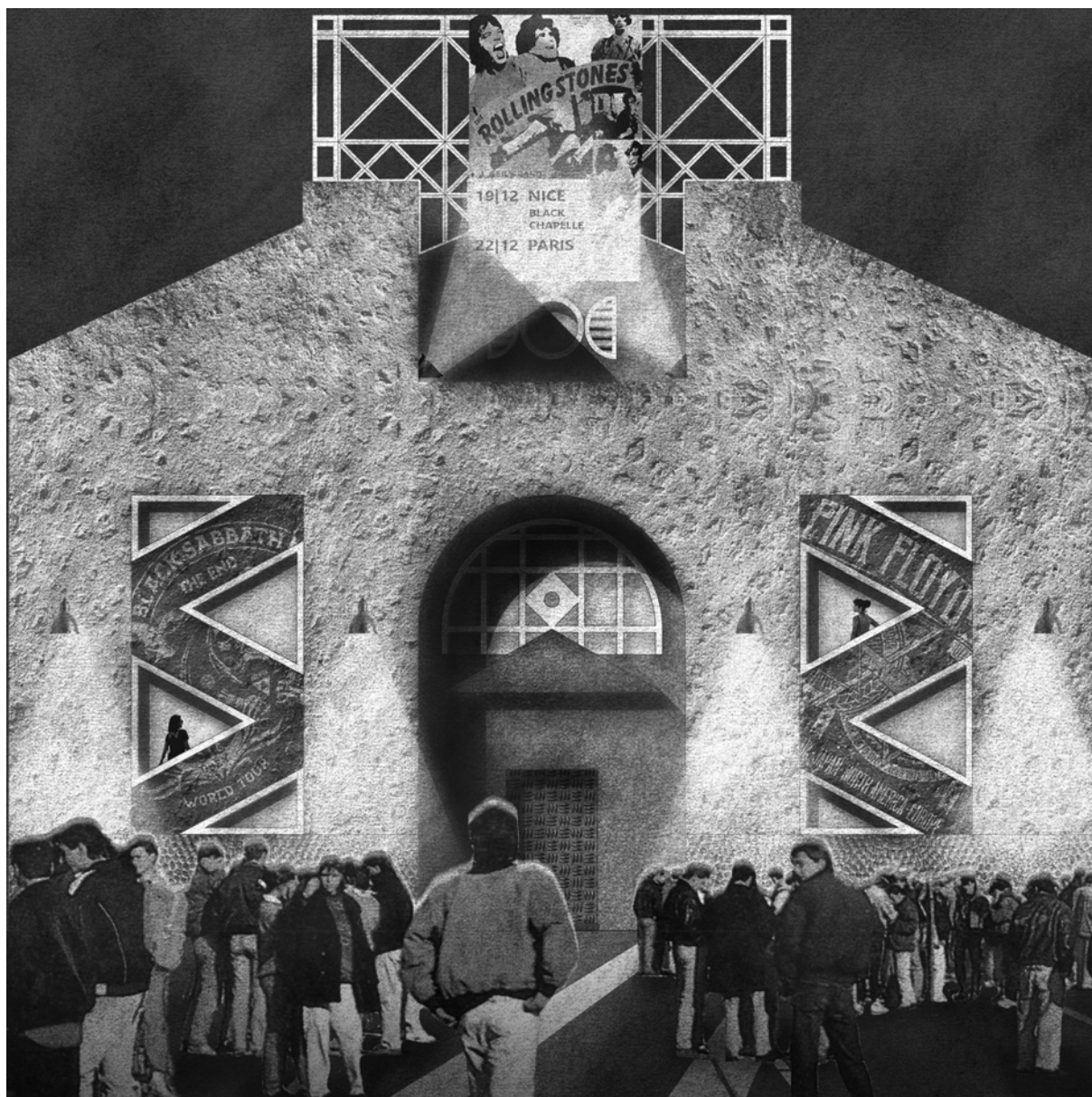
L'expression de cette architecture est résolument ambivalente et transgressive. Elle bouscule les langages communs et les dispositifs génériques :

- Une expression qui emprunte au vocabulaire de l'architecture religieuse. Il s'agit de donner une direction et une hiérarchie aux façades existantes autour de la place. L'élévation Est de Black Chapel est empruntée au temple Malatesta de L. B. Alberti. Les escaliers « en ailes de faucon » font référence aux palais napolitains. Le rythme des pleins et des vides de l'appartement s'inspire des galeries extérieures que l'on trouvera par exemple dans l'église San Filippo Neri de G. A. Dosio. Le campanile situé dans l'angle Sud/Ouest du dispositif sert de repère visuel depuis la ville.*

- Une expression qui emprunte au vocabulaire de l'architecture industrielle. Le volume de l'édifice reprend les proportions et volumétries des bâtiments industriels des abattoirs. Le béton projeté en revêtement des façades emprunte aux matérialités brutalistes et coloris des façades des existants. La structure de l'écran de cinéma donne l'impression d'inachèvement des ouvrages, abandonné en raison de fonctionnalités obsolètes.*

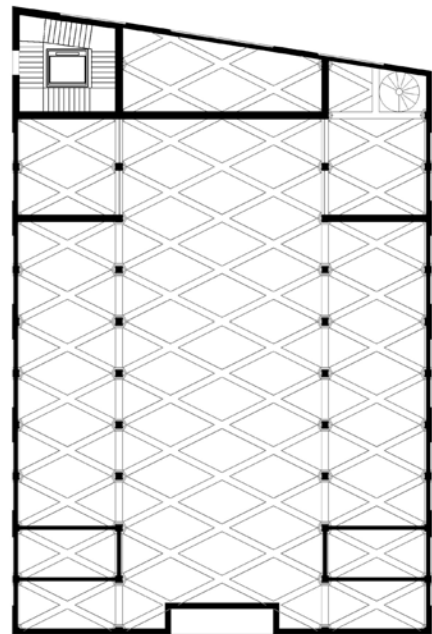
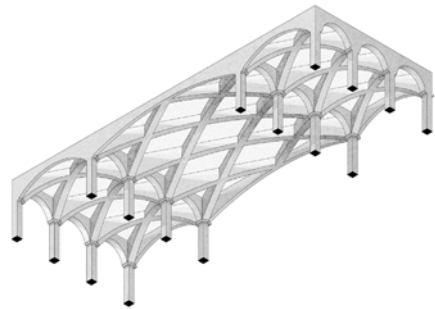
- Une expression qui emprunte au vocabulaire*

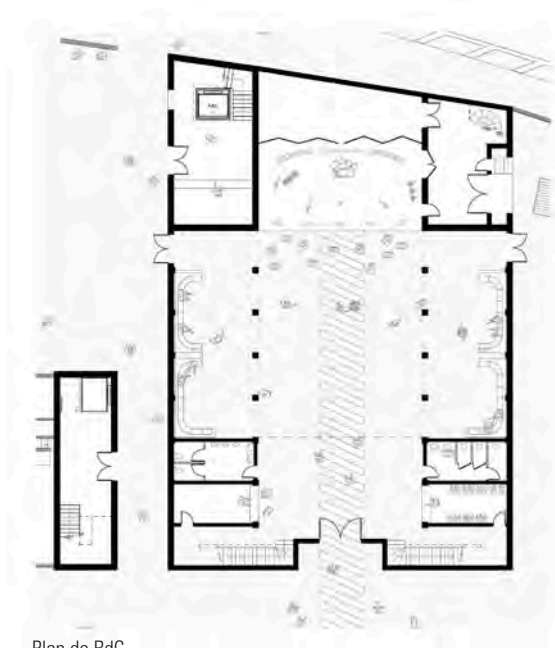




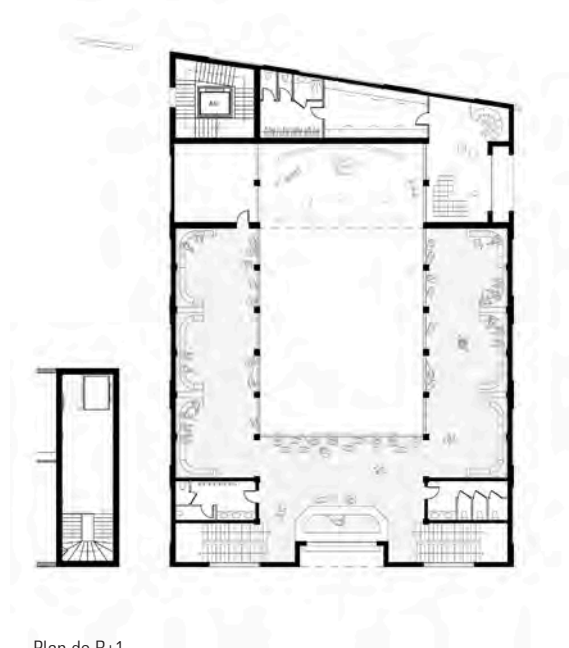
Triptyque en position fermée

de l'architecture des équipements culturels. Les ouvertures triangulaires sont une « désobéissance » au dessin de la façade du temple Malatesta, matrice du projet. C'est une projection des dispositifs et agencements intérieurs projetés à proprement parler, en façade, projection de la structure intérieure vers l'extérieur. Les portes d'entrée ouvrent sur un espace intérieur centré. La nef en double hauteur, les bas-côtés au-dessus desquels se situe une galerie, accueillent les « fidèles » de la culture. À l'instar des églises baroques la structure se déploie dans sa hauteur et se transforme. Le mouvement crée des vibrations, des effets de contraction et de dilatation.

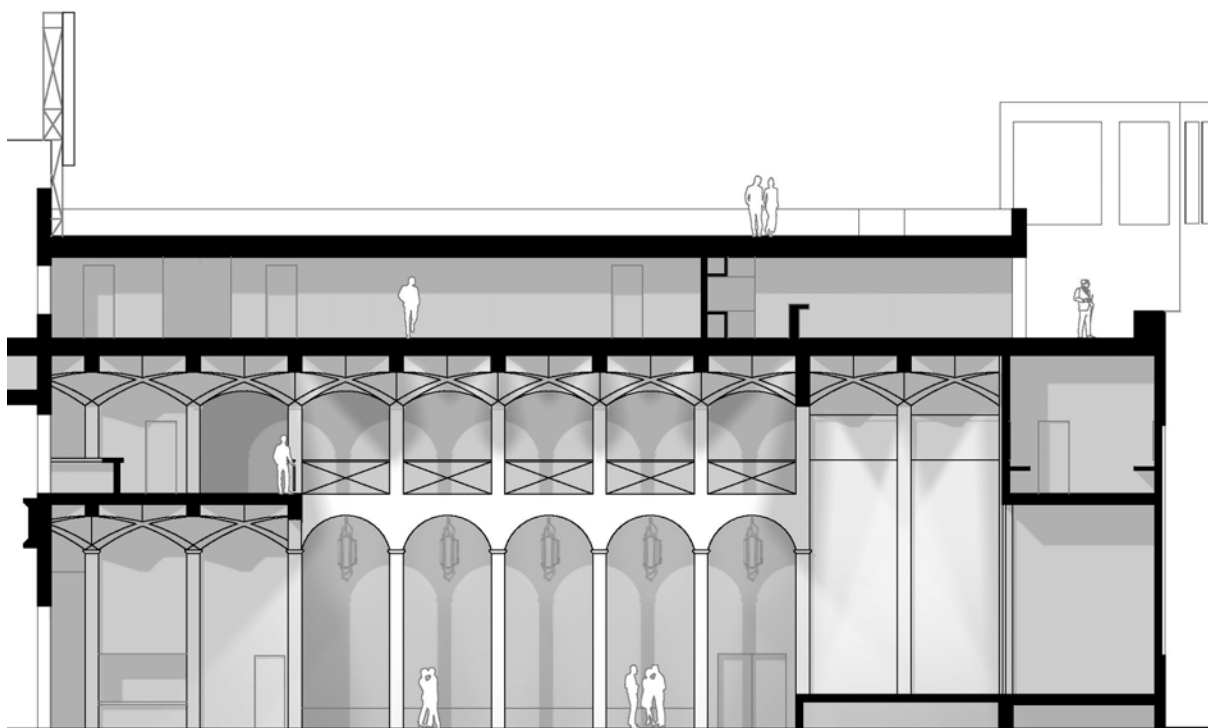




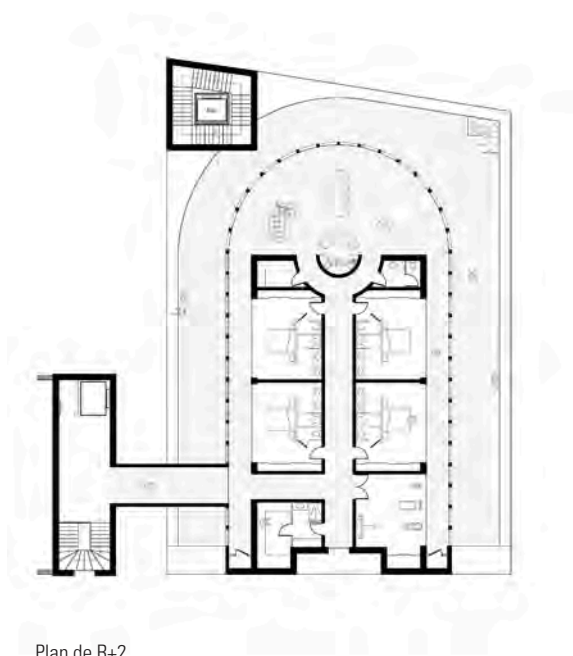
Plan de RdC



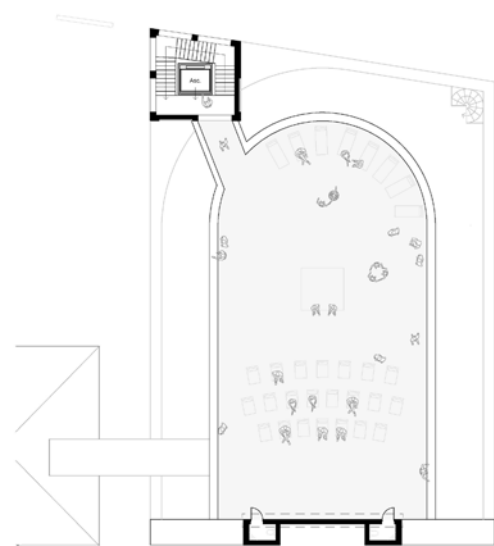
Plan de R+1



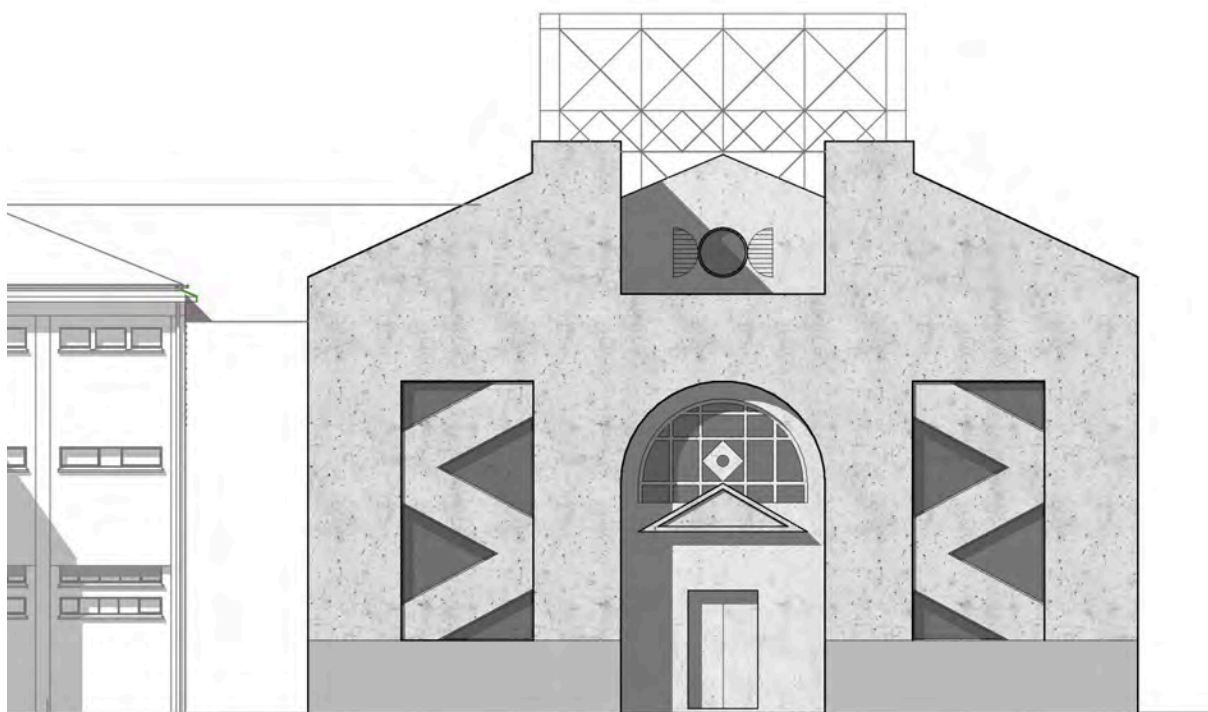
Coupe Est-Ouest



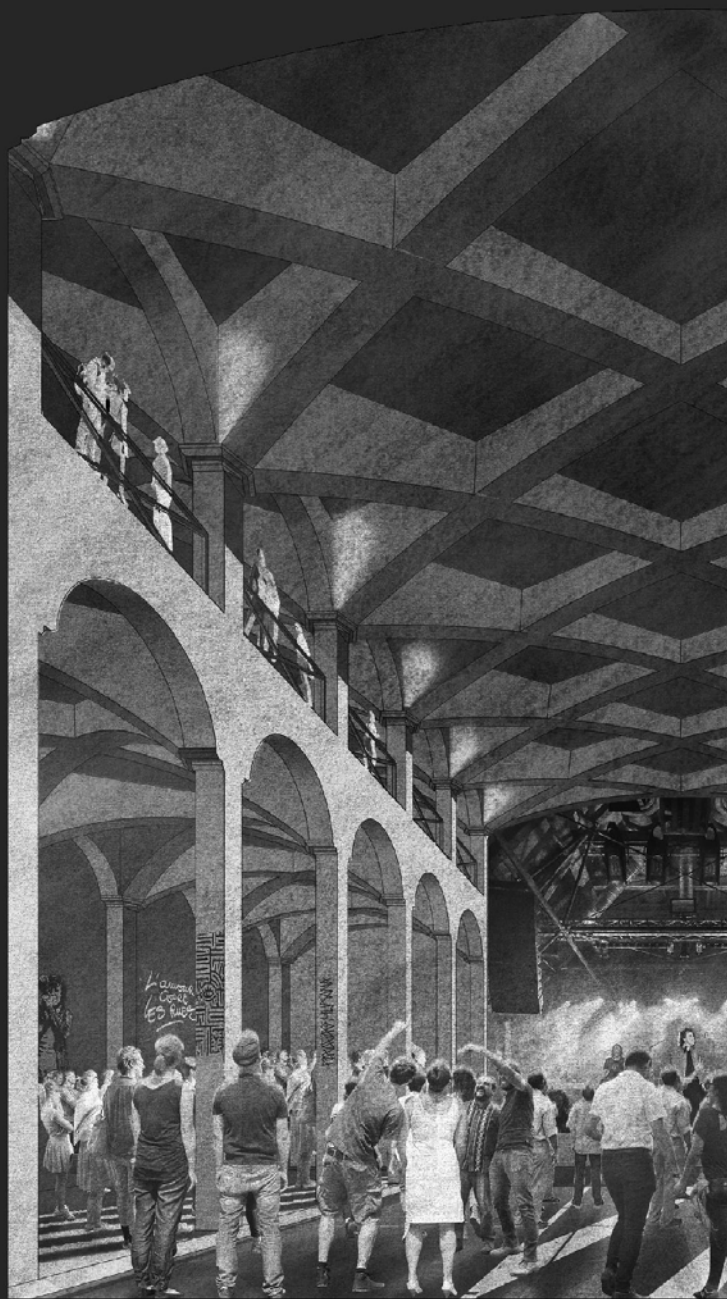
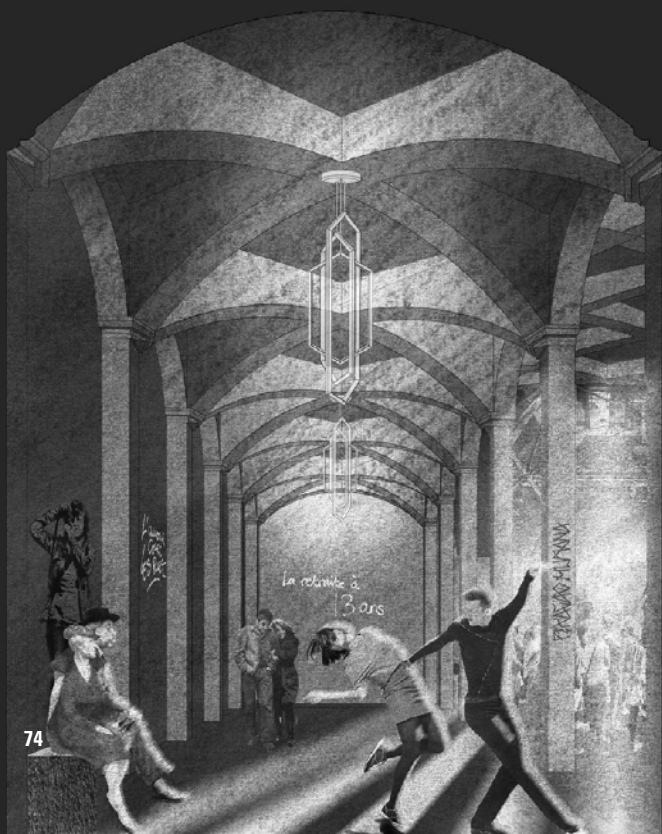
Plan de R+2



Plan de R+3



Façade Est



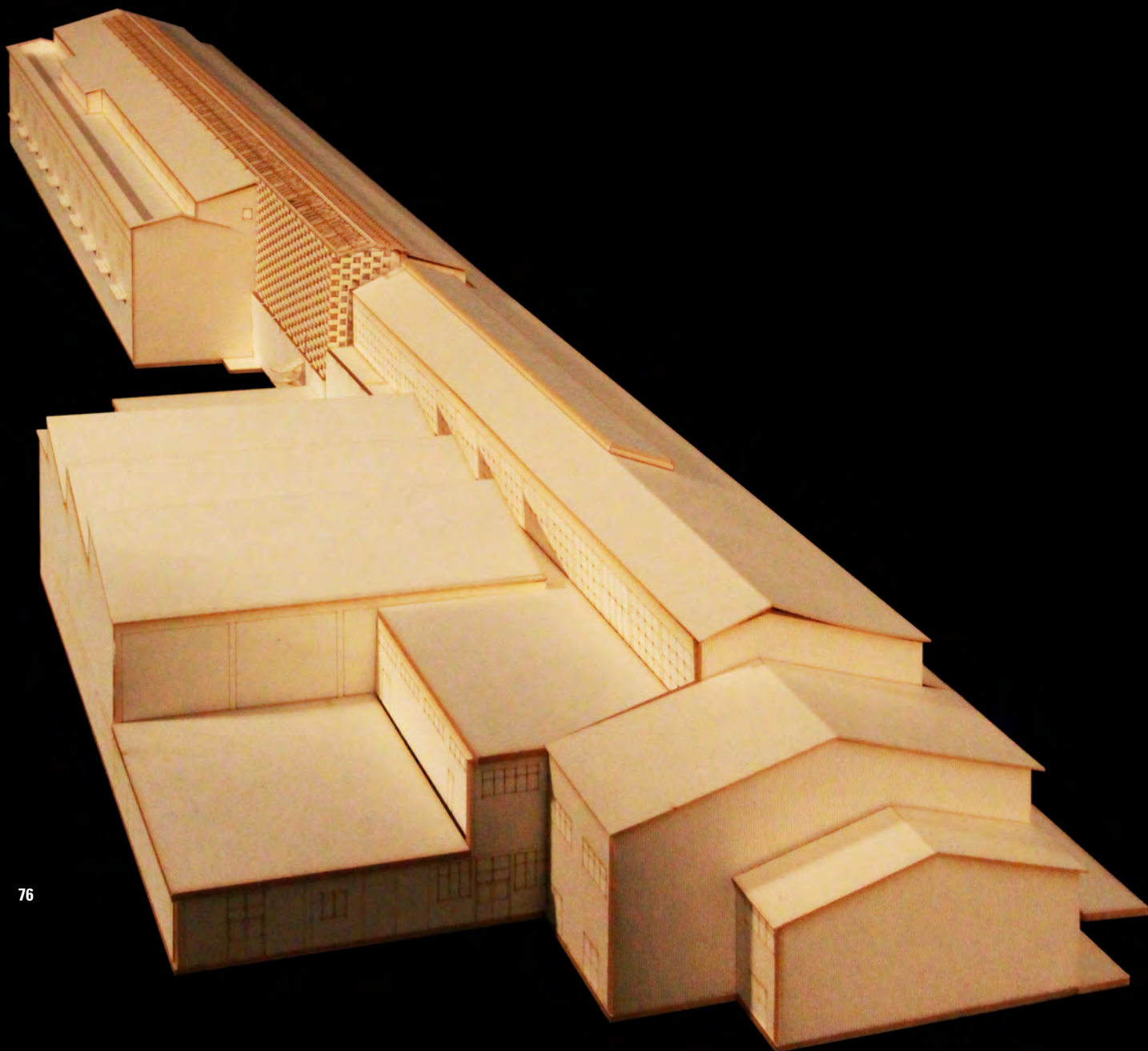
Triptyque en position ouverte



IV. LIGNES FUYANTES, ONDES GRISES

Mathieu BONARDI

Cédric BONIN



Notre intervention s'inscrit dans le grand pavillon existant, corps central des abattoirs. Les aménagements projetés articulent les lieux du privé pour les artistes, à demeure ou en résidence, aux lieux publics ouverts aux visiteurs du « 109 ».

L'atelier d'artiste existe au travers de notre imaginaire, comme l'atelier du peintre, c'est aujourd'hui le lieu de travaux très divers. Les ateliers des artistes résidant au « 109 » sont actuellement regroupés le long d'une rue haute aménagée sur les toitures-terrasse. Les ateliers sont exigus, inscrits dans une trame régulière.

Le projet prévoit une superposition de toitures, couches successives d'un mille-feuille permettant au visiteur d'identifier, l'empilement des programmes. Les toits glissent les uns sur les autres, se prolongent, se croisent. En façade une large verrière est implantée sur une grande part de la longueur de l'édifice.

Cette architecture de toits trouve ses analogies dans les réalisations des grands équipements de l'ère industrielle à l'exemple des gares ferroviaires.

Un niveau supplémentaire est créé au-dessus du niveau des ateliers existants, ce niveau supplémentaire est laissé libre à l'affectation d'usages décidés par ses occupants. Les ateliers sur leur façade Est sont équipés d'une large baie y compris côté rue intérieure. Des ouvertures à l'est apportent l'éclairage nécessaire aux parties hautes en mezzanine des ateliers.

Le projet se caractérise par la création d'une rue intérieure, ce nouveau parcours est connecté au parvis ou cour intérieure :

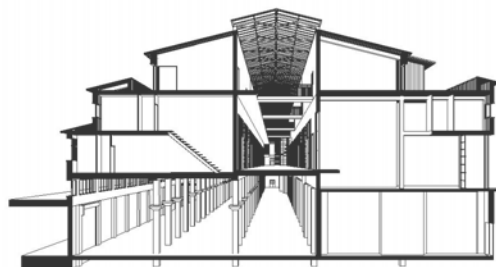
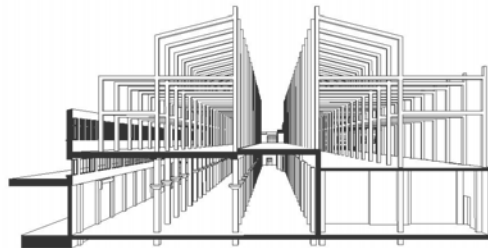
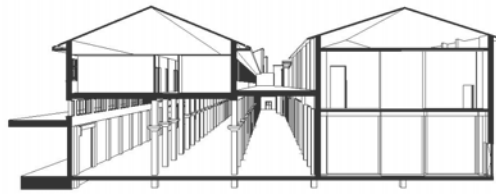
- au Nord par un escalier d'expression industrielle
- au Sud par un escalier couvert
- à l'Ouest par un escalier hélicoïdal.

Au Sud, un nouvel accès créé distribue la Station ou les étages supérieurs.

La conception de l'édifice en gradins permet de réduire l'impact visuel des vis-à-vis depuis la rue. La couverture est constituée de tôle ondulée, dont l'esthétique se double d'une efficacité technique. Le matériau de par sa légèreté permet une mise en œuvre simple.

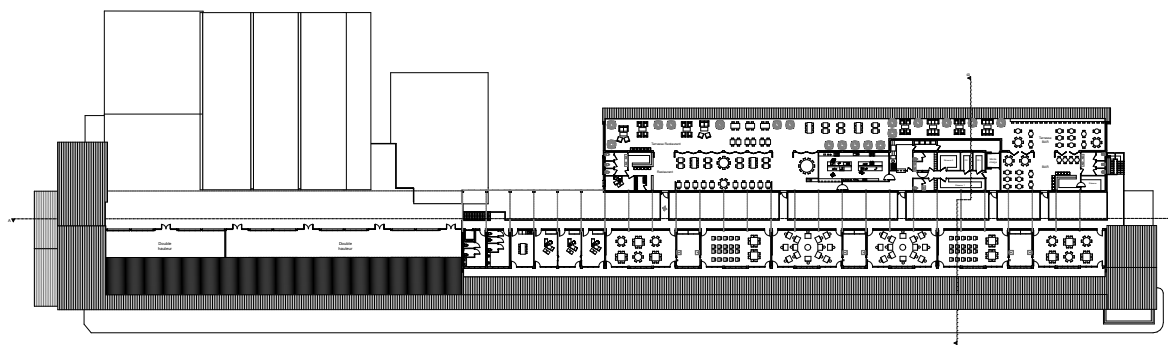




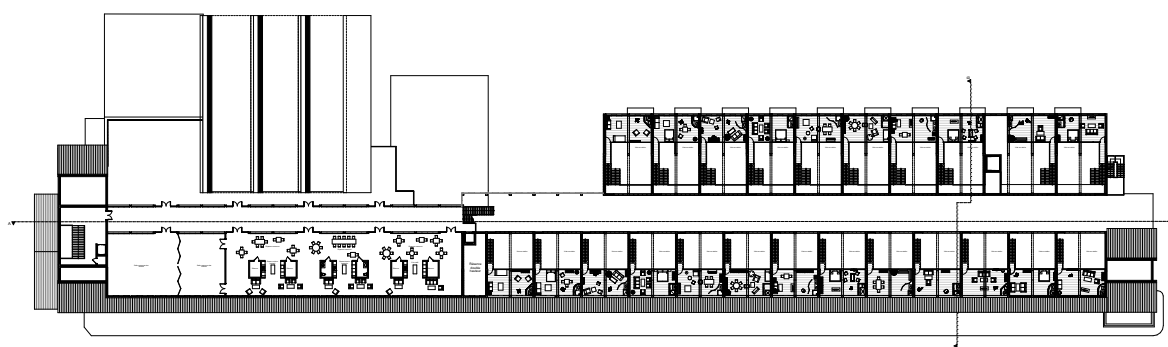




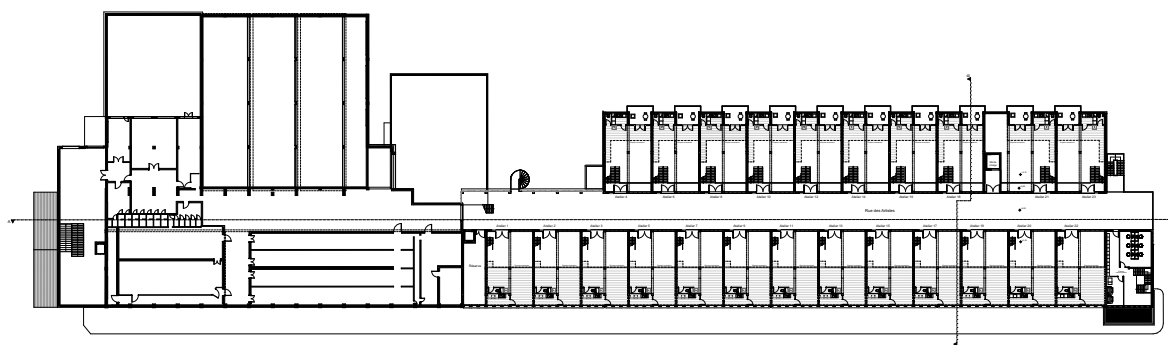
Collage



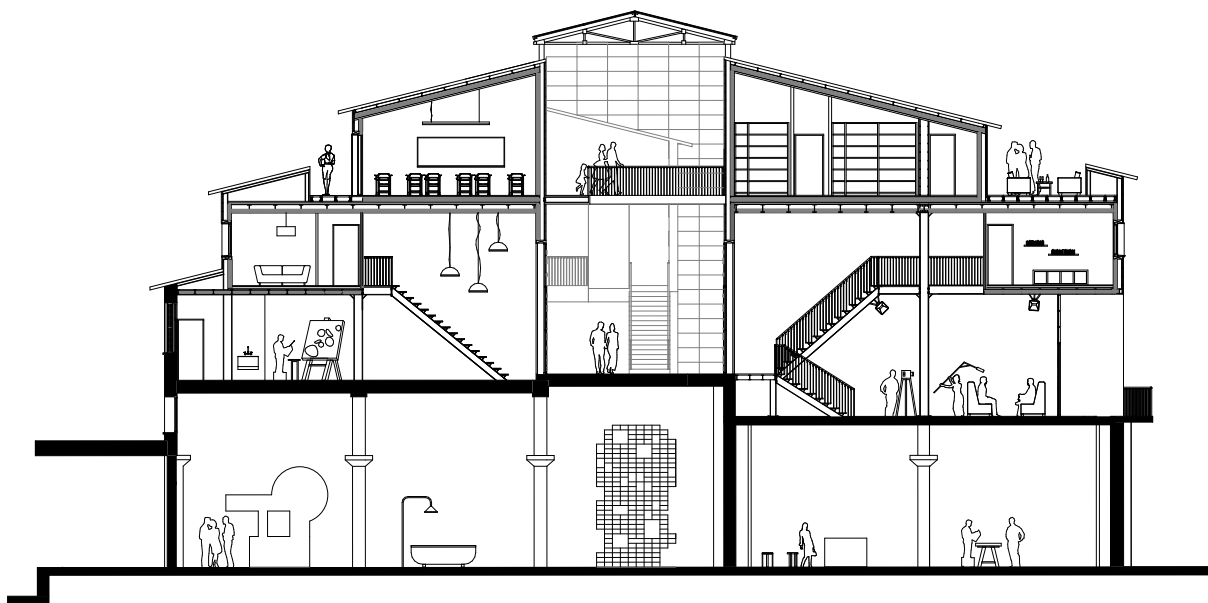
Plan de R+3



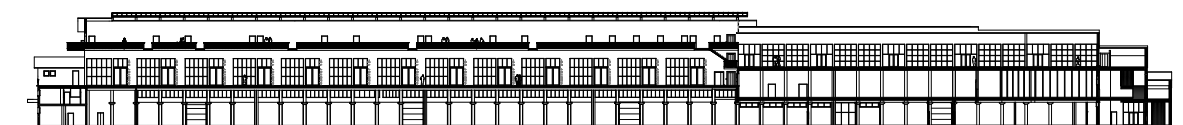
Plan de R+2



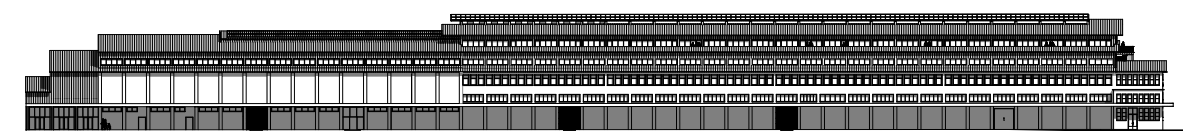
Plan de R+1



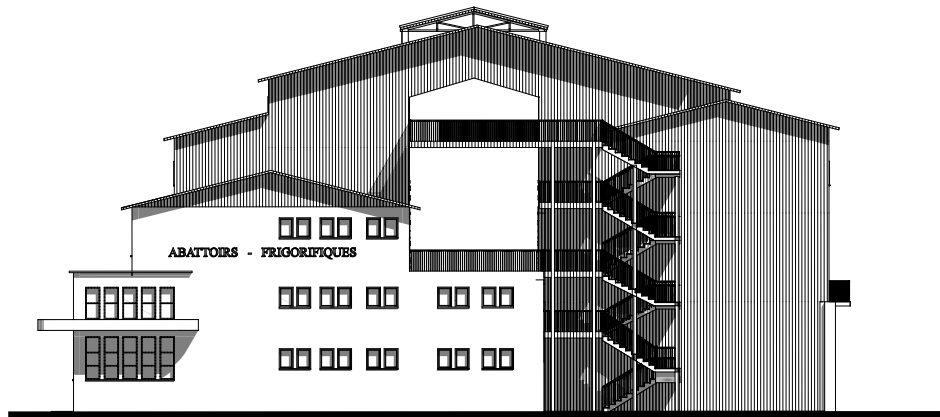
Coupe transversale



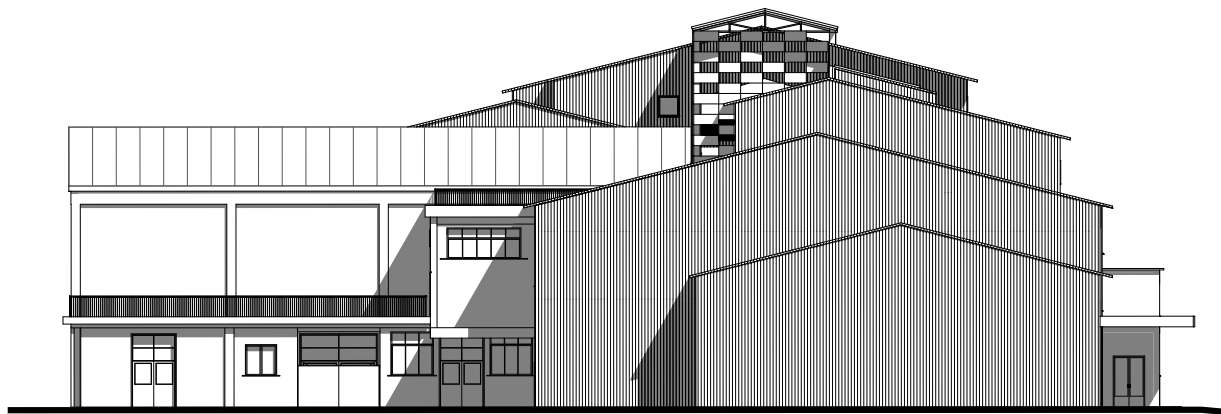
Coupe longitudinale



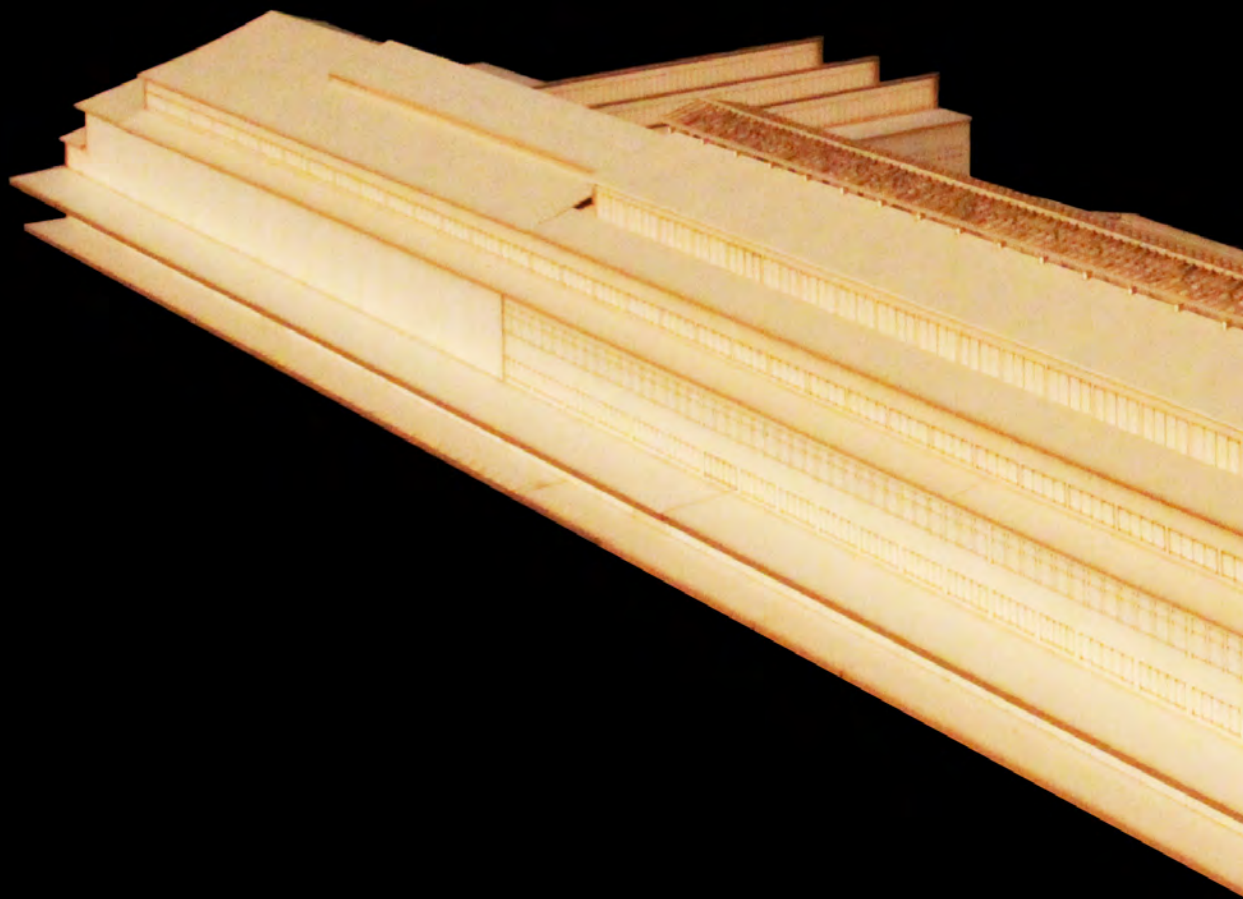
Facade Est

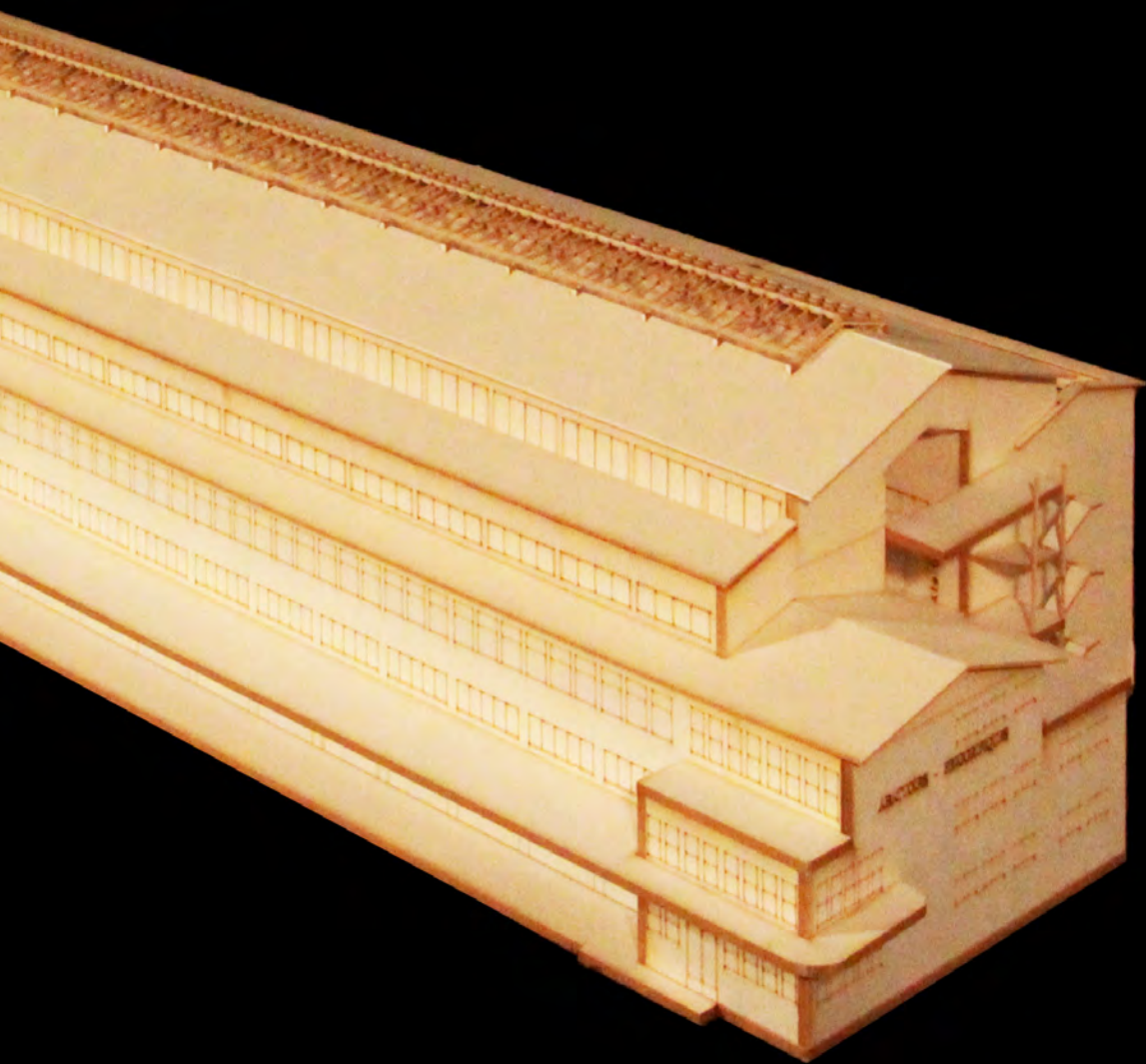


Facade Nord



Facade Sud



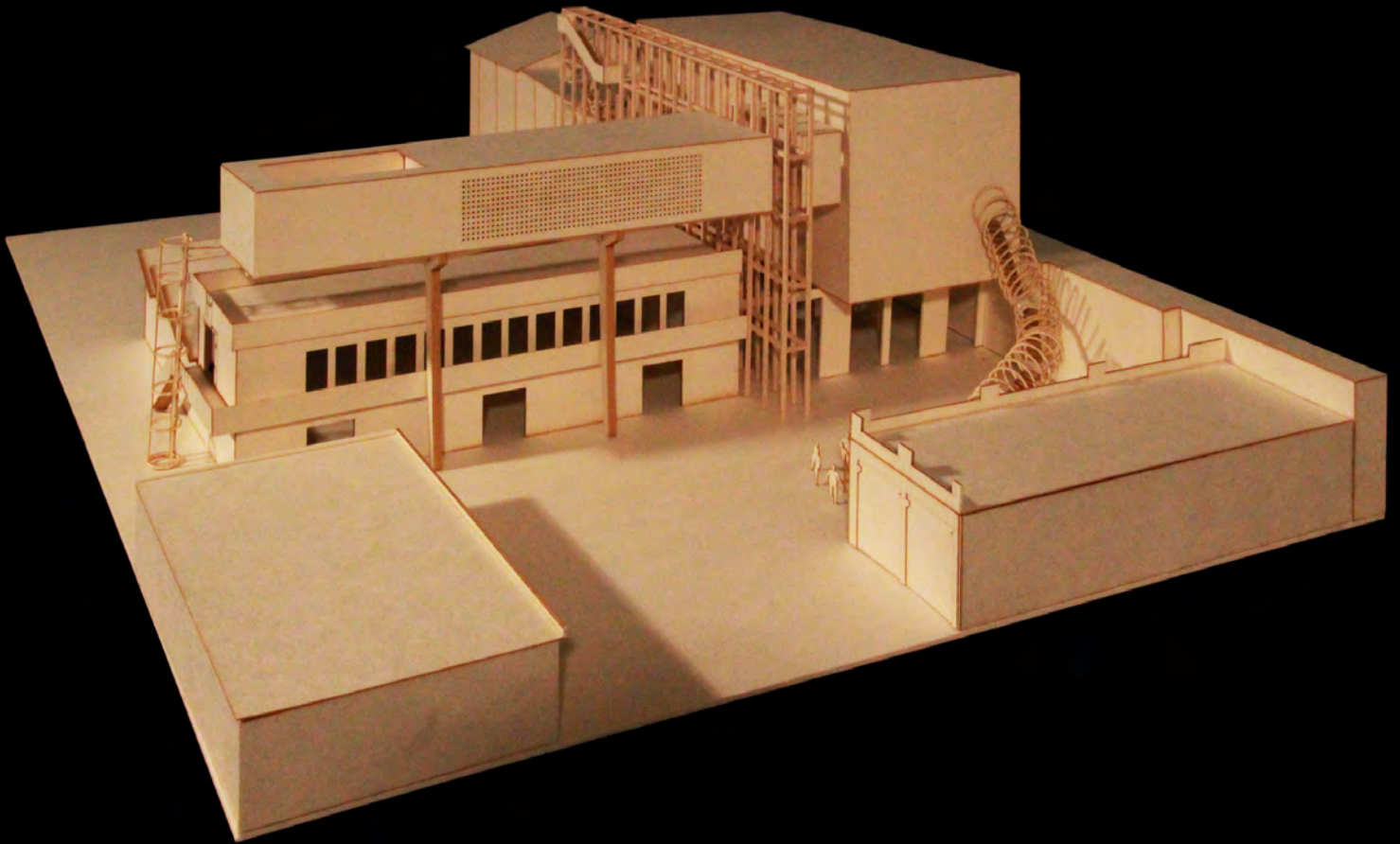


V. UN MÈTRE VINGT DE PROJET

Inès BEL HADJ

Raoul DATES

Stefania PASCA

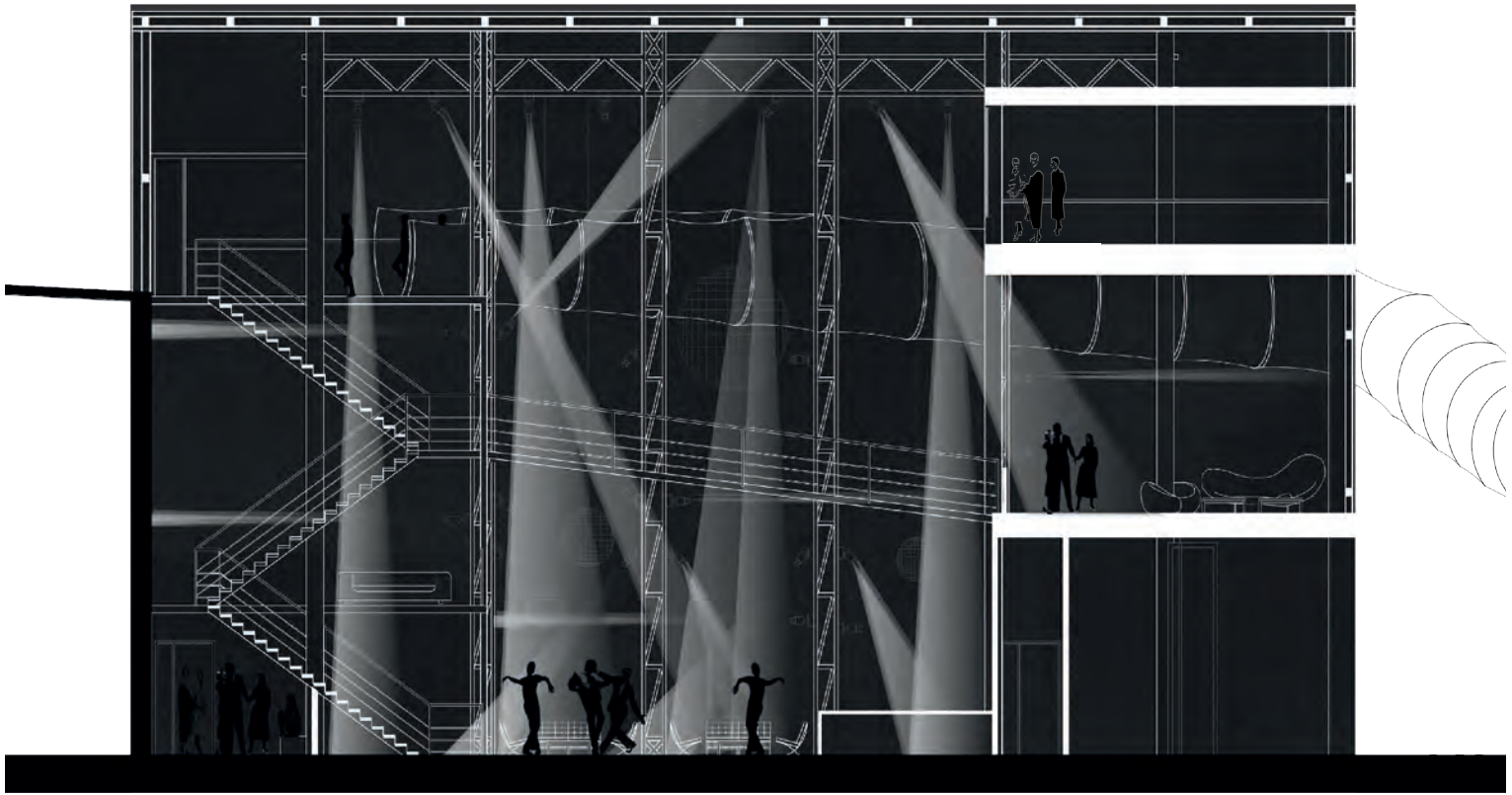


Un mètre vingt, au maximum un mètre quarante de large pour cette construction qui se glisse entre deux corps de bâtiments des abattoirs occupés par une salle de danse et d'anciennes chambres froides.

C'est cet entre-deux bâtiments existants qui « fait » le projet. Le programme ? Une circulation, un escalier, le lieu d'une bibliothèque de livres de poche, la plus étroite bibliothèque du monde, et puis une boîte de nuit, un restaurant et des logements. Le volume de la faille est occupée par une grille structurelle, véritable colonne vertébrale sur laquelle se greffent les différents éléments du programme quand la grille ne les contient pas (la bibliothèque-escalier et autres circulations verticales).

Dans le grand parallélépipède, volume haut lévitant au-dessus des bâtiments existants, greffé au volume structurel des circulations verticales, escaliers et passerelles, on trouve trois niveaux de planchers affectés en logement, restaurant et en partie supérieure en boîte de nuit ou « théâtre de toiture » pour la projection de films par exemple.

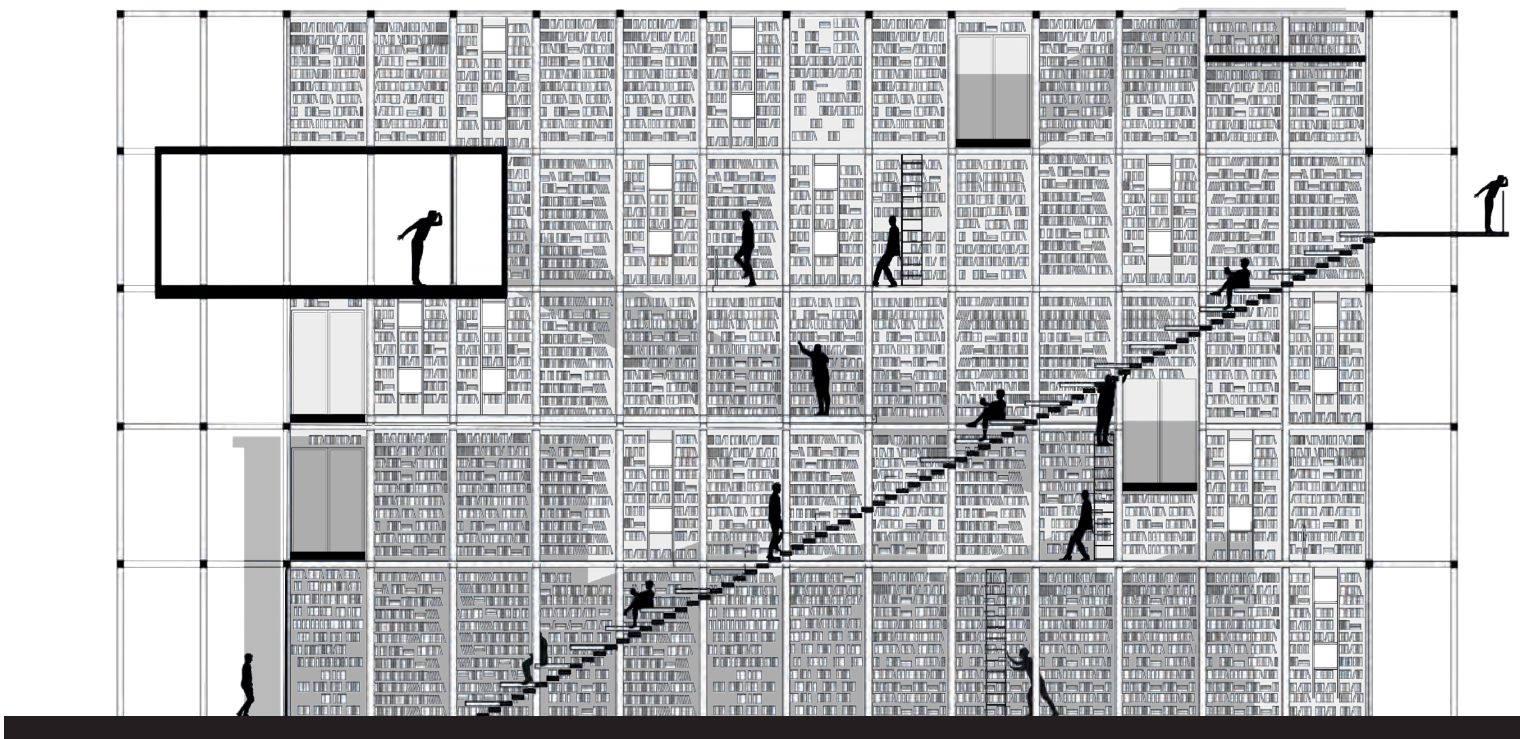




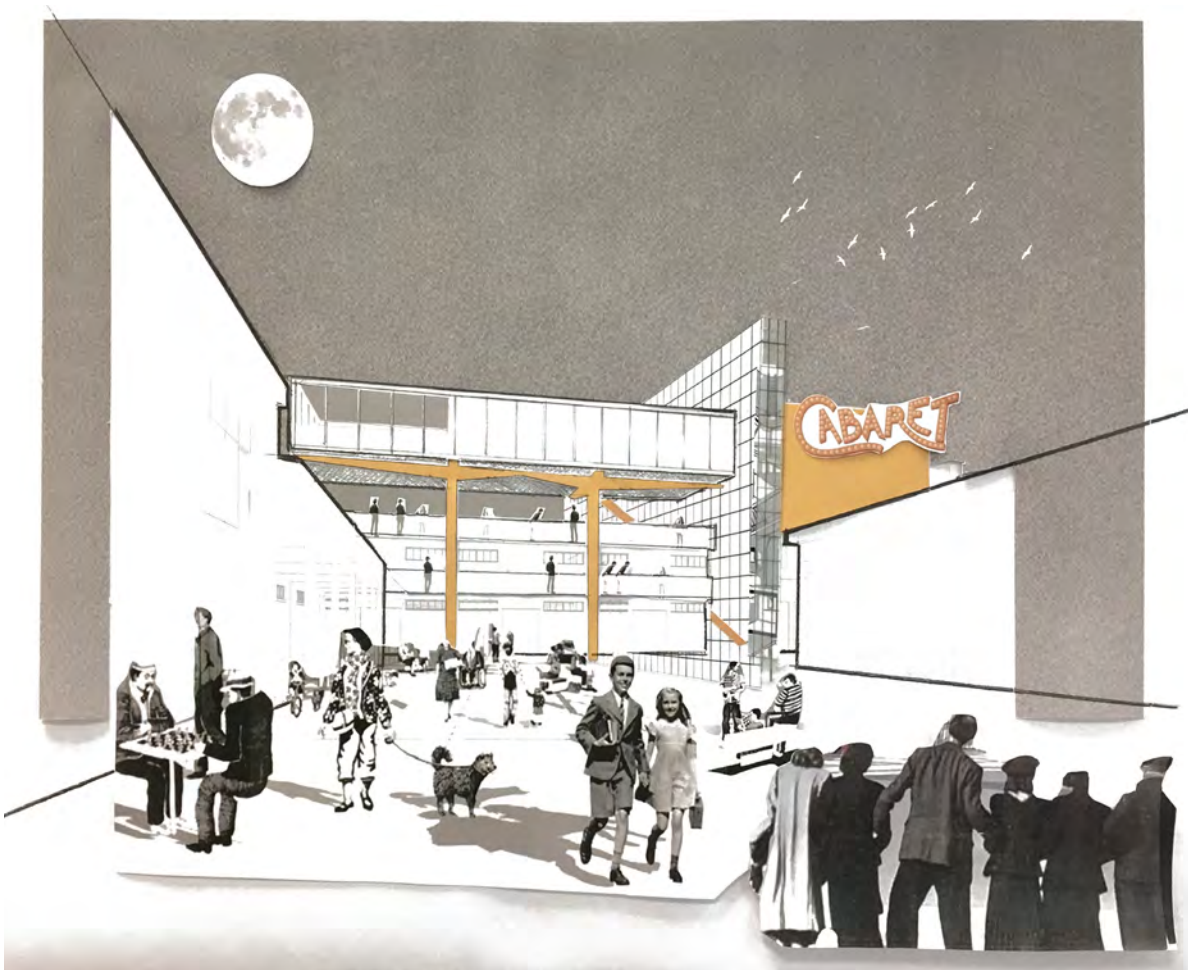
Coupe interieur



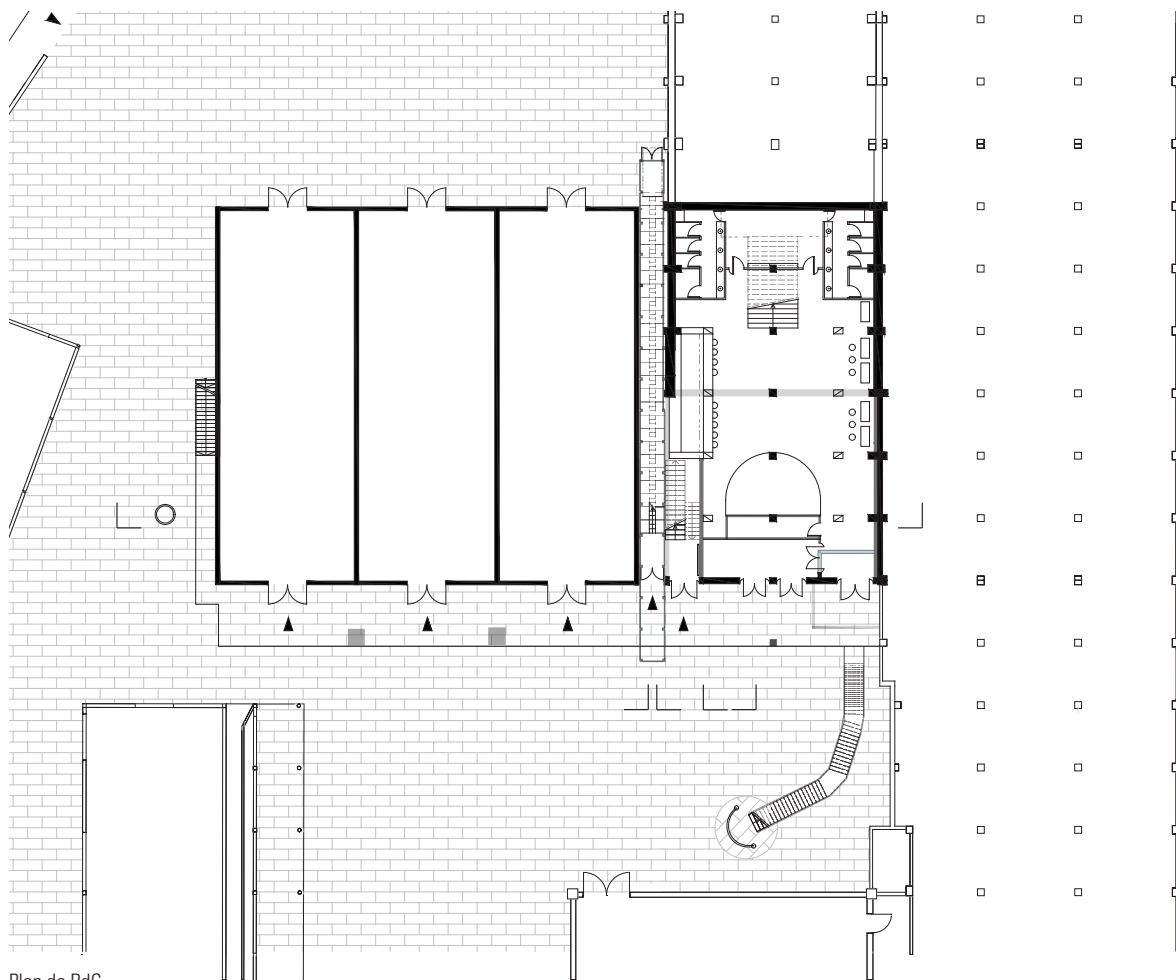
Collage



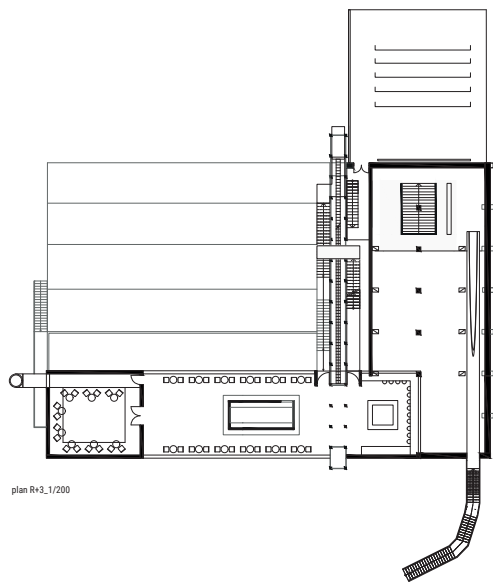
Coupe sur la facade epaisse



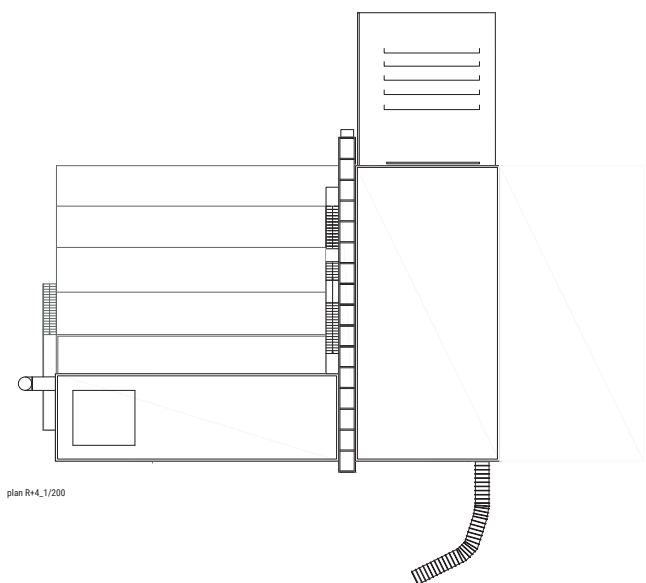
Collage



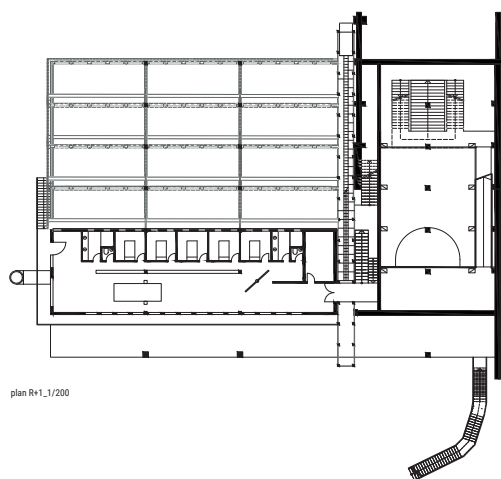
Plan de RdC



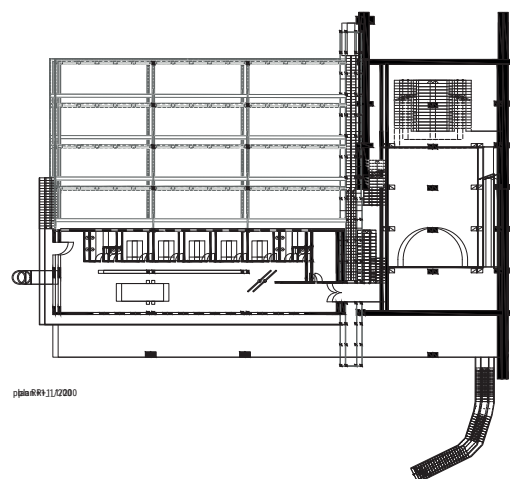
Plan de R+1



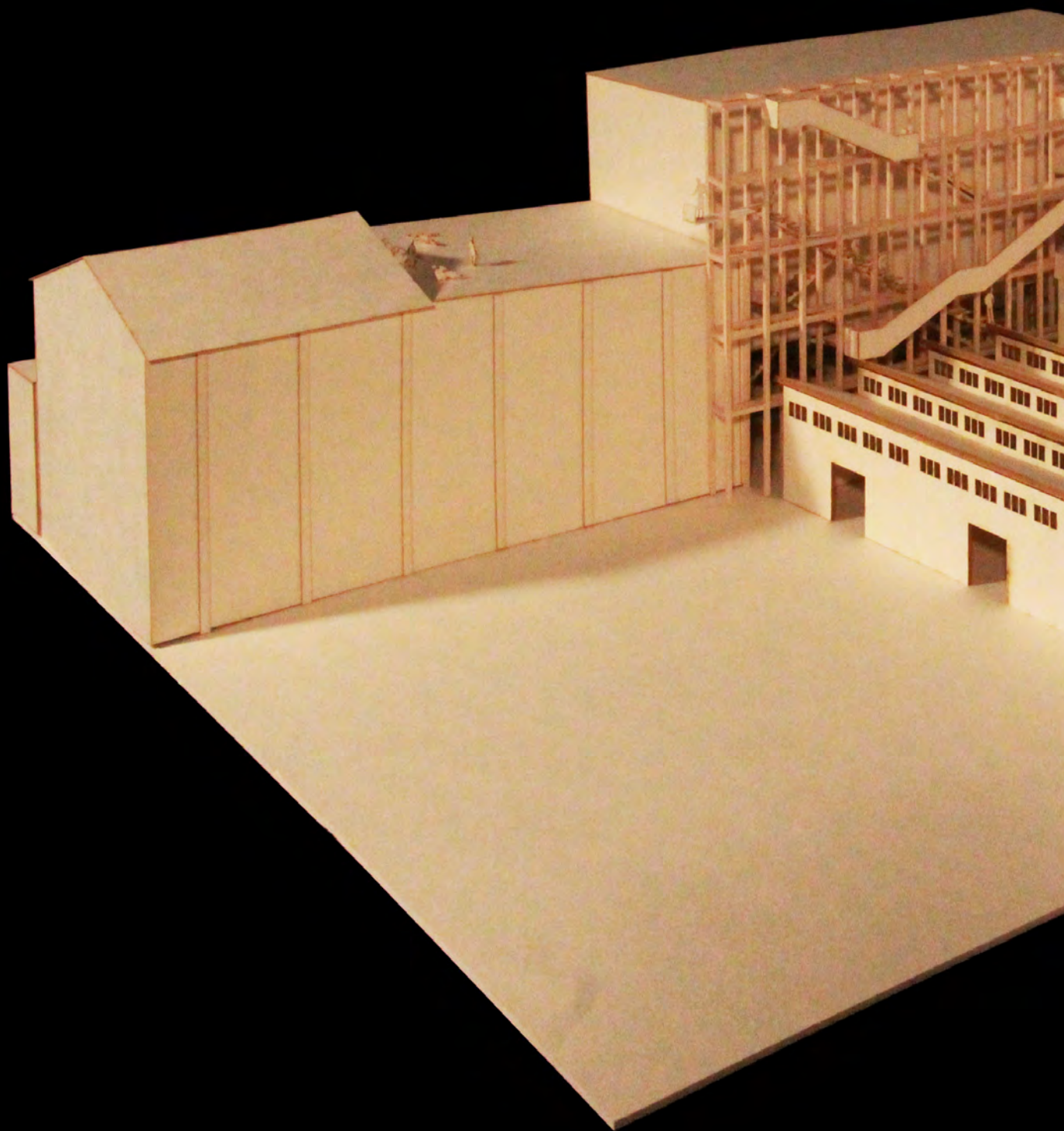
Plan de R+4

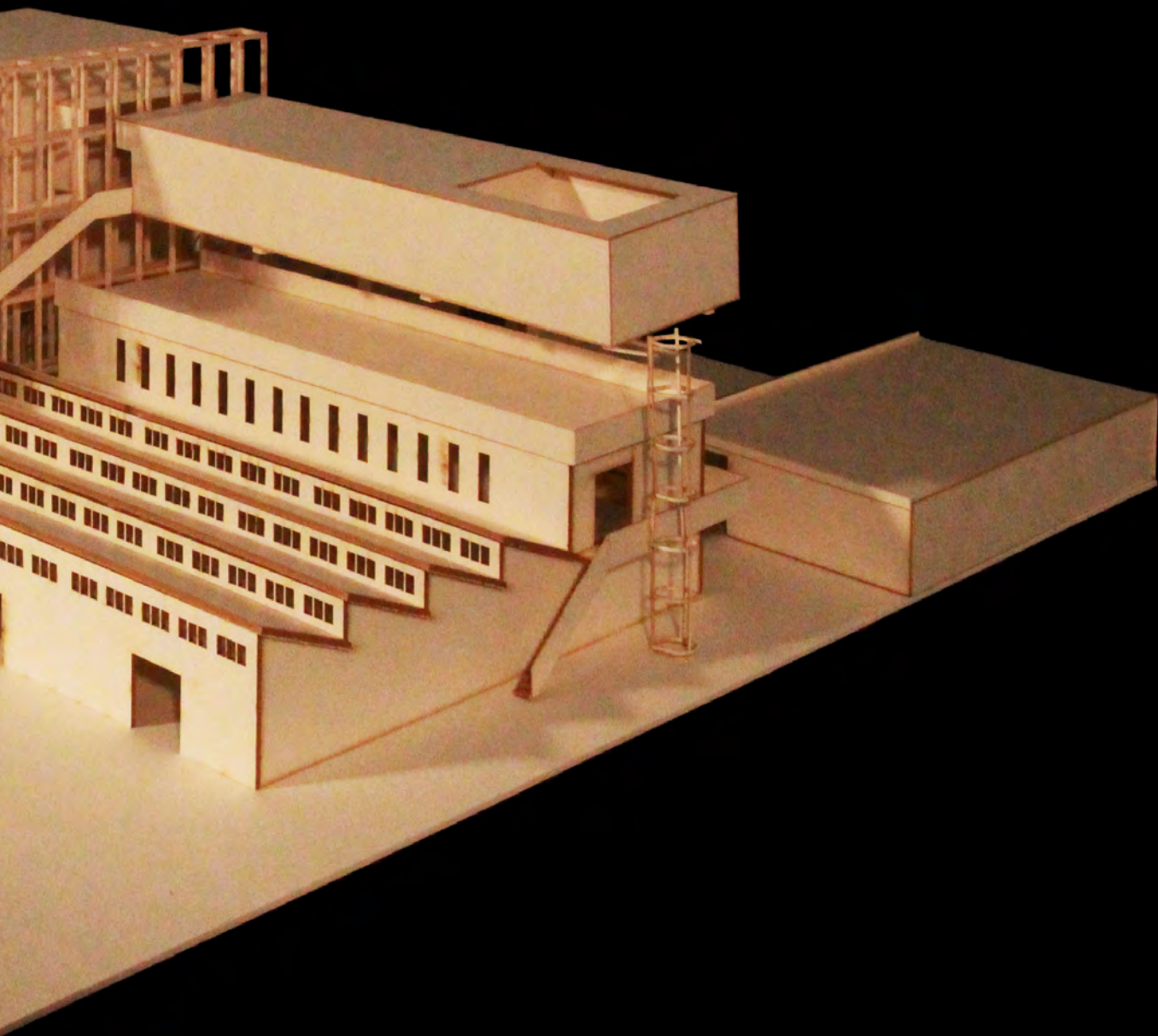


Plan de R+2



Plan de R+3





VI. LE CRYSTAL-PALLADIO

Edouard REHAULT

Emma TURCHI

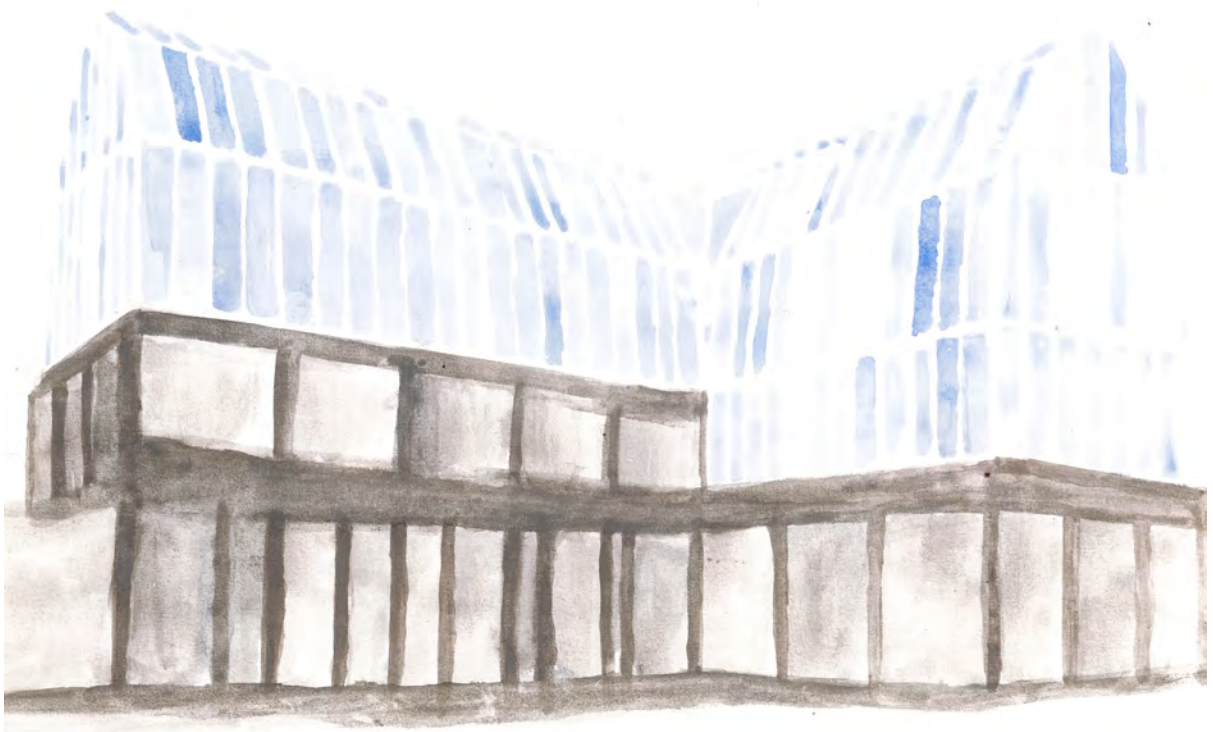


Ce projet procède d'une double analogie, la première avec la villa Barbaro de Palladio, la seconde avec le Crystal Palace de Joseph Paxton. Ce sont des analogies paradoxales, les deux édifices, aux programmes très différents, réunis et assemblés en un seul analogue : l'ambivalence des fonctions est néanmoins conservée entre propriété de plaisance et de travail agricole pour Palladio et ode au monde des techniques et programme colonial pour Paxton. En hybridant ces deux références, le projet a fini par refuser toute volonté d'unification et emprunte ses analogons aux modèles pour les superposer de façon abrupte. Des qualités du Crystal Palace on retrouve l'abondance de lumière et d'espace, de transparence ainsi que la dimension spectaculaire du dispositif constructif. Mais on se réfère tout autant à la villa Barbaro en convoquant symétrie de l'ensemble, importance donnée au centre sur les parties et rapport de co-visibilité avec le territoire lointain. En effet, l'édifice permet d'articuler le site du « 109 » à ses abords, proches et lointains. Une place est ouverte le long du boulevard Jean-Baptiste Vraný puis contrôlée par une grille, un « espace public à accessibilité contrôlée » à l'intérieur même du site constitue une nouvelle entrée côté Paillon. Le projet est celui d'une réhabilitation : celle du bâtiment d'abattage, profitant de la grande flexibilité de sa structure poteau-poutres, implantée suivant une trame de 4 par 4,6 mètres. Nous ajoutons un corps de bâtiment à l'édifice existant, en son centre. Cette réhabilitation flanquée d'une aile neuve, abritant une étable et une crèmerie, la cour qu'elle délimite sur la rue et la fermeture par des grilles de cette cour à la rue, reprend le plan de la figure de l'hôtel particulier.

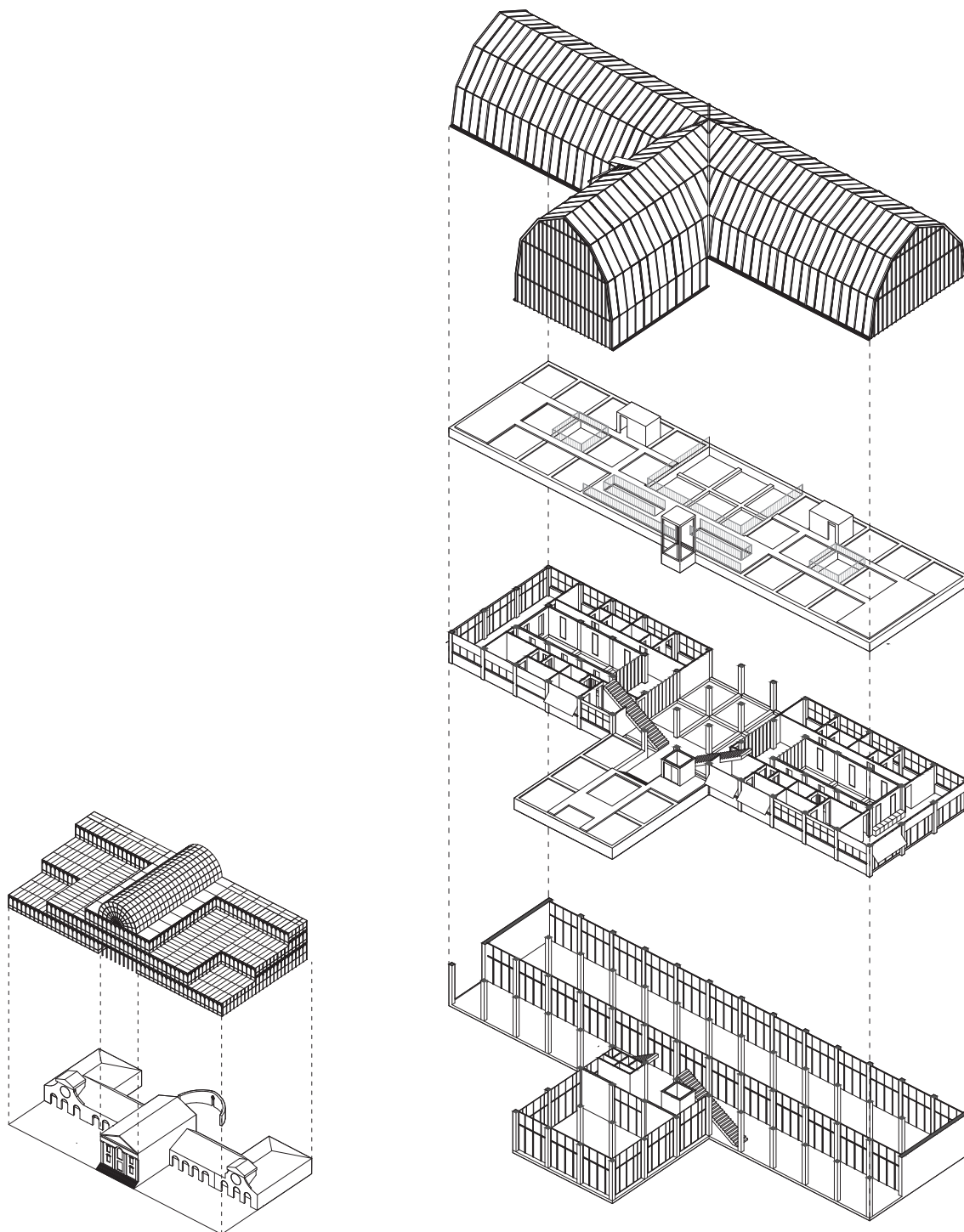
Au rez-de-chaussée une salle hypostyle accueille un marché, une grande salle centrale permet la dégustation des produits du marché. Au premier étage, deux grands logements pour la colocation sont implantés autour de deux patios. Au deuxième étage on trouve un jardin. La structure du plancher bas de cet étage est renforcée pour supporter la charge de la terre végétale rapportée. Ce jardin est couvert par une verrière en structure de profilés acier la plus légère possible.

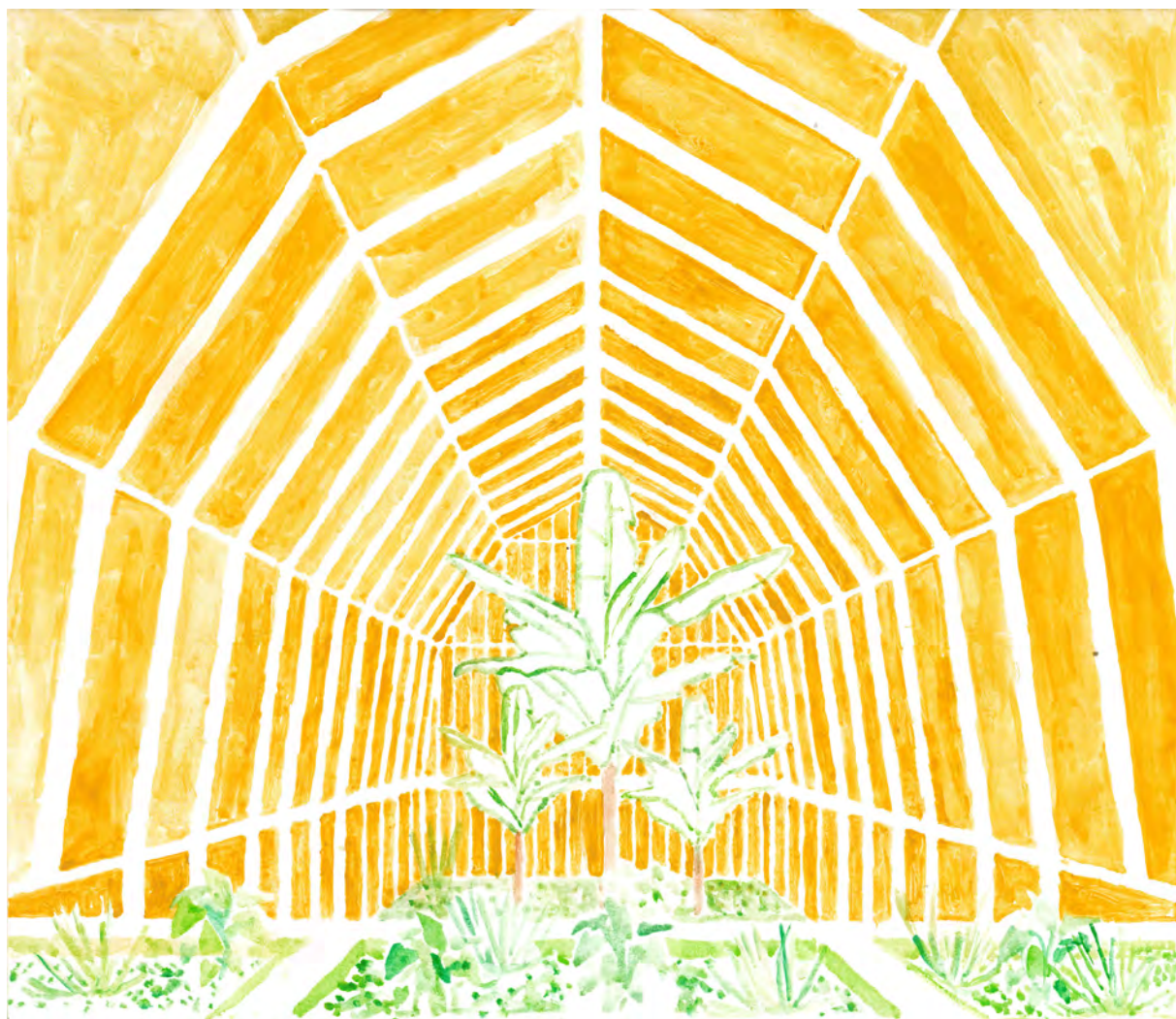
Nous avons cherché les effets de contraste entre la structure en béton brut du bâtiment existant et la structure filigrane, légère et aérienne de la verrière en acier. La lumière distribuée dans le bâtiment par les patios, filtrée à la fois par la verrière, par la végétation et par la structure poteaux-poutres sera complexe, tamisée et multiple dans ses directions et qualités.

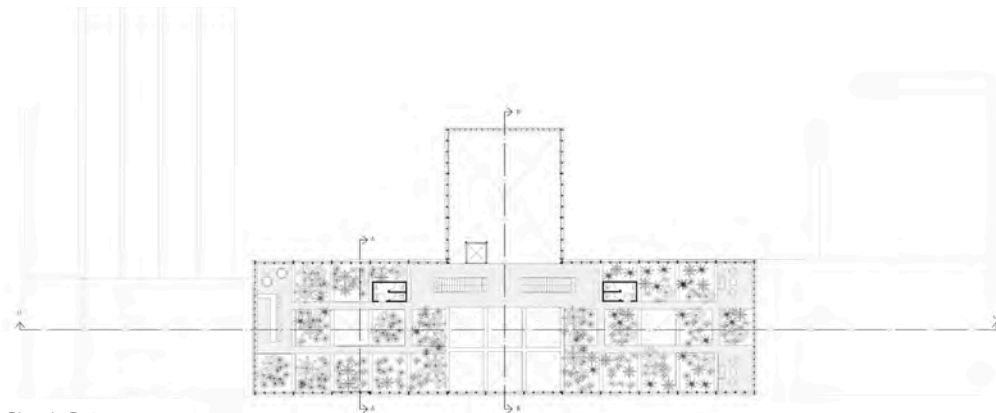




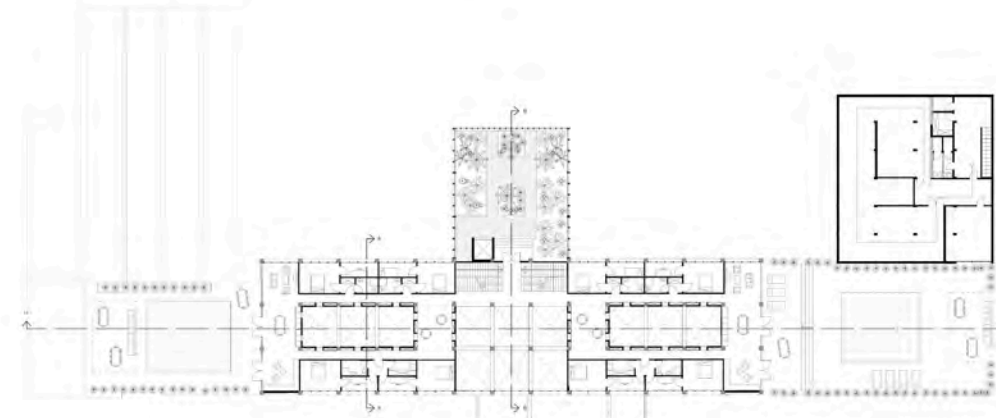
Aquarelle sur papier 300g/m²



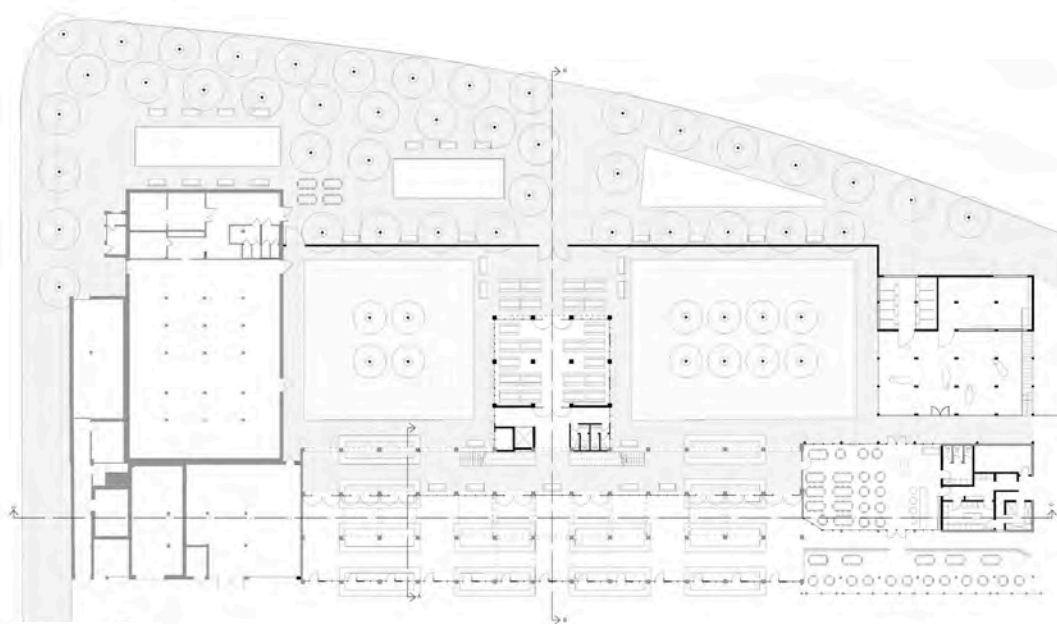




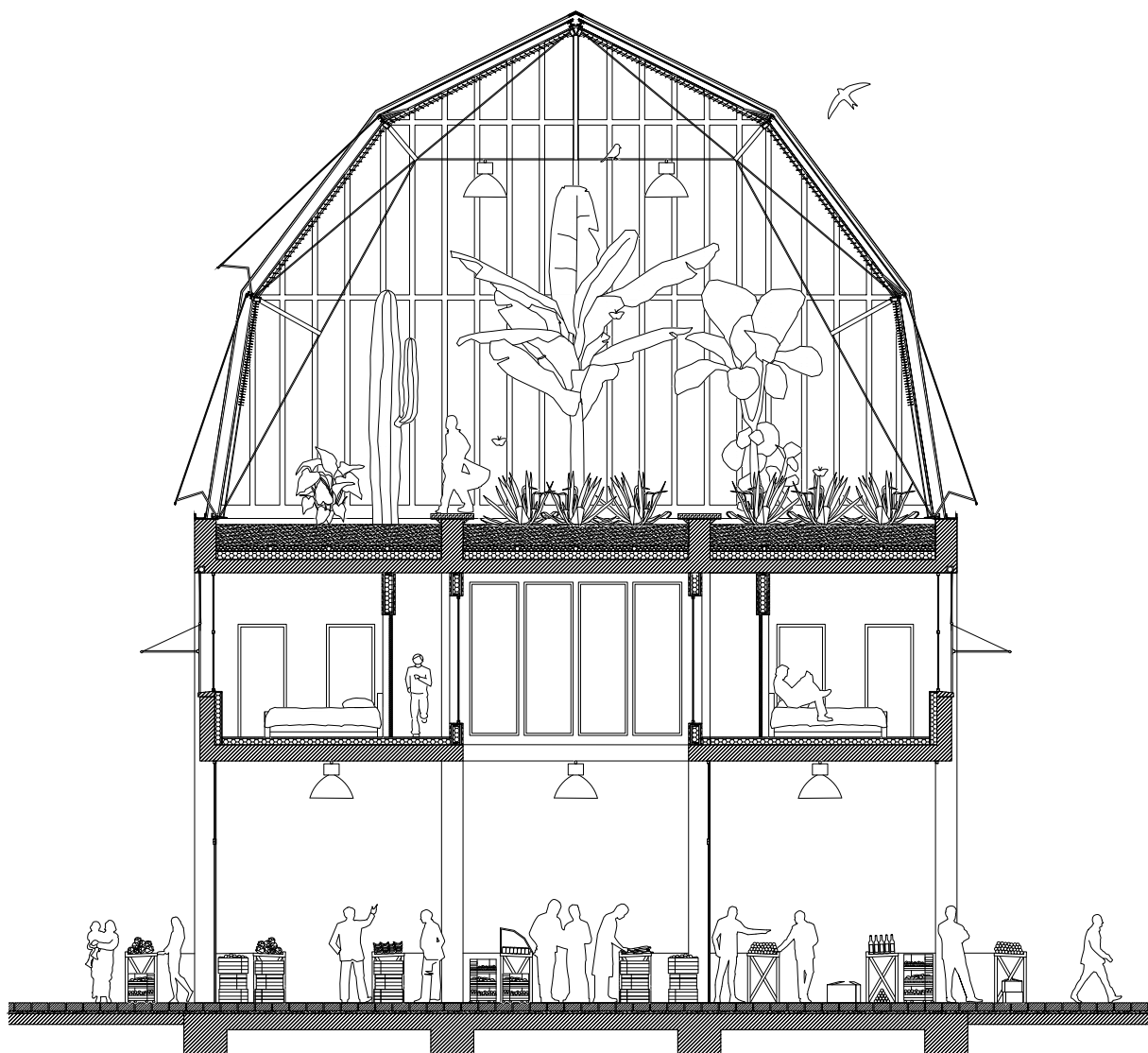
Plan de R+2

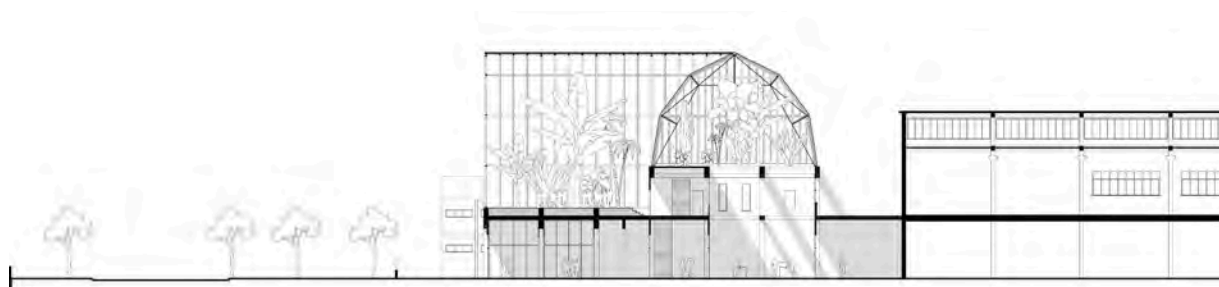


Plan de R+1

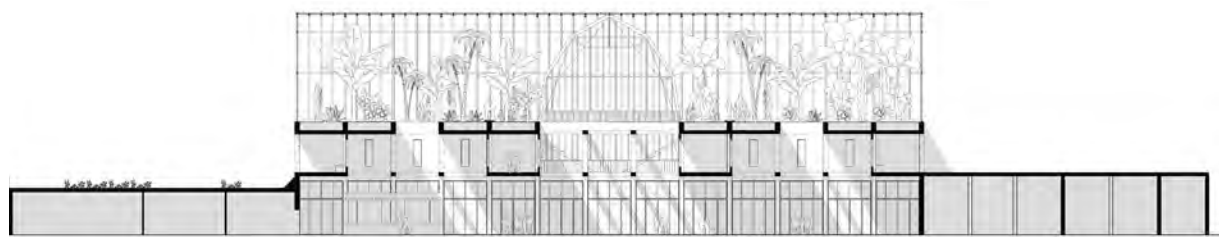


Plan de RdC





Coupe Est-Ouest

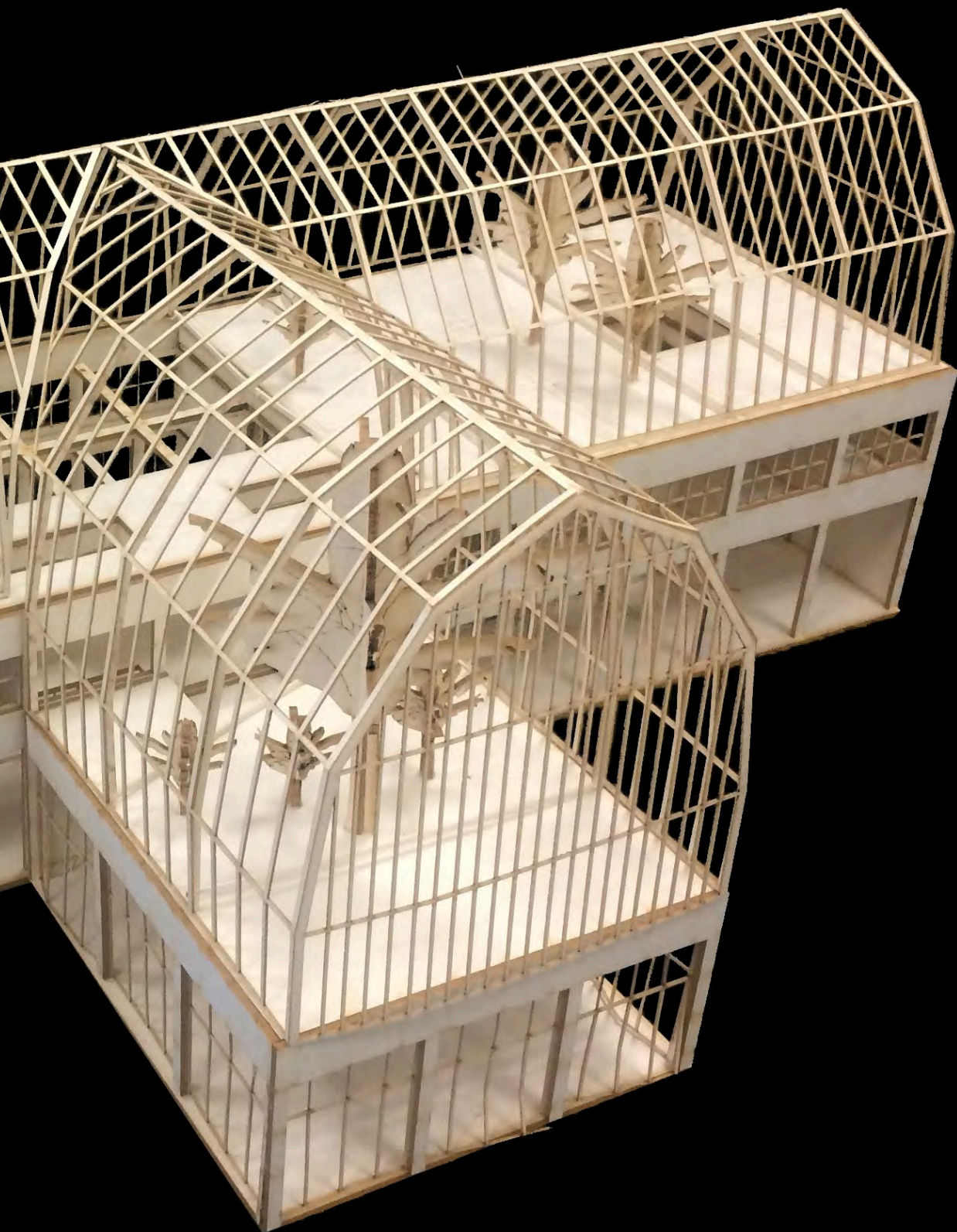


Coupe Nord-Sud



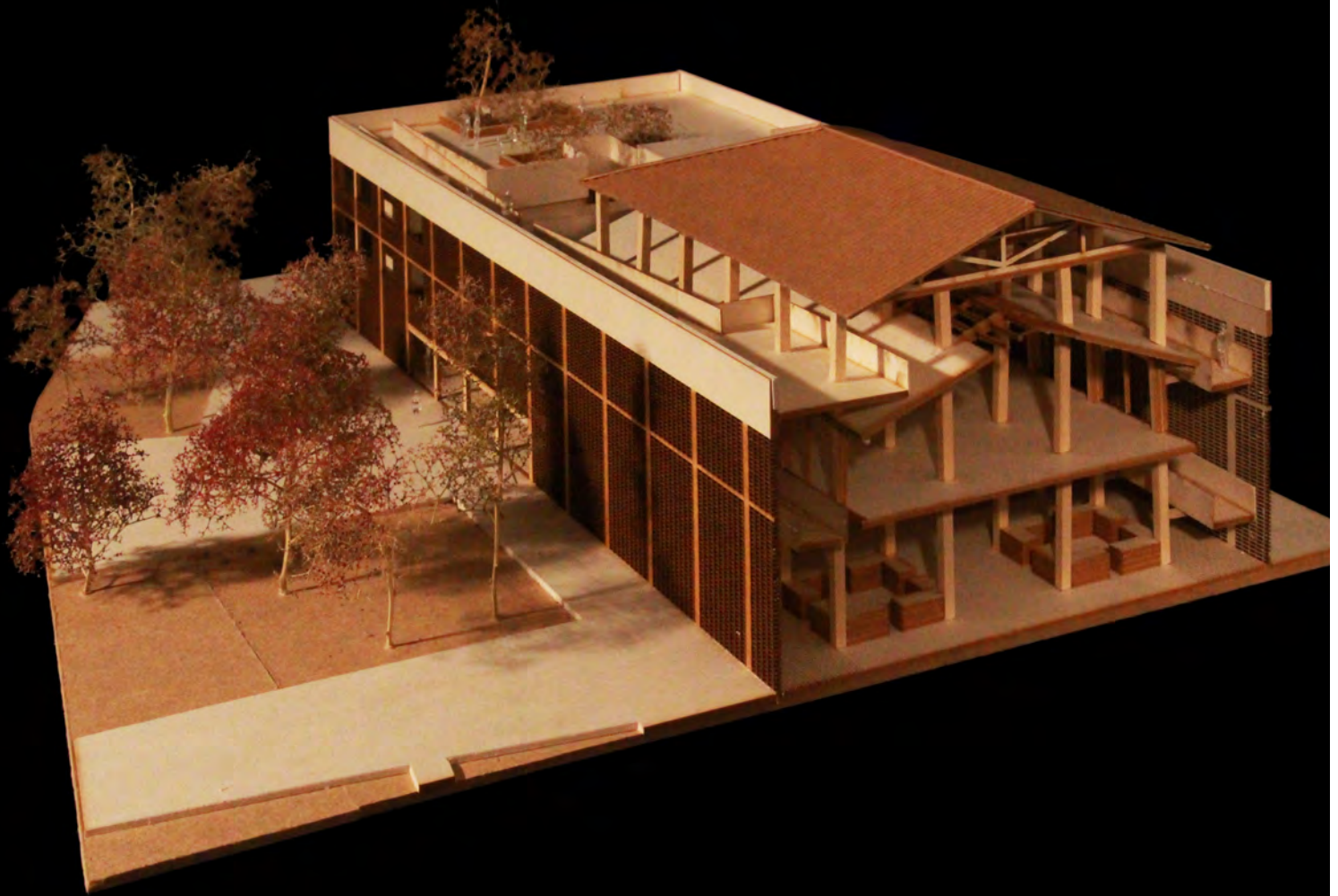
Façade Ouest





VII. BASILICA BRUTALISTA

Florian BONIFAY



C'est du mariage entre la basilique palladienne et la « Basilica Brutalista » de l'architecture industrielle qu'est né ce projet de réhabilitation et requalification des anciens bâtiments d'abattage du « 109 ».

Les anciennes étables et bâtiments d'abattage sont implantés le long de la voie bordant le Paillon. L'intervention la plus importante consiste à détruire les deux corps latéraux, l'étable et la chaufferie, et déposer l'enveloppe béton du bâtiment central. La structure poteaux-poutres et la couverture à quatre versants et charpente de ce corps d'édifice sont en revanche conservés.

Dans un souci de valorisation des déchets, la totalité des gravats de béton seront transformés en granulats nécessaire à la fabrication des briques creuses de béton de la nouvelle enveloppe. Cette nouvelle enveloppe en briques de béton est une résille légère qui fait référence aux jalousies niçoises.

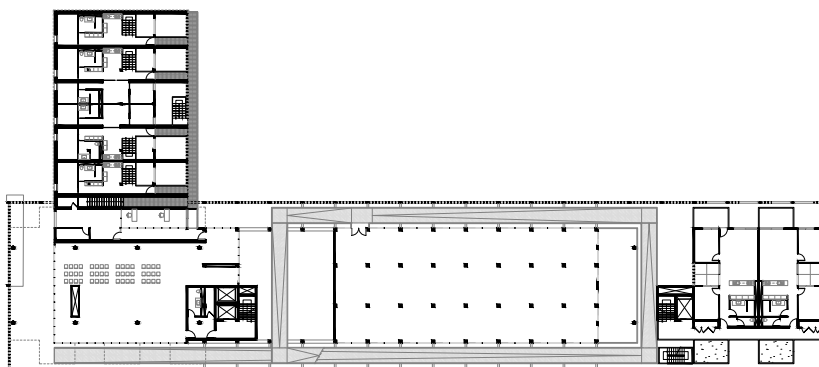
Deux extensions au Nord et au Sud sont rapportées au bâtiment existant, leur enveloppe implantée en retrait de trois mètres de l'emprise des poteaux crée une circulation dont le dessin en coupe emprunte celui de la basilique palladienne du Palazzo della Ragione à Milan.

Est implanté à rez-de-chaussée une halle marchande depuis laquelle une rampe dessert une salle d'exposition « suspendue » à la toiture traditionnelle. Cette rampe donne également accès au toit-terrasse arboré depuis lequel on peut voir les reliefs avoisinants, le vieux Nice et le parc de la colline du Château.

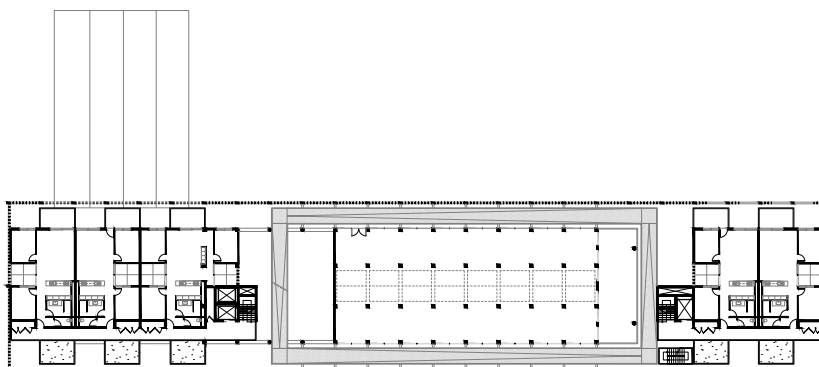
Le programme comprend des logements et une salle polyvalente, situés au deuxième niveau, des logements d'artistes en duplex logés sous la toiture en sheds.

C'est une nouvelle entité du « 109 » dont le caractère brutaliste des structures est contredit par la finesse des enveloppes en briques percées, réminiscence des mises en œuvre de la basilique palladienne.

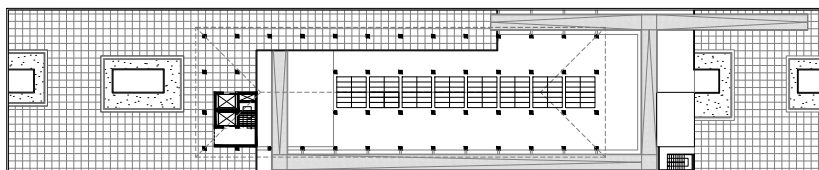




Plan de RdC



Plan de R+1



Plan de Toiture



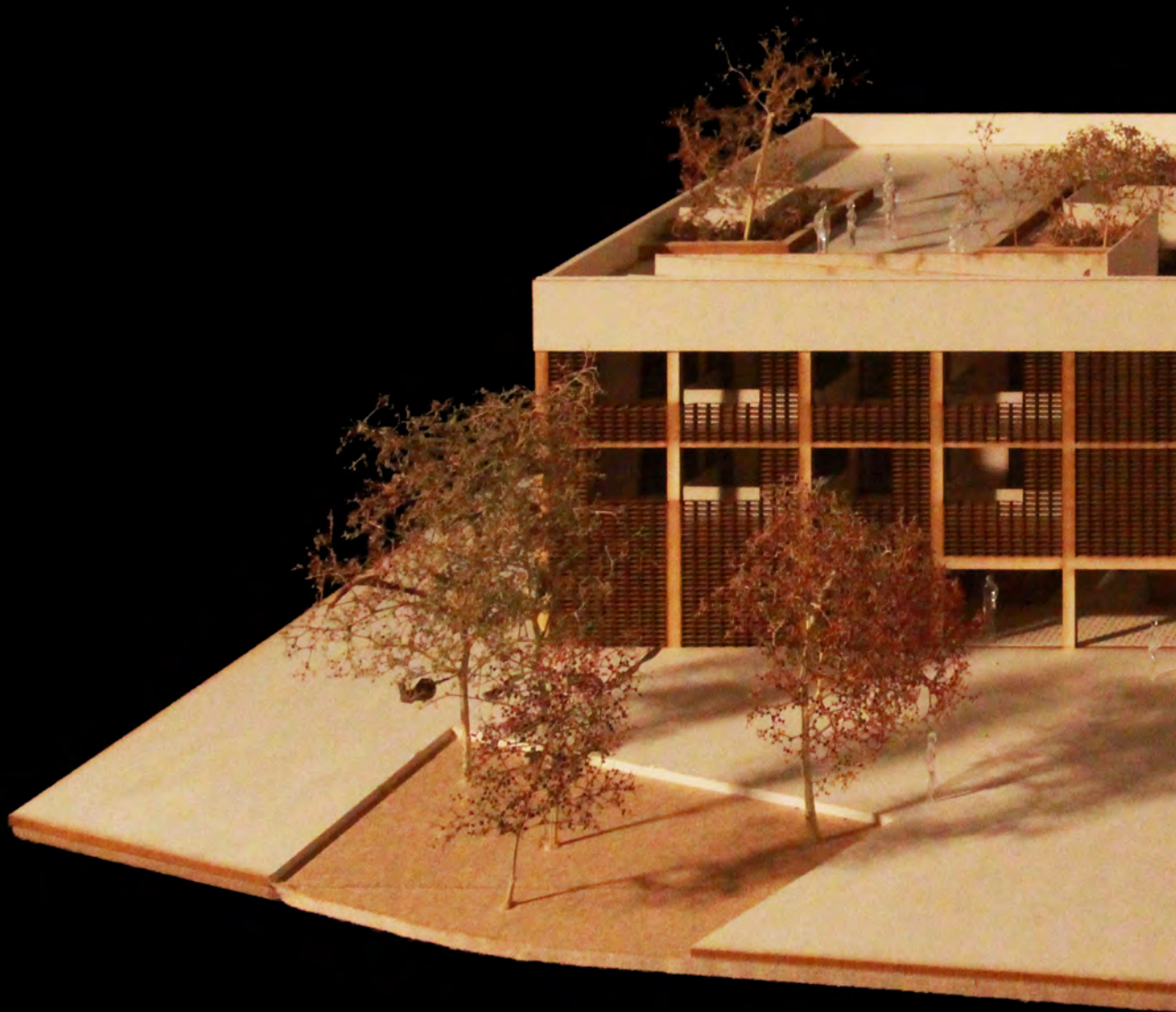
Photomontage

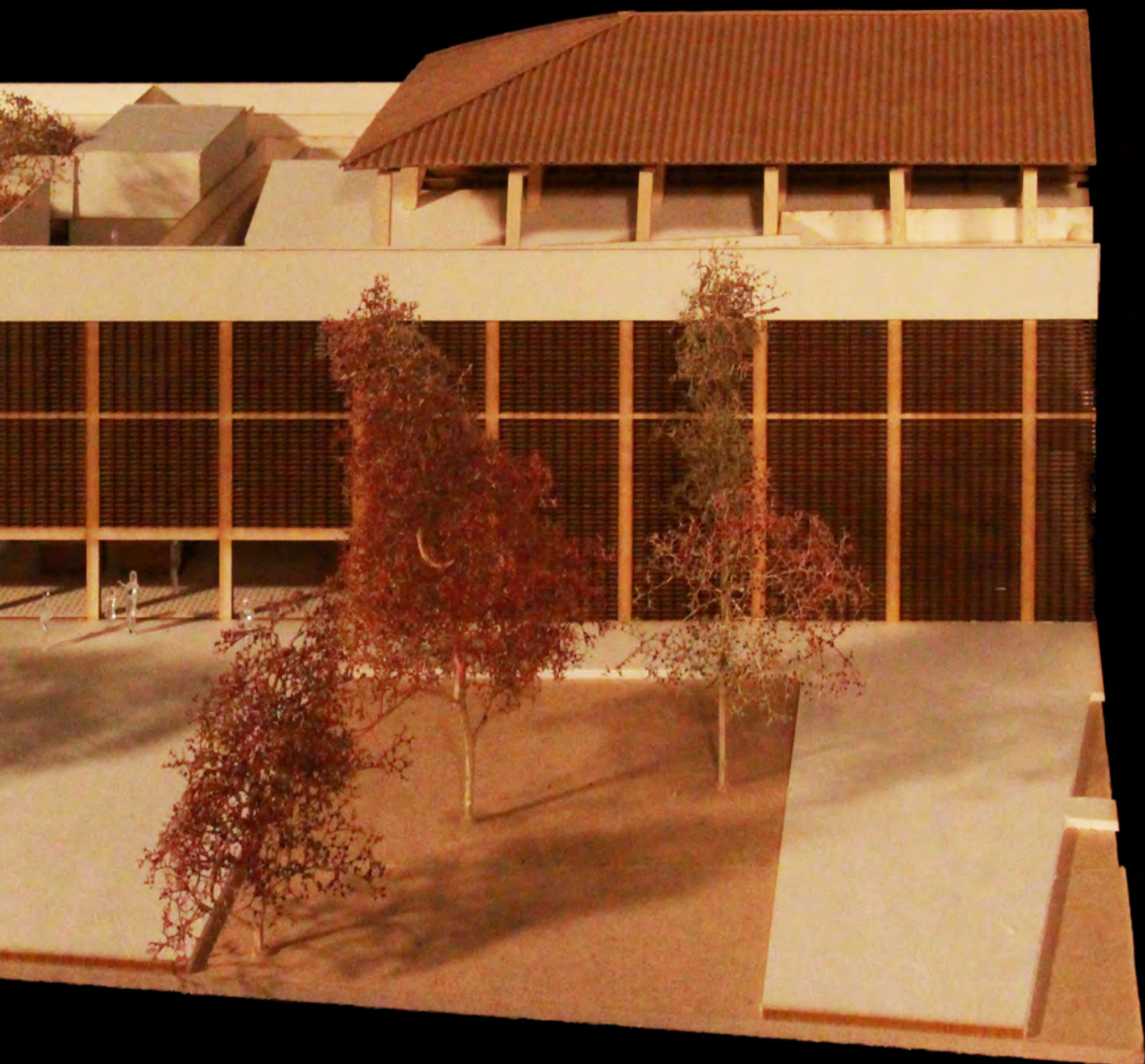


Coupe Est-Ouest



Coupe Nord-Sud



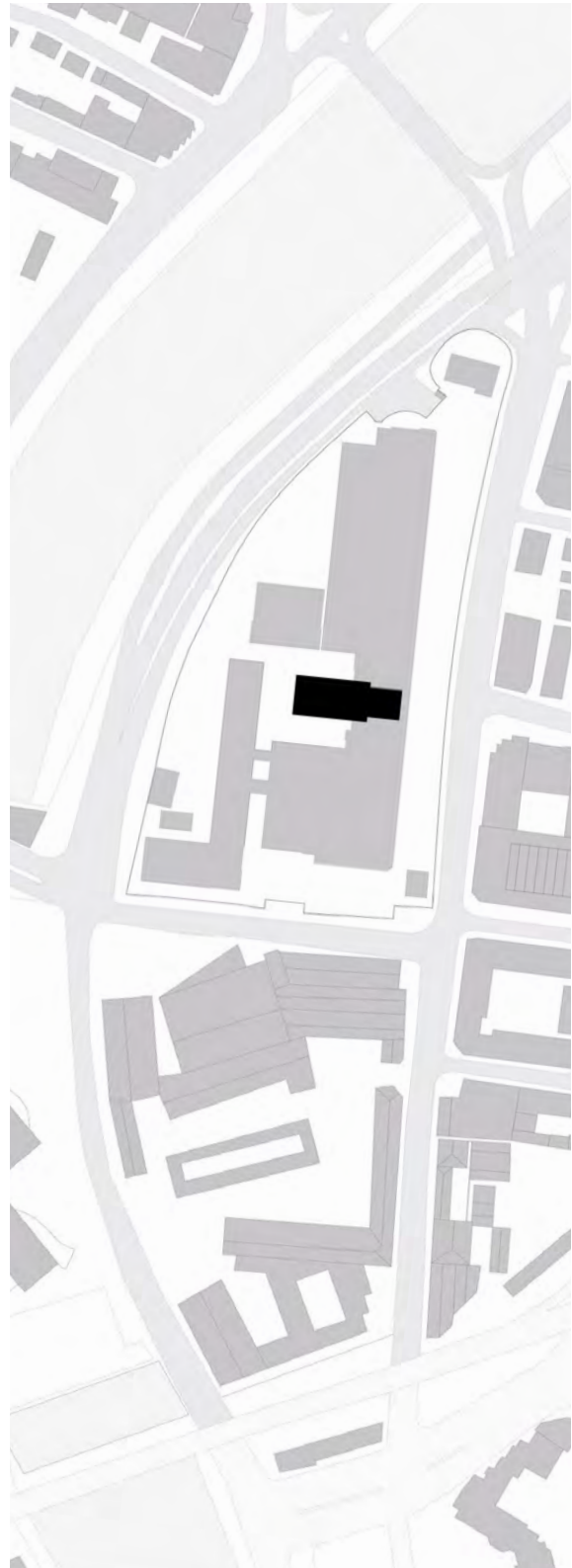
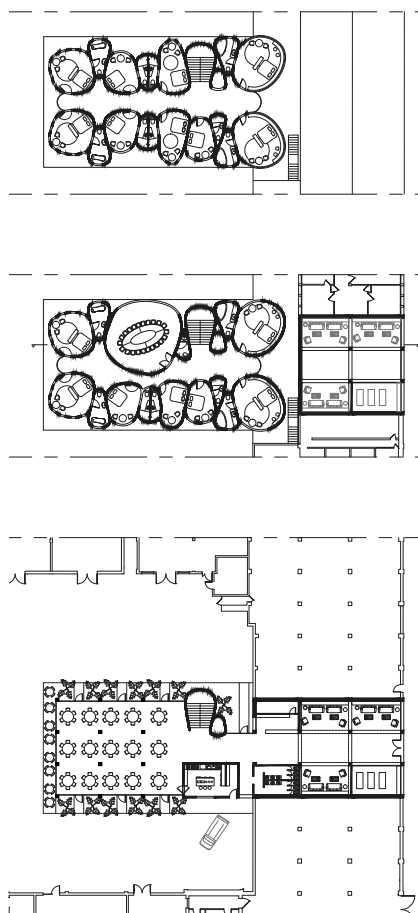


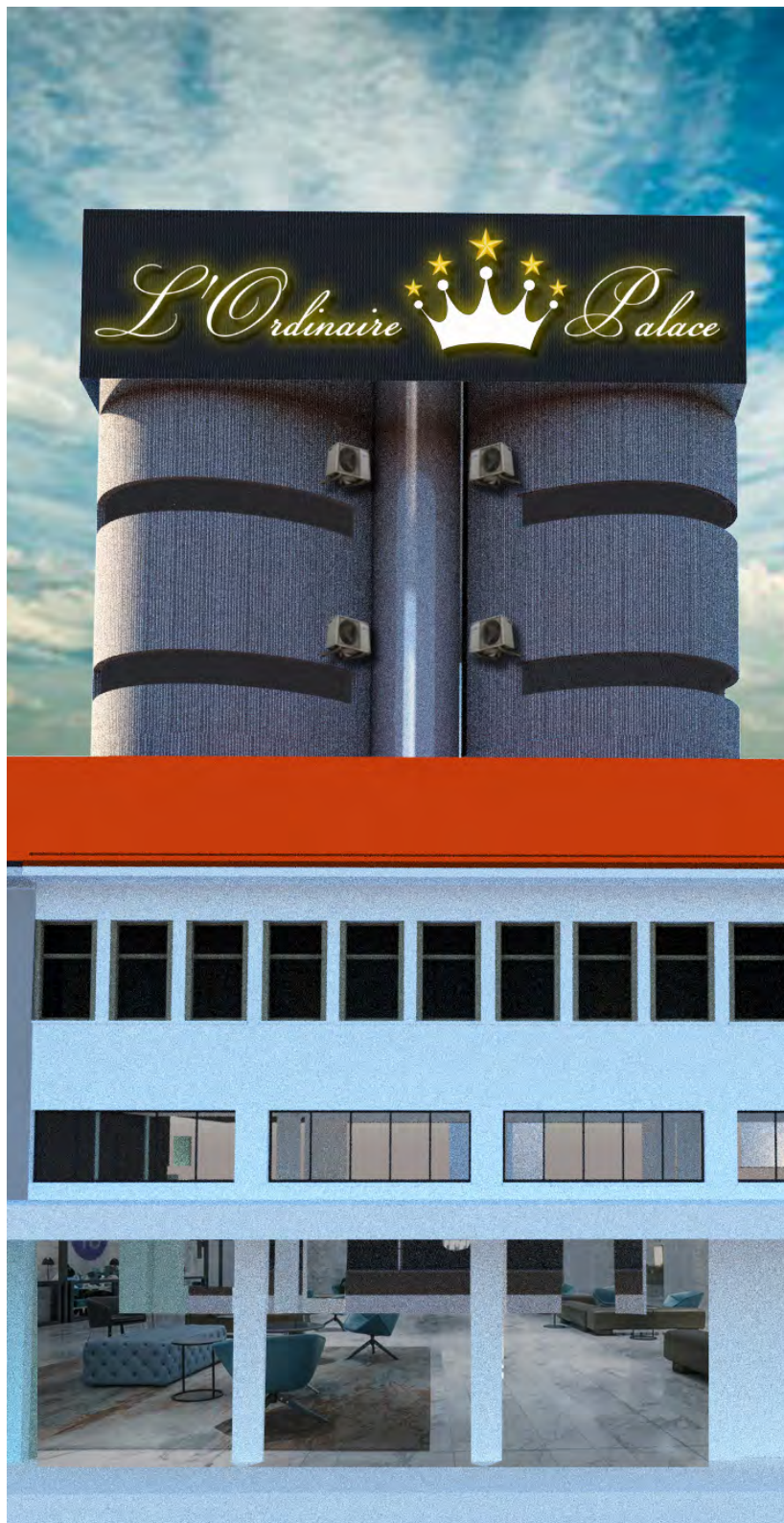
VIII. L'ORDINAIRE PALACE

Marc BOULOS



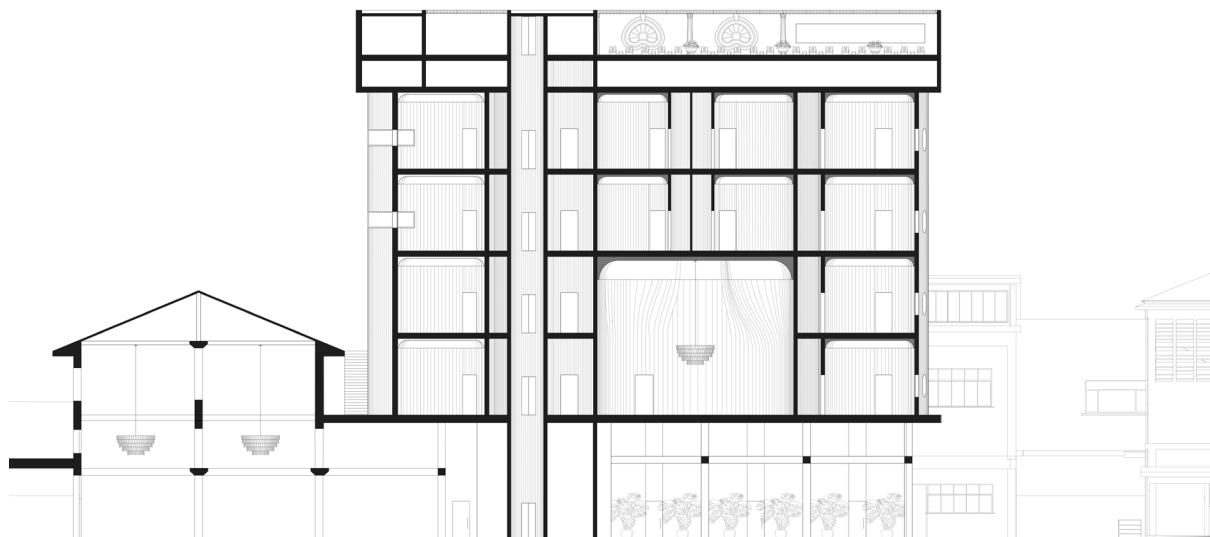
L'ordinaire se tient dans l'ordre banal des choses, il nous est familier. D'autre part, du luxe, qui peut être associé aux notions de qualité et d'élégance, s'exprimera dans les expressions de l'amour-propre sinon de la vanité. Ces notions plutôt antagonistes s'unissent dans les intentions de ce projet d'hôtel qui produit des contradictions formelles : le plan organique contre le plan orthogonal, la façade rigide et les plans libres, etc. Et entre autres apparences, un extérieur monochrome, ennuyeux, imparfait, un intérieur invitant, éclatant, brillant. L'Ordinaire Palace est le métissage naïf du faux, du bas de gamme, de l'ordinaire et tout autant du luxe, du kitsch, de la surabondance. Ce contraste des qualités est revendiqué tant dans le traitement formel des enveloppes et des intérieurs que des éléments du programme juxtaposés les uns aux autres sans souci d'articulations, monades étanches à leur environnement en même temps que l'édifice fonctionne comme signe, mât signalétique hors d'échelle et affiche publicitaire du « 109 ».







Façade Nord



Coupe Est-Ouest





IX. ROB DUDLER TOUT CONTRE MAX STEVENS

Marie MARTEL



Un des travaux d'analyse du site des anciens abattoirs avait cherché à restituer un état des lieux par le rendu de variations quasi insensibles de la réalité, au moyen d'images photographiques presque toutes semblables et néanmoins légèrement différentes. J'ai cherché sur le site des situations presque semblables et légèrement différentes.

Il y a une conformation identique de bâtiments articulés par un angle rentrant, angle rentrant formé par l'implantation d'un bâtiment long et haut disposé perpendiculairement à un autre, à plan carré ou presque carré. Des singularités de formes, de détails des mises en œuvre, de couleurs et nature des matériaux singularisent ces bâtiments implantés de façon similaire.

J'ai positionné deux immeubles neufs à usage d'habitations d'urgence, isolés et pourtant placés dans une même situation par rapport à l'angle rentrant formé par l'implantation à la perpendiculaire de deux corps d'édifices. Néanmoins l'implantation particulière de chacun des deux immeubles distille des différences quand bien même ces deux immeubles sont identiques du point de vue de leur structure. Celle-ci est constituée de cinq voiles parallèles de béton espacés les uns des autres de trois mètres, soit la largeur d'une chambre. À partir de cette homonymie structurelle, des différences de traitement et d'organisation du plan singularisent chacun des deux immeubles. Ces deux bâtiments hauts, à plan carré, sont installés dans une même situation : en vis-à-vis d'un angle rentrant formé par deux bâtiments disposés à la perpendiculaire l'un de l'autre et pourtant dans une situation différente, un des deux bâtiments tant implanté au Sud et l'autre au Nord de l'enceinte des abattoirs.

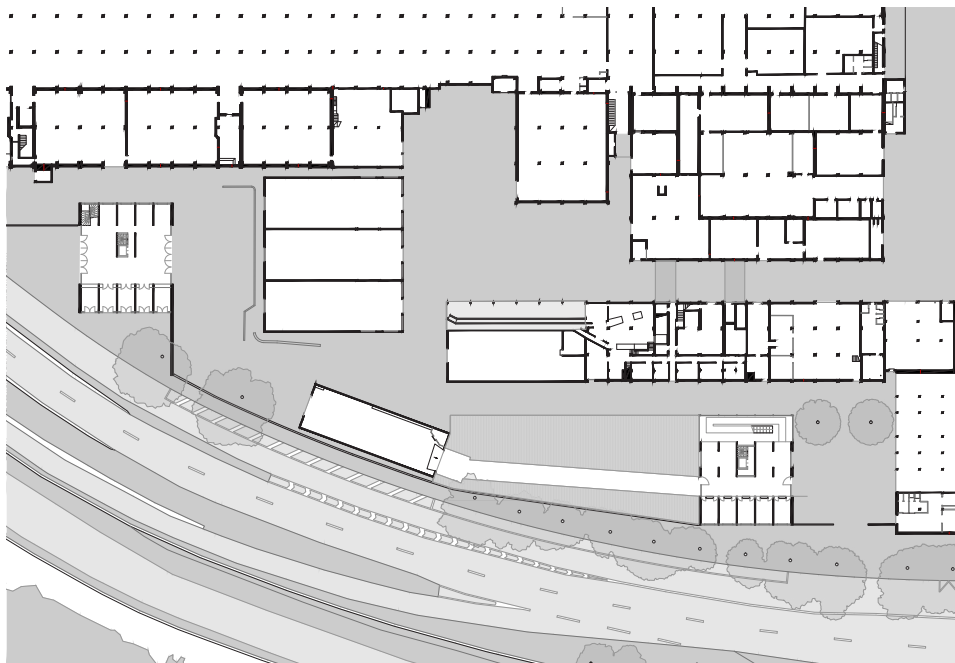
Ces deux immeubles hauts sont installés dans deux situations similaires mais différentes, étant eux-mêmes similaires mais différents.

Semblables, ils se différencient et s'assemblent alternativement, en fonction de l'angle sous lequel ils sont vus.

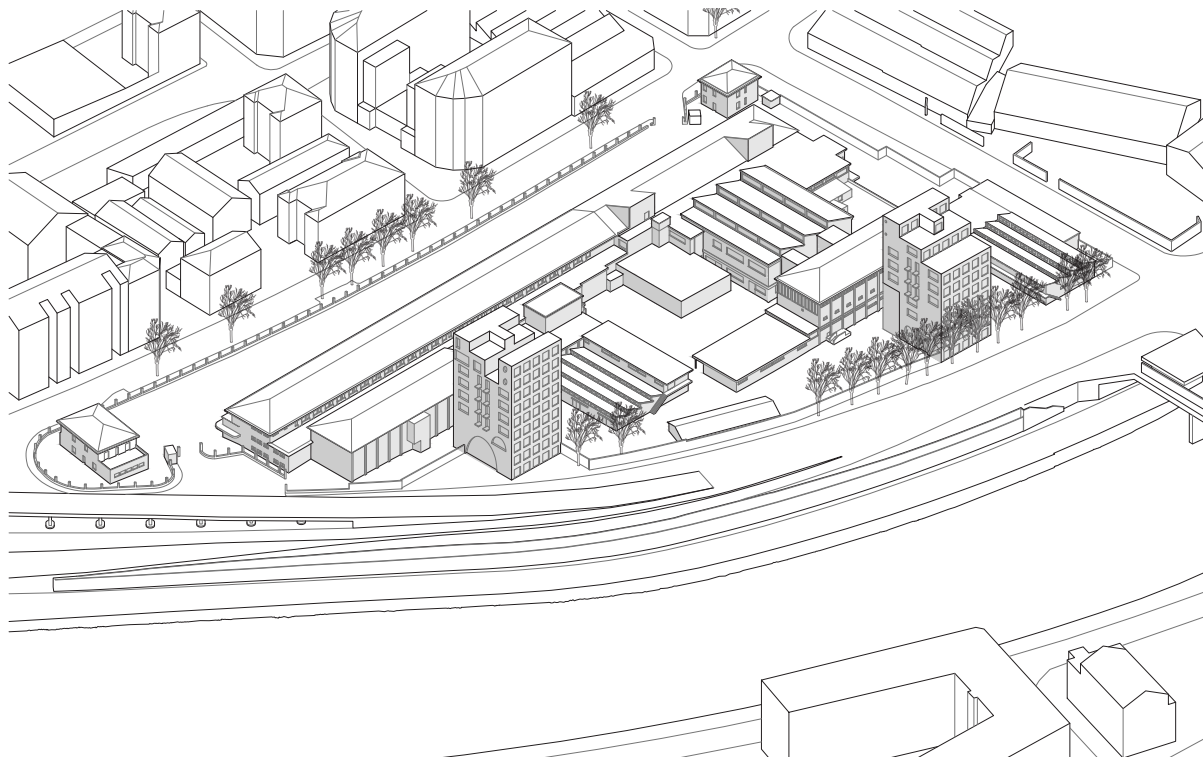


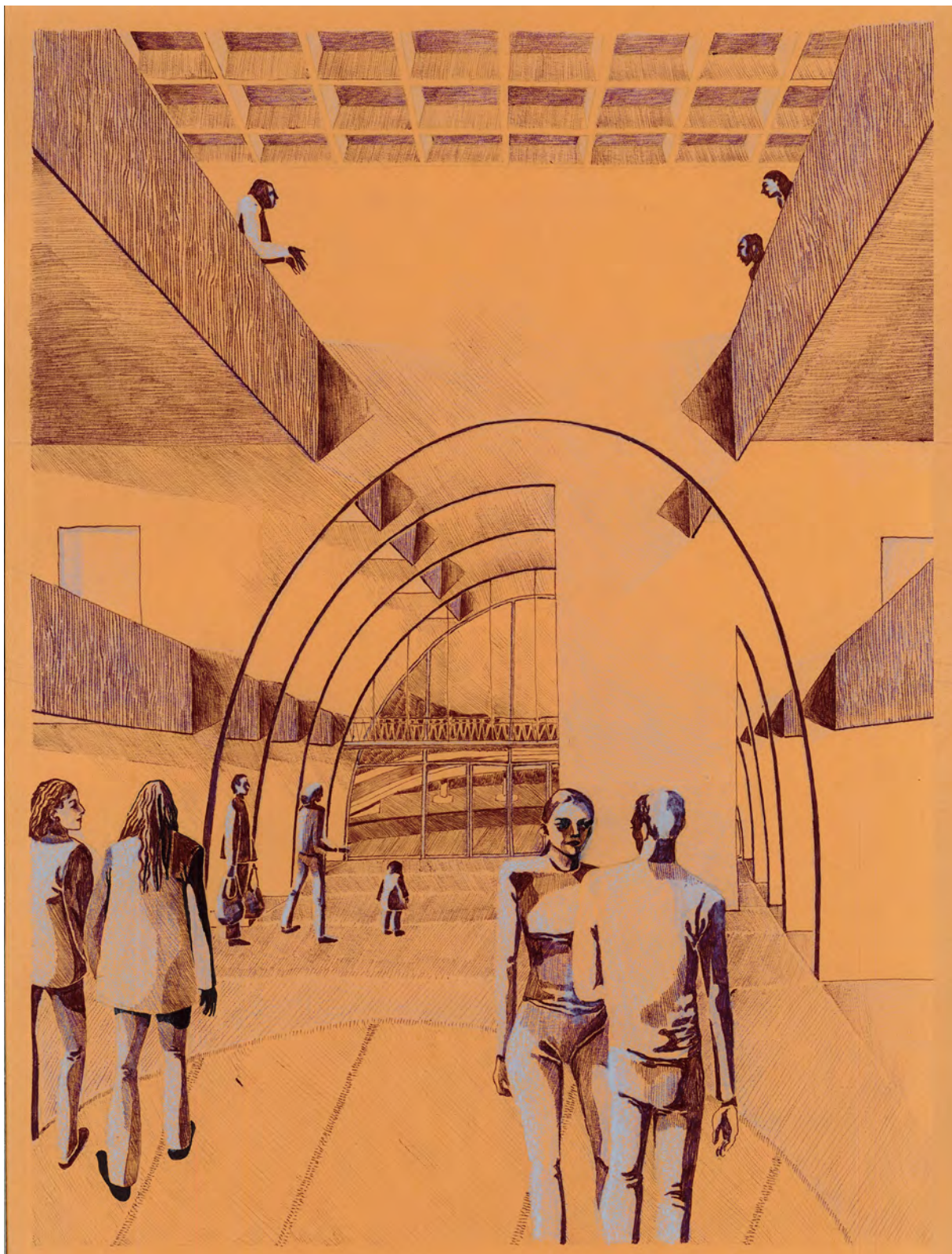


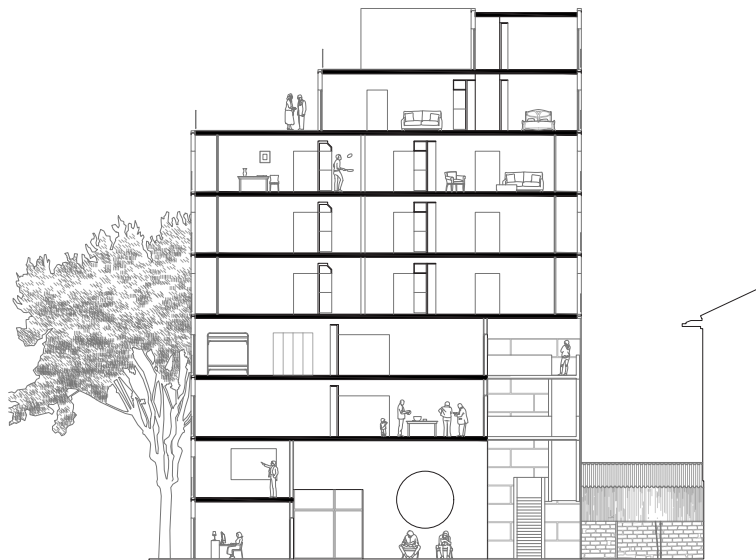
Vue sur la tour Nord, depuis la tour Sud



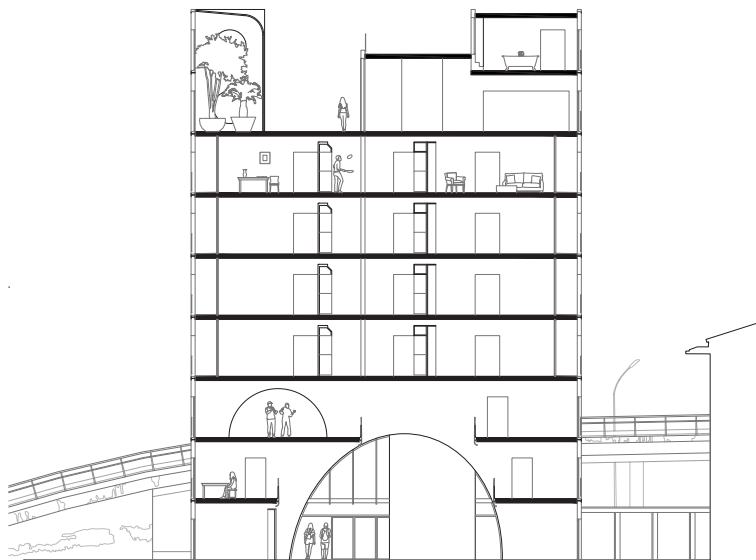
Plan de RdC



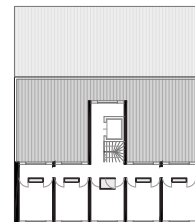
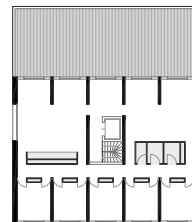
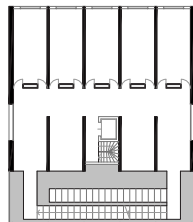
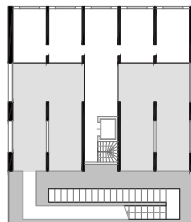
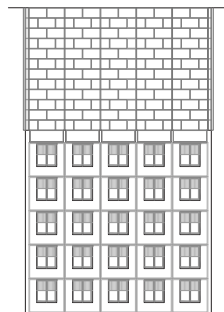
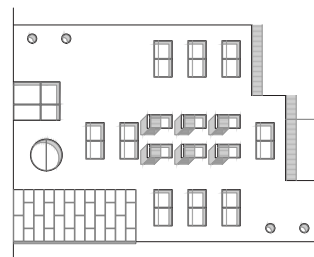
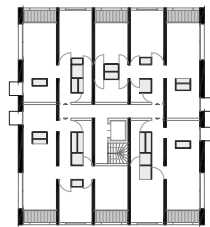
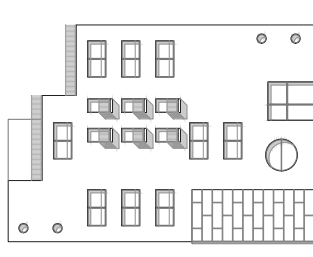
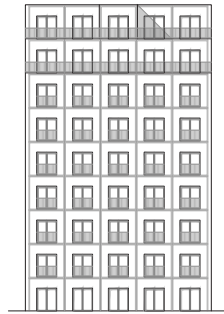


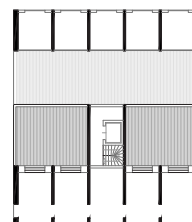
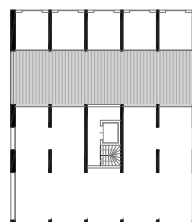
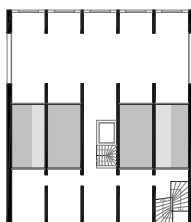
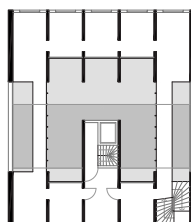
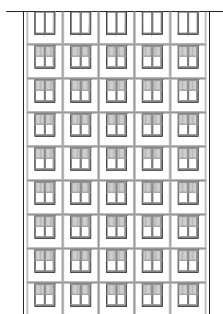
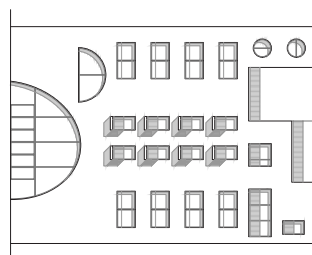
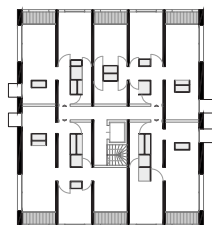
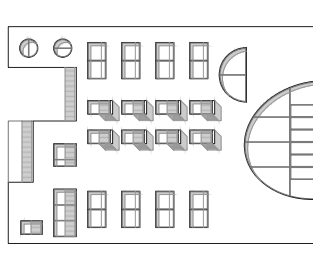
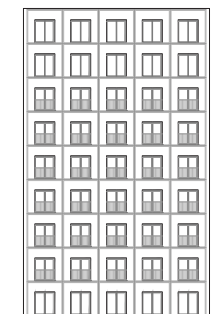


Coupe, tour Sud

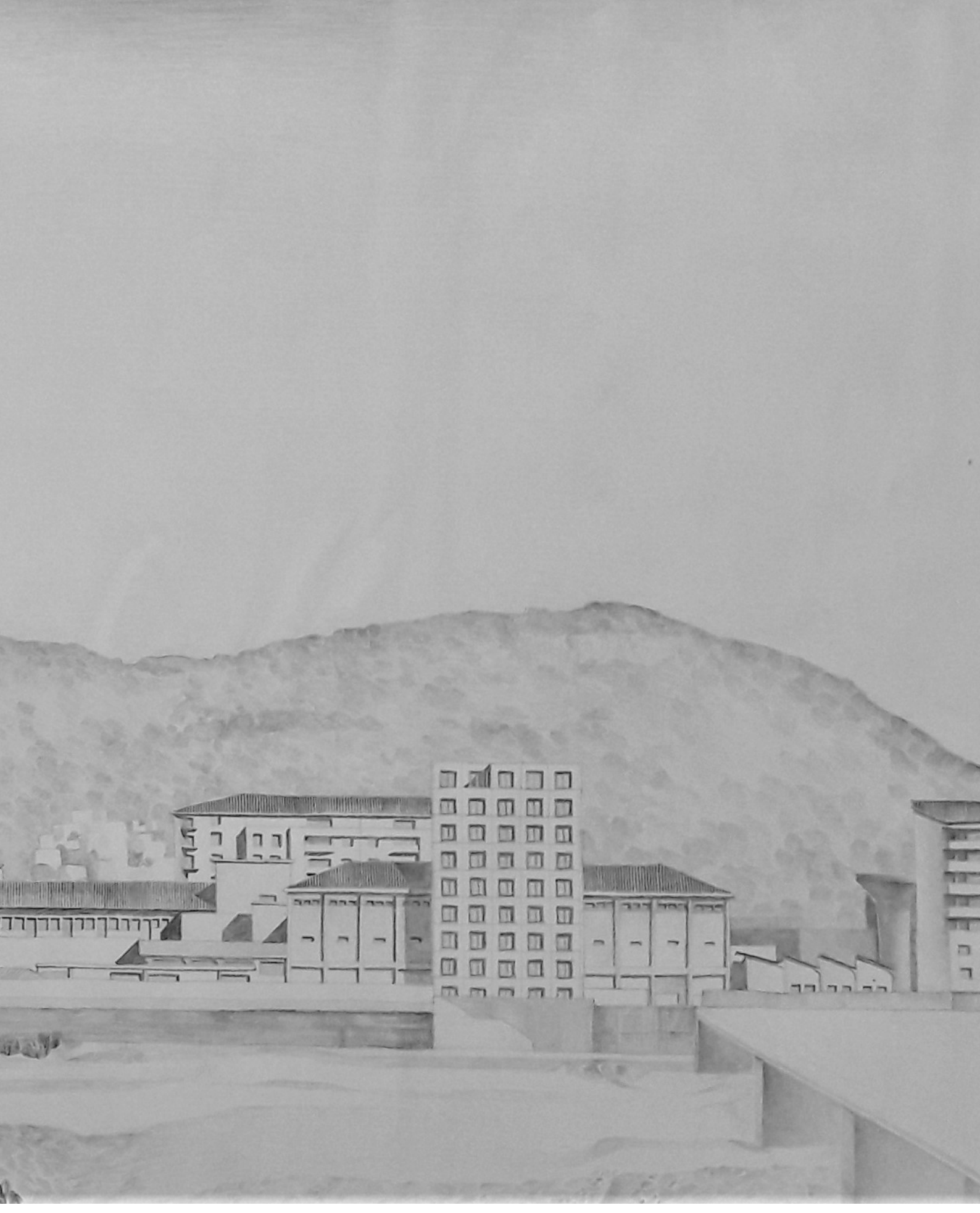


Coupe, tour Nord



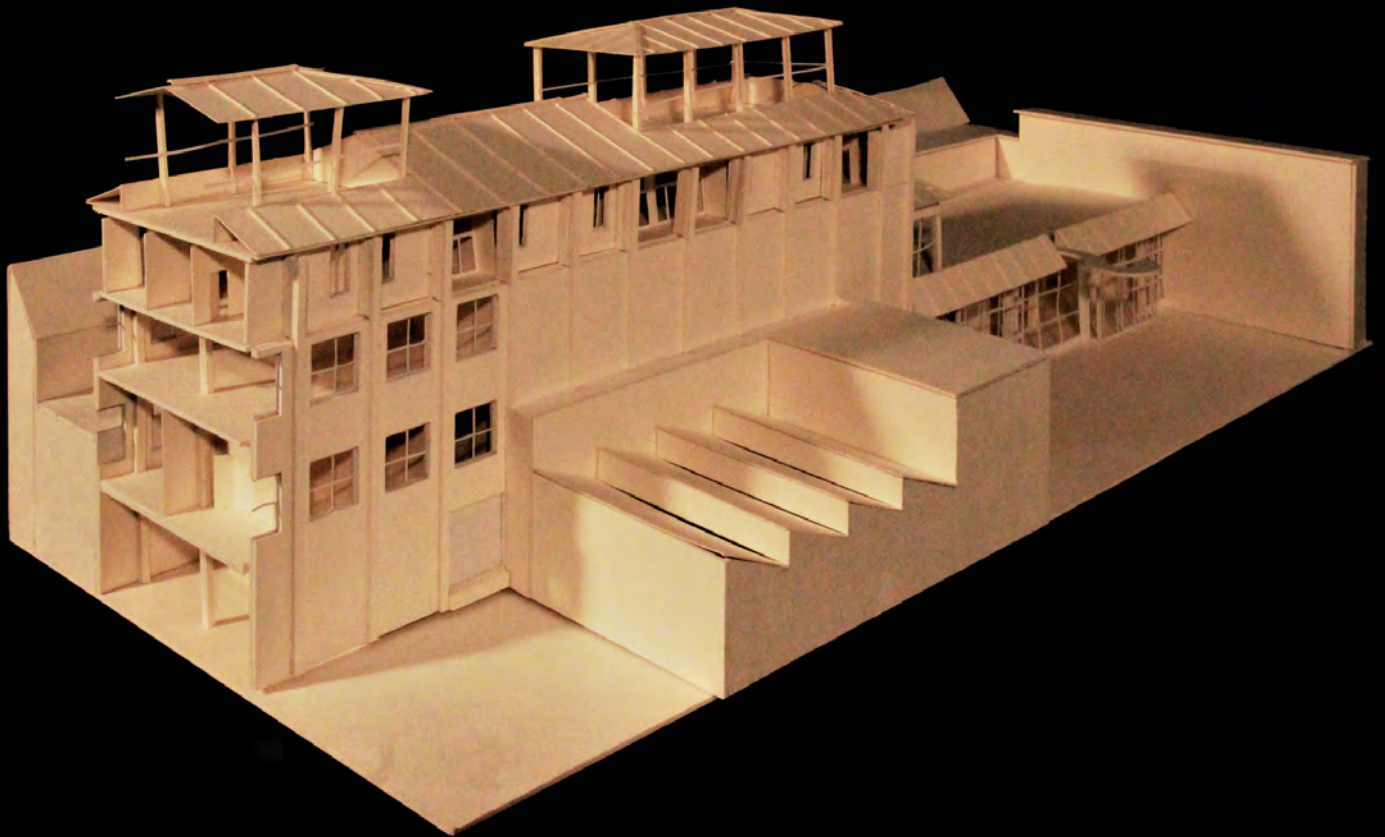




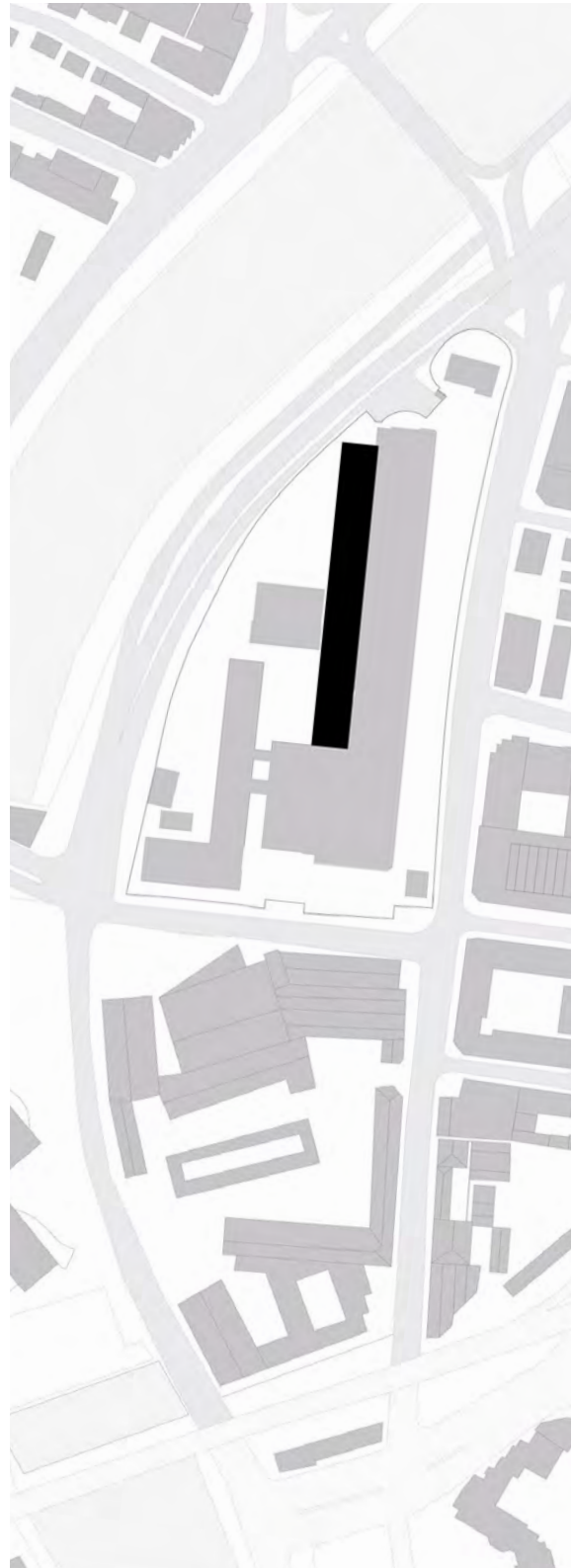


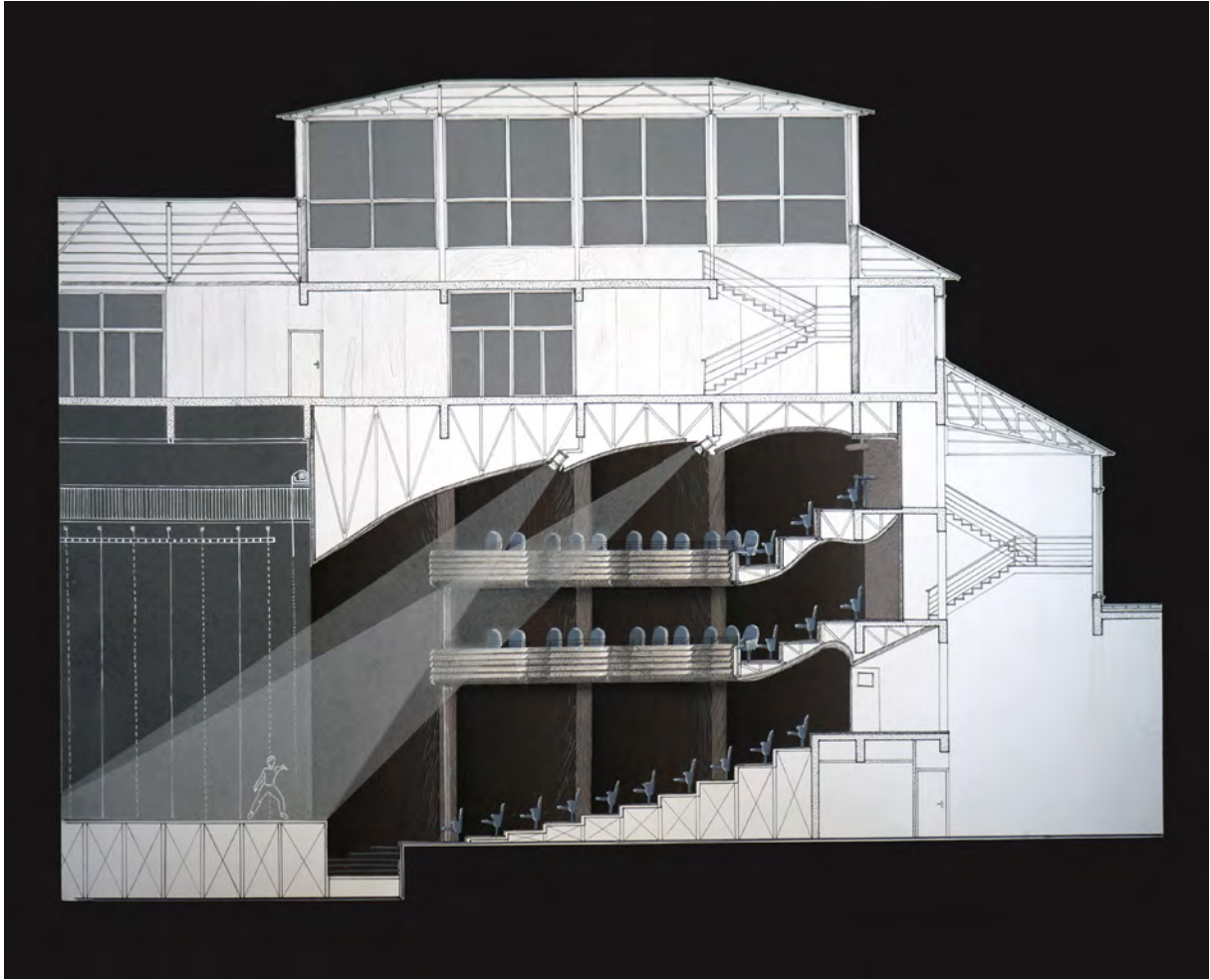
X. « À LA FIN DE L'ENVOI, JE TOUCHE ! »

Antoine DANIÉLOU



L'opération consiste en le rehaut de deux niveaux, d'un corps de bâtiment existant sur le site des abattoirs et de la réorganisation intérieure de l'ensemble. Un certain nombre d'appentis ou volumes existants débordant des enveloppes (une salle d'exposition) sont déposés. Cette simplification formelle des volumes existants permet de requalifier une cour adjacente. Au programme du Forum d'Urbanisme et d'Architecture, je propose d'ajouter celui d'un théâtre et ses équipements. Ce théâtre est distribué par un foyer accessible depuis la cour centrale. Ce foyer intègre un espace de restauration, un vestiaire. Depuis ce foyer on accède aux escaliers qui desservent la salle. À l'étage, adjacent au volume de la salle, on trouve les salles d'entraînement d'un club d'escrime. Au deuxième étage, on trouvera un restaurant et la bibliothèque du club d'escrime. Dans le volume de la toiture sont implantés deux logements qui peuvent être réunis en un seul grand appartement. Si formellement cette opération de transformation et d'agrandissement cherche à se fondre dans les dessins, décors et matériaux des existants, le traitement des couvertures avec notamment l'ajout d'édicules émergents, signale les changements opérés.

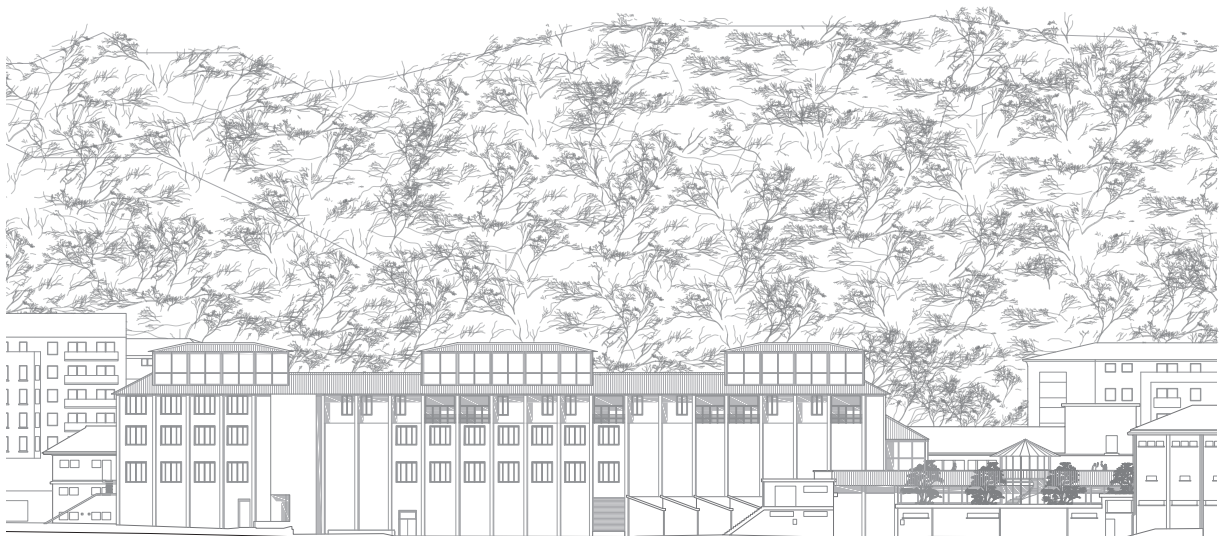




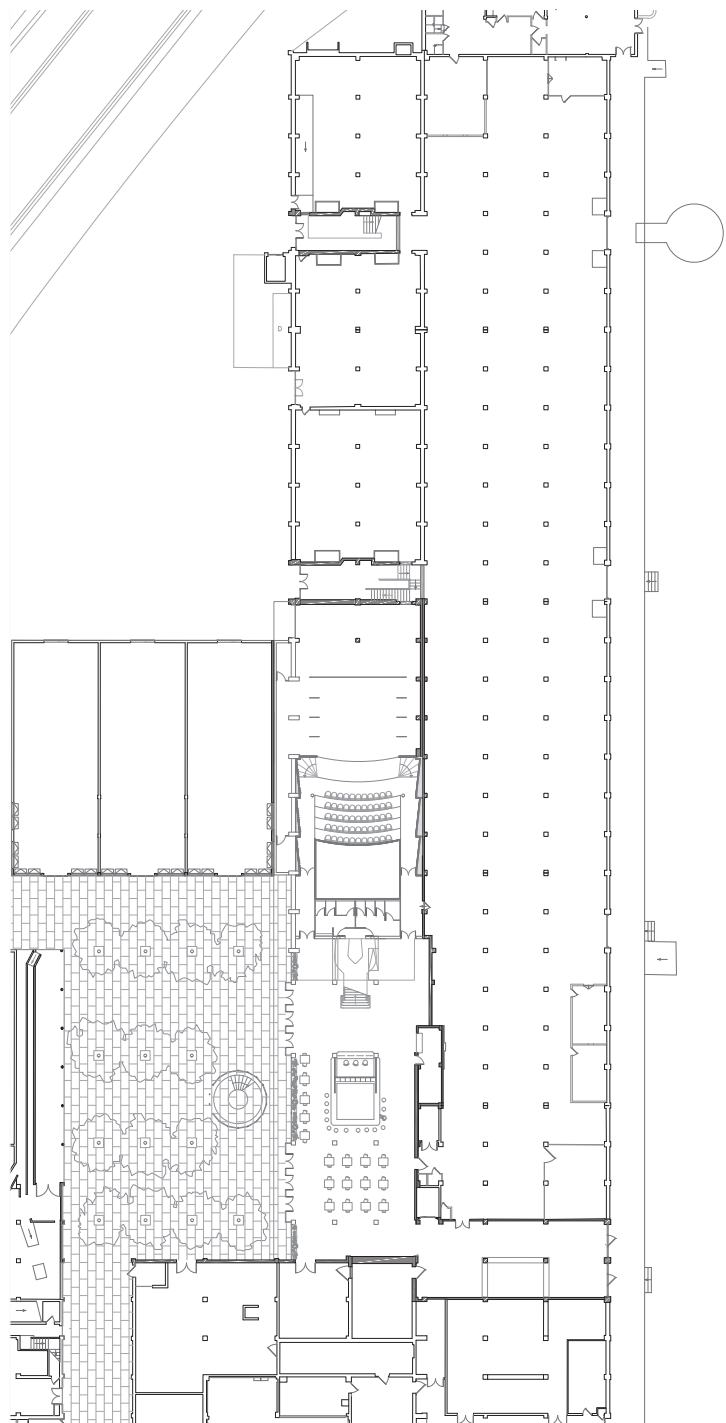
Coupe détail



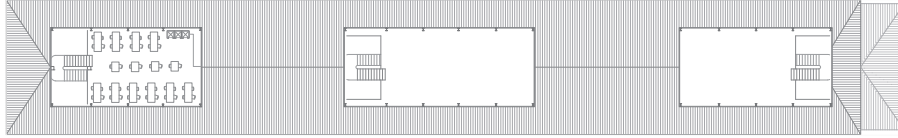
Coupe longitudinale



Façade Ouest



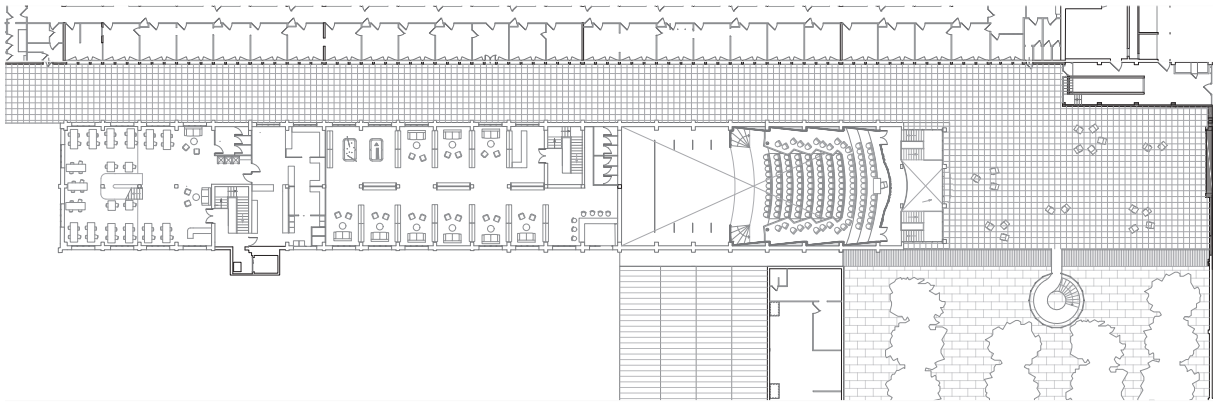
Plan de rez de chaussée



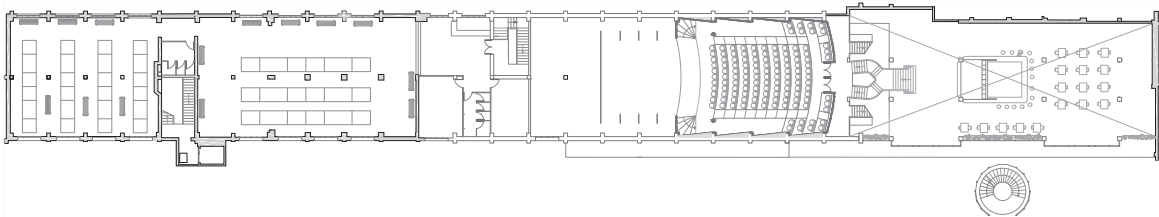
Plan attique



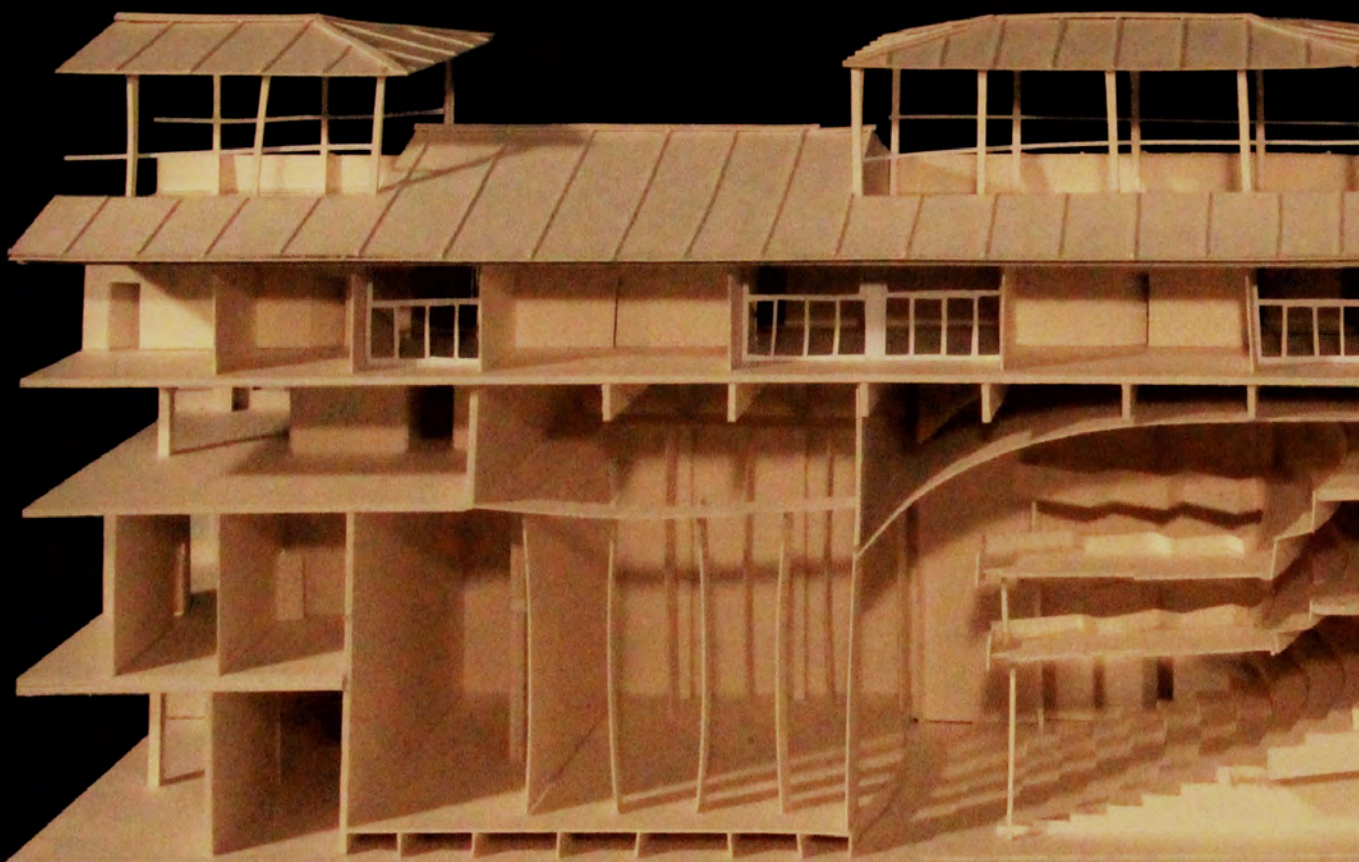
Plan R+3



Plan R+2



Plan R+1



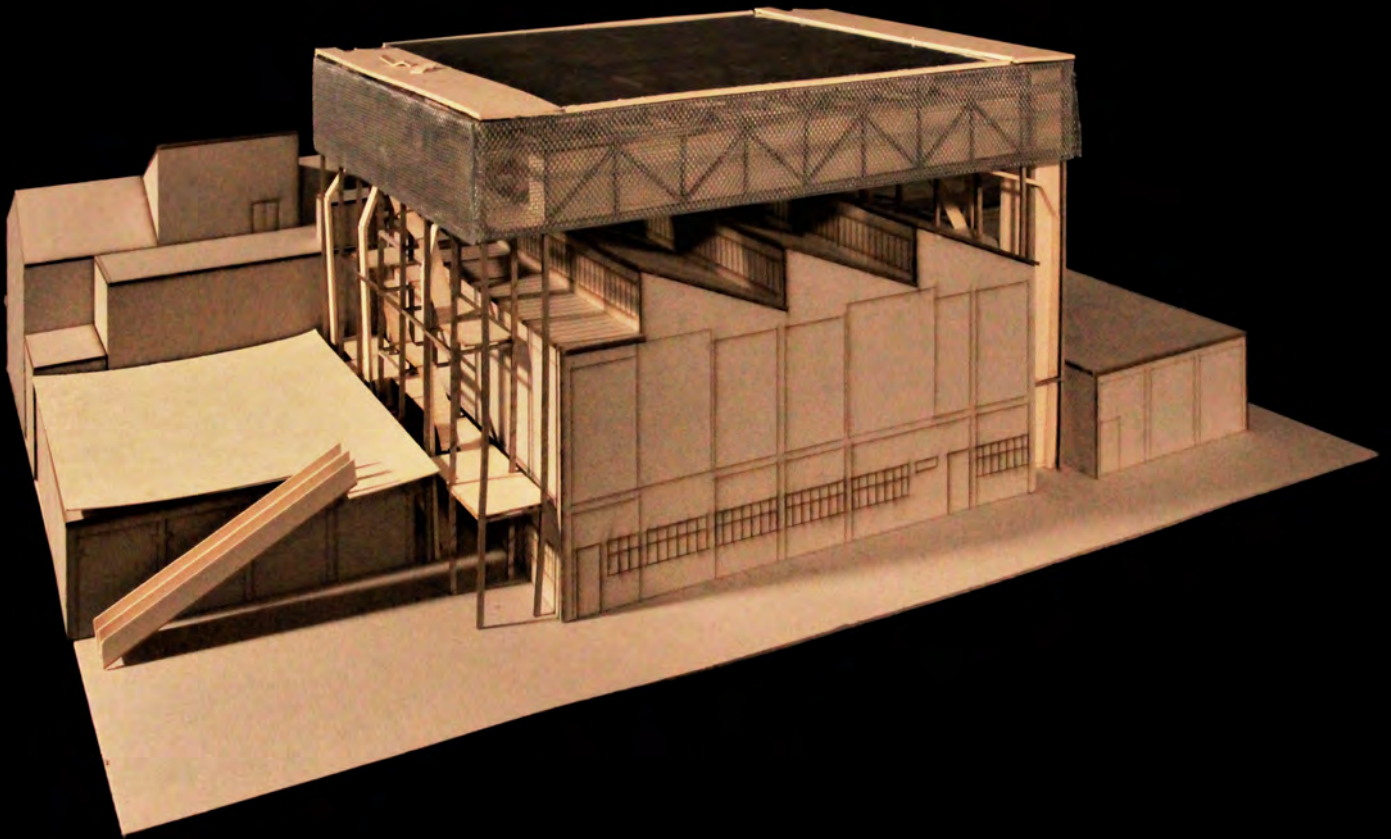


XI. LE BLEU MÉTAPHYSIQUE

Guillaume GIRARD

Mario TALASSINOS

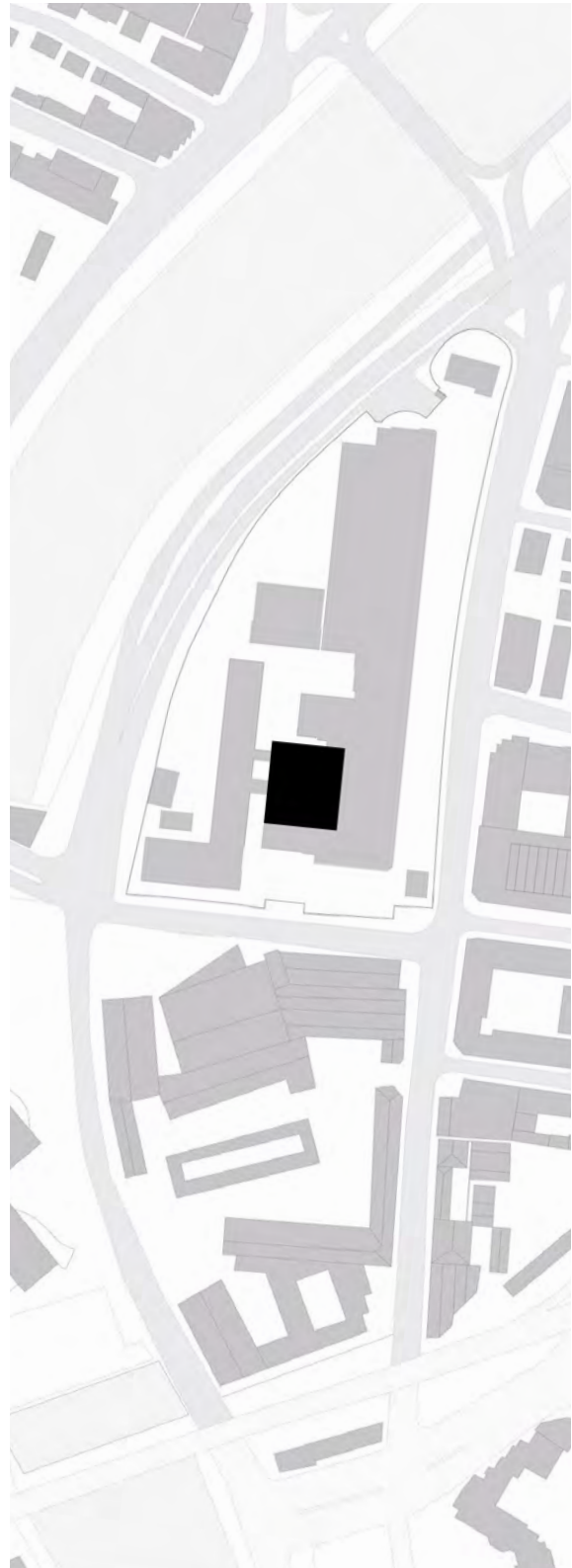
Laurine VERNOUX



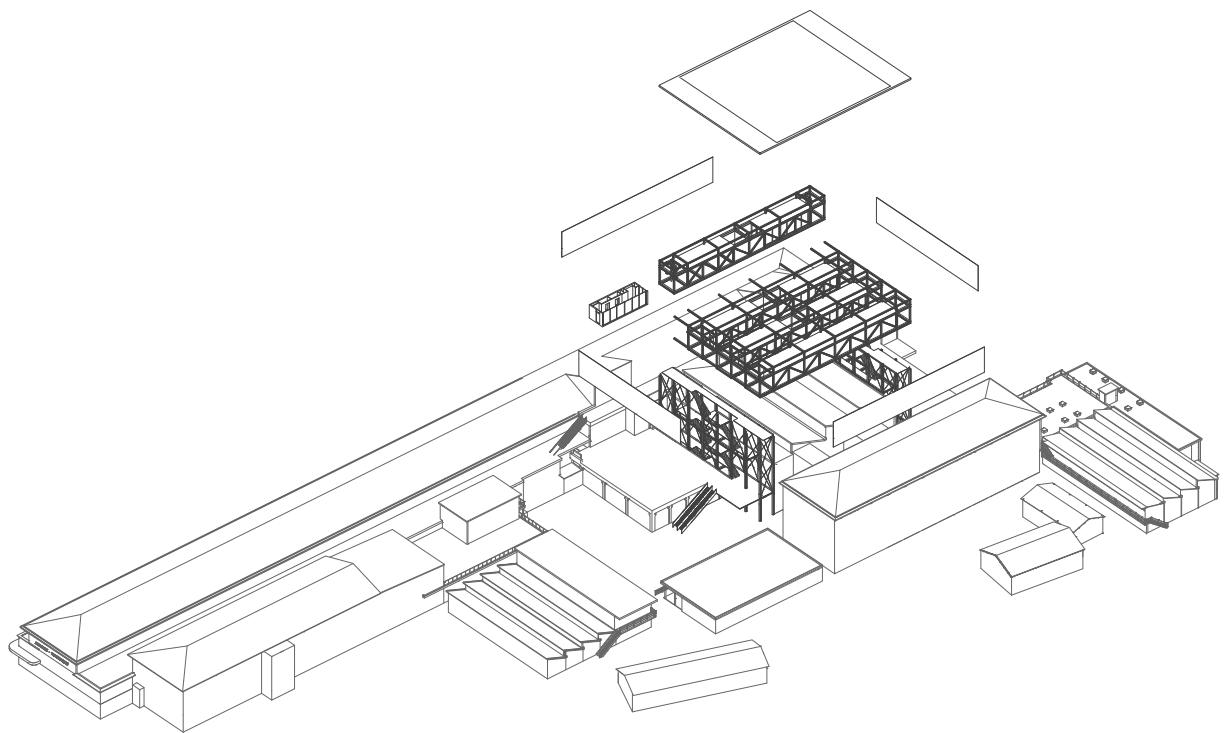
Le projet consiste en l'ajout d'un volume, un grand parallélépipède qui vient s'appuyer sur le volume existant de l'ancienne grande salle de découpe des abattoirs. Tout, de ce volume rapporté, de son expression formelle autant que ses principes structurels et constructifs, matériaux et modénatures, tout s'oppose aux caractères des bâtiments existants qu'il enjambe. Ce projet fait fi du contexte dans lequel il s'implante. À chacun des étages du volume de l'ancienne salle de découpe réaménagée et des niveaux de l'agrandissement projeté, est associé un programme, un programme différent pour chacun des niveaux :

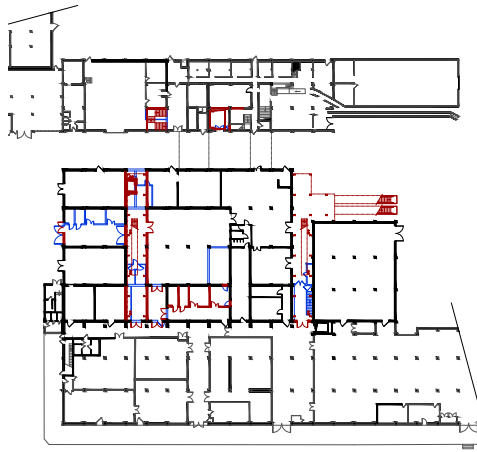
- . le White-cube ou grande salle d'exposition au premier étage ;*
- . des locaux techniques et six logements à destination d'artistes en résidence imbriqués dans les structures des grandes poutres treillis du bâtiment parallélépipédique ;*
- . en couverture, une lame fine d'eau bordée de terrasses qui offrent à ses visiteurs des vues panoramiques sur Nice et les collines alentour.*

*Ce mince fil d'eau coule sur un plancher en verre qui laisse la lumière et ses reflets sur l'eau le traverser. Ces états changeants de la lumière sur l'eau sont reflétés jusque sur la hauteur des murs des logements et de la salle d'exposition, le White-cube. Ces effets de lumière et de sa réflexion notamment sur les parois du patio, s'apparentent au travail de l'artiste argentin Leandro Erlich, *The Swimming Pool*.*

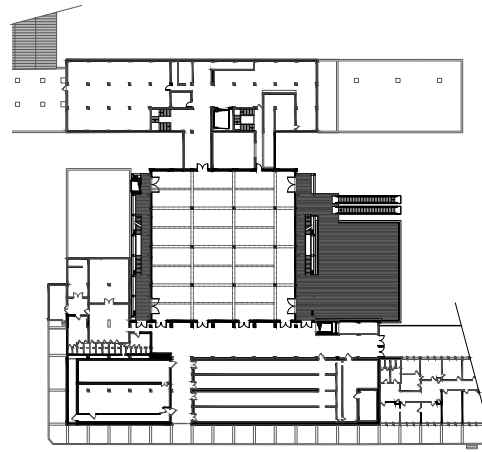




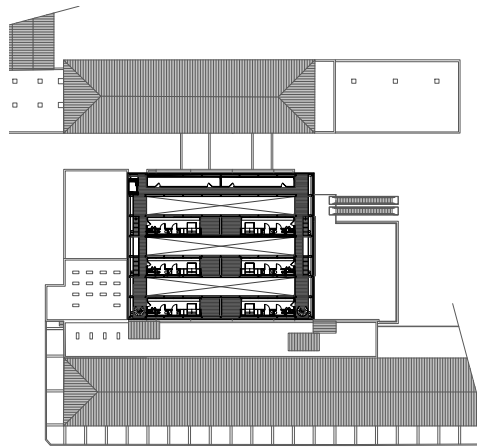




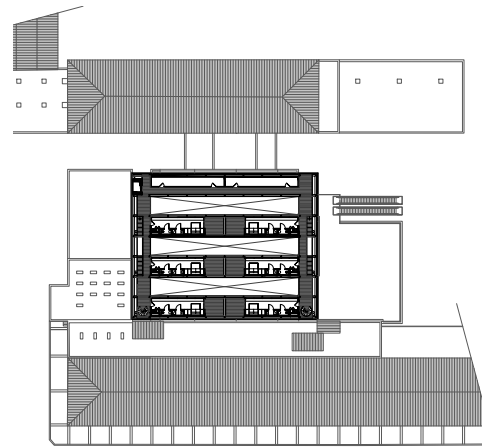
Plan rez-de-chaussée



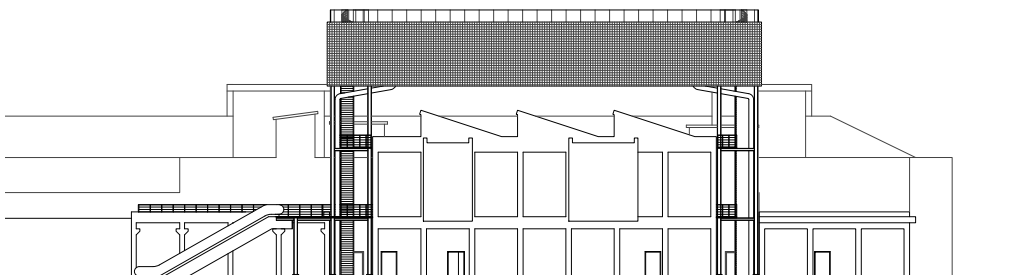
Plan R+1



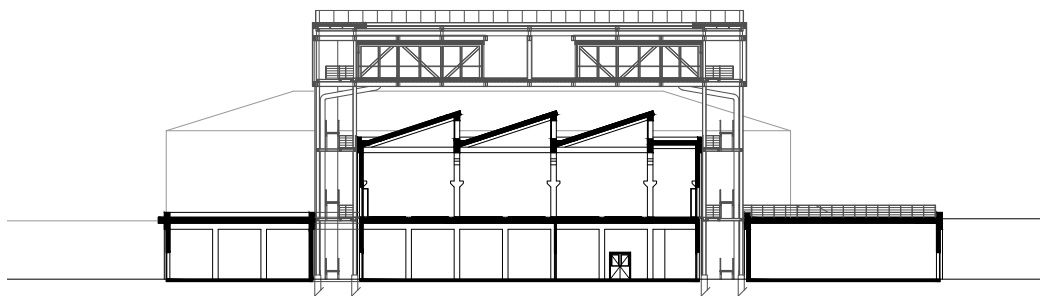
Plan R+2



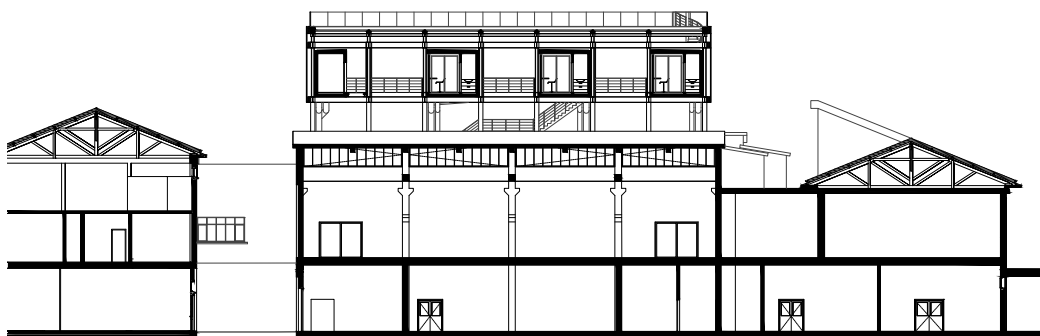
Plan R+3



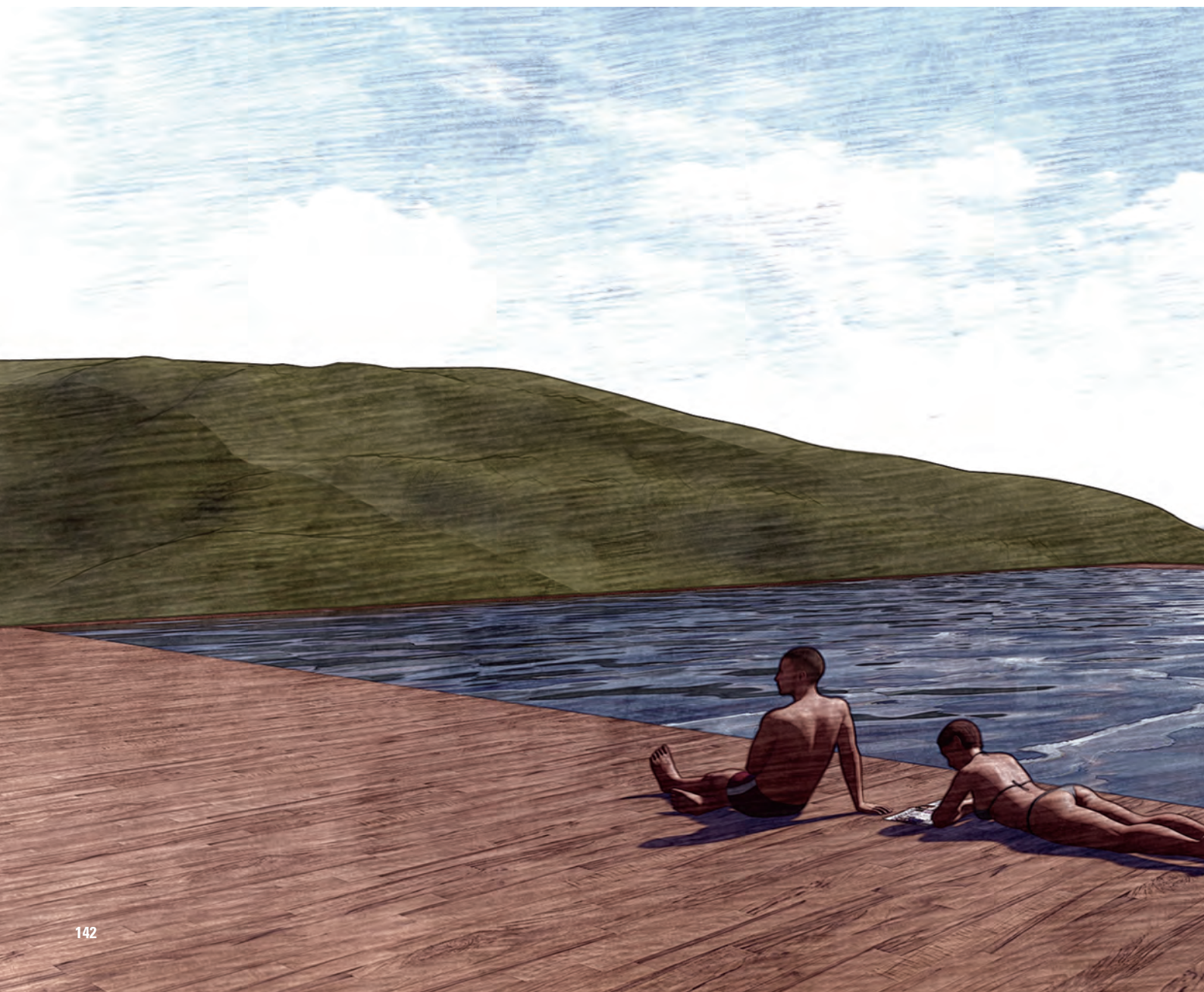
Façade Ouest

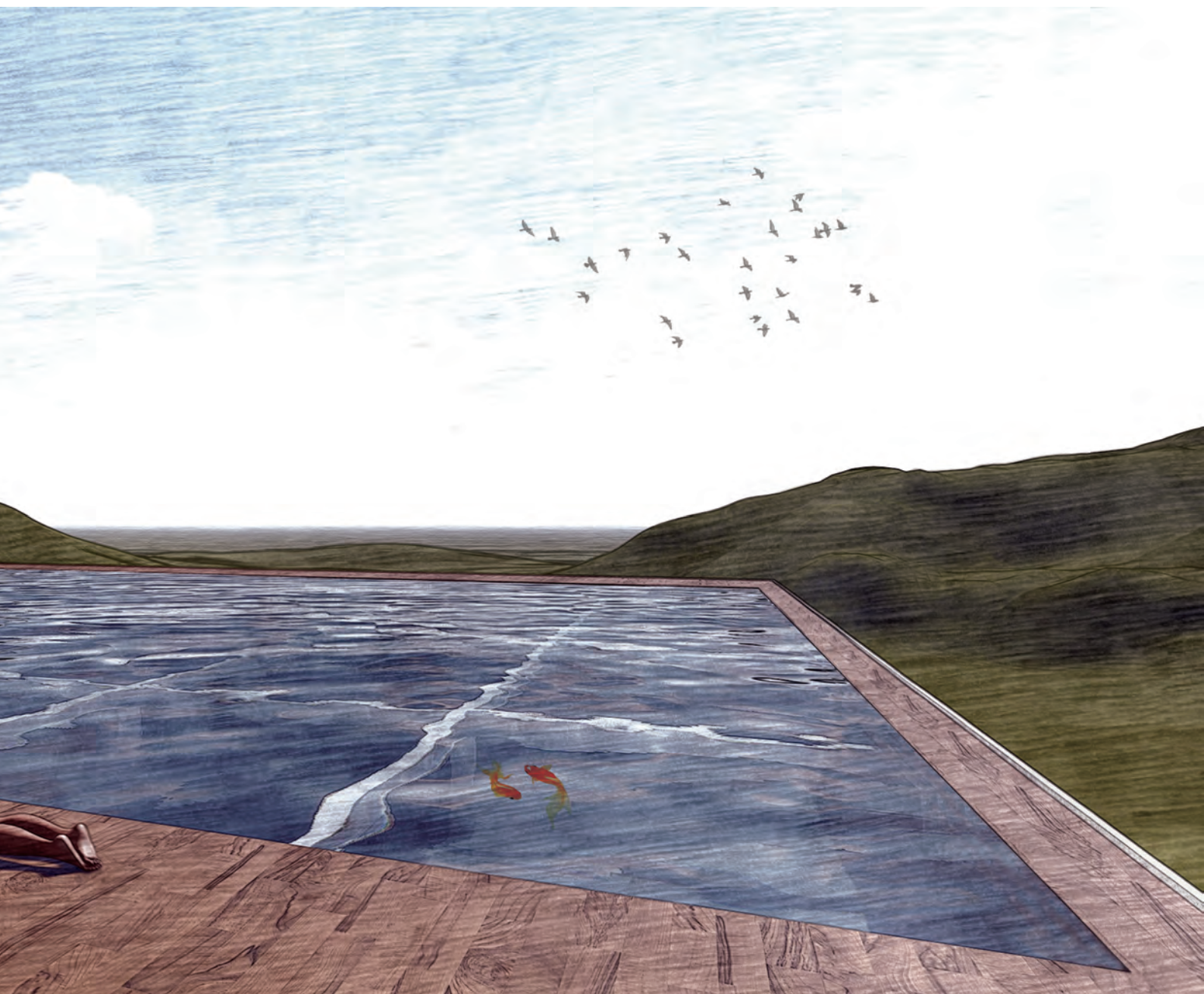


Coupe transversale



Coupe longitudinale



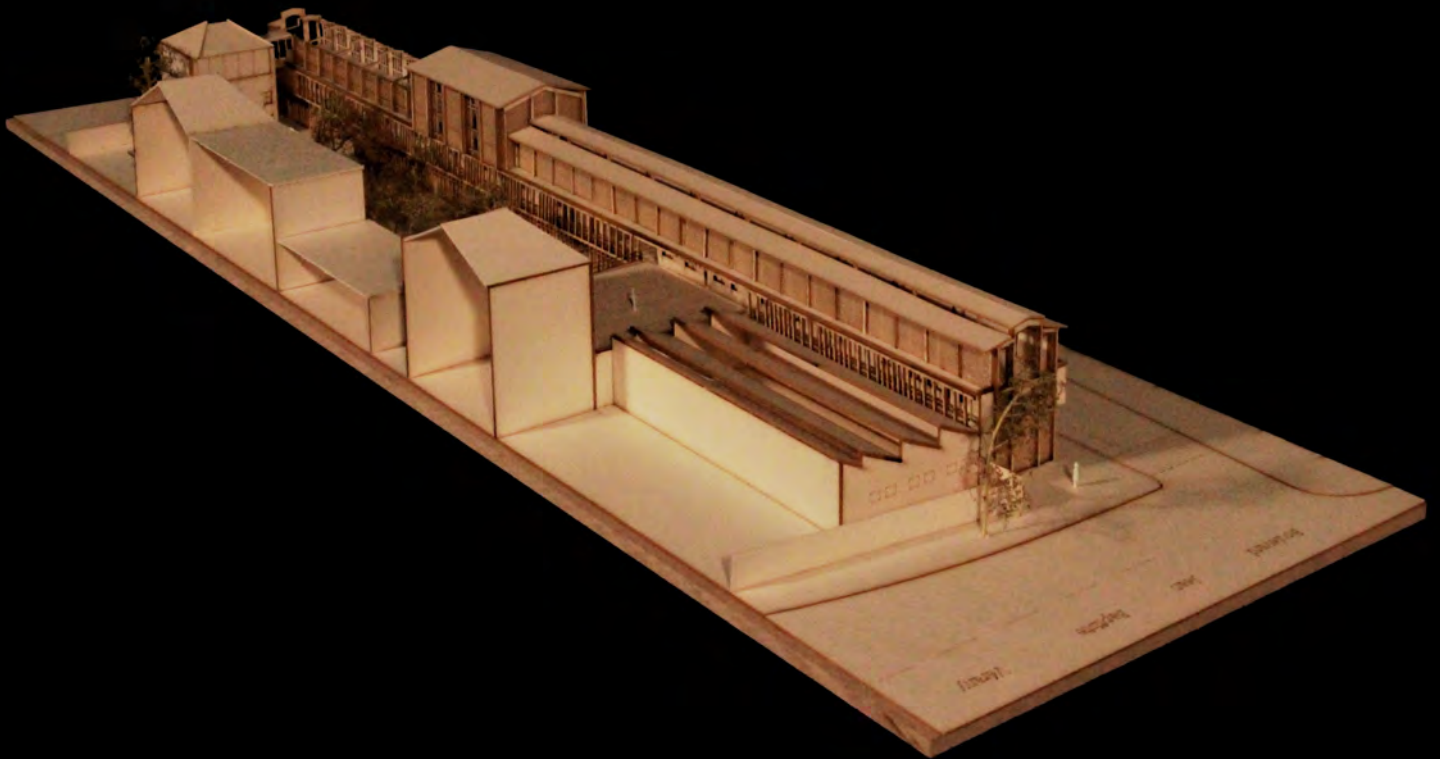


XII. GALERIE 117

Nikolai AVANZINI

Firat ATES

Brice FAVIANA



Le projet consiste en la construction d'une grande galerie implantée au Sud du site des abattoirs. Cette galerie vient construire une limite bâtie entre les abattoirs et l'espace public de la rue.

Au rez-de-chaussée de cette galerie on trouve des ateliers libres, appropriables pour tout type d'activité, du sport aux performances artistiques ou musicales. Dans l'aile Ouest, on trouve un espace culturel composé d'une salle de projection et d'une bibliothèque. Un hall d'accueil sépare ces deux espaces et les distribue.

À l'étage on trouve des logements, distribués par une coursière.

Une galerie d'exposition occupe le dernier étage, elle est prévue pour l'exposition d'œuvres graphiques. La lumière naturelle distribuée est exclusivement zénithale. Un autre lieu est dédié à l'exposition de sculptures. Ces deux espaces sont reliés par une grande salle d'exposition qui permet l'installation d'œuvres de grandes dimensions.

Un escalier monumental, structurellement autonome, distribue les différents niveaux.







COUPE A-A
1/100



COUPE B-B
1/100





Axonométrie

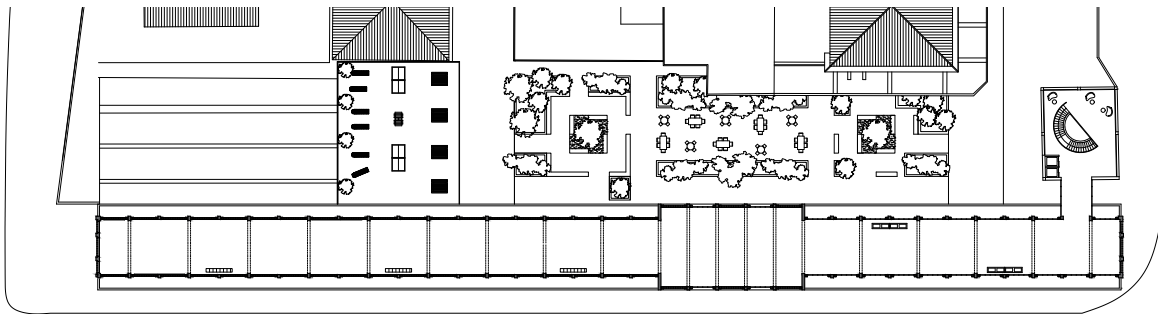


Façade Sud

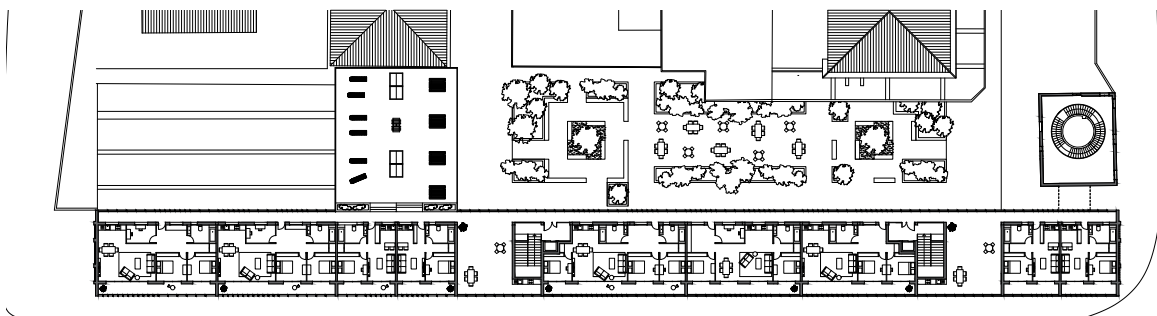
148



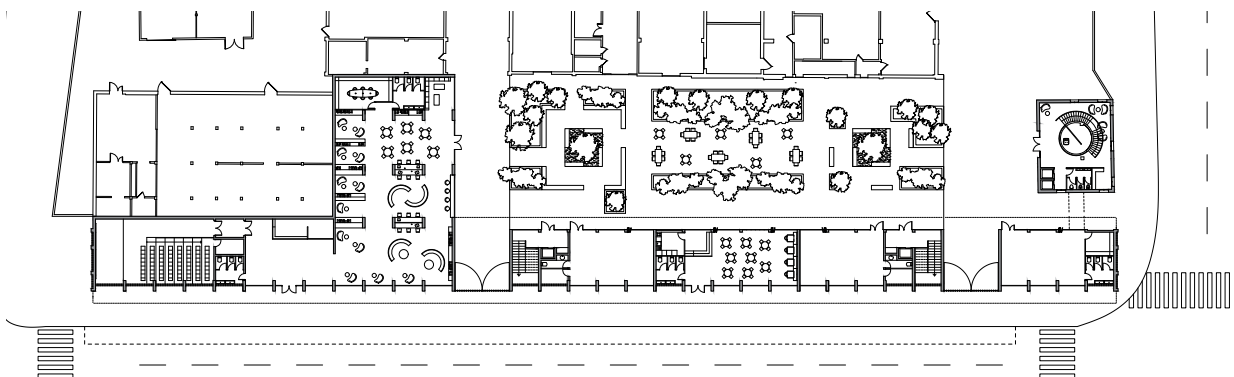
Coupe longitudinale



Plan R+2



Plan R+1



Plan rez-de-chaussée



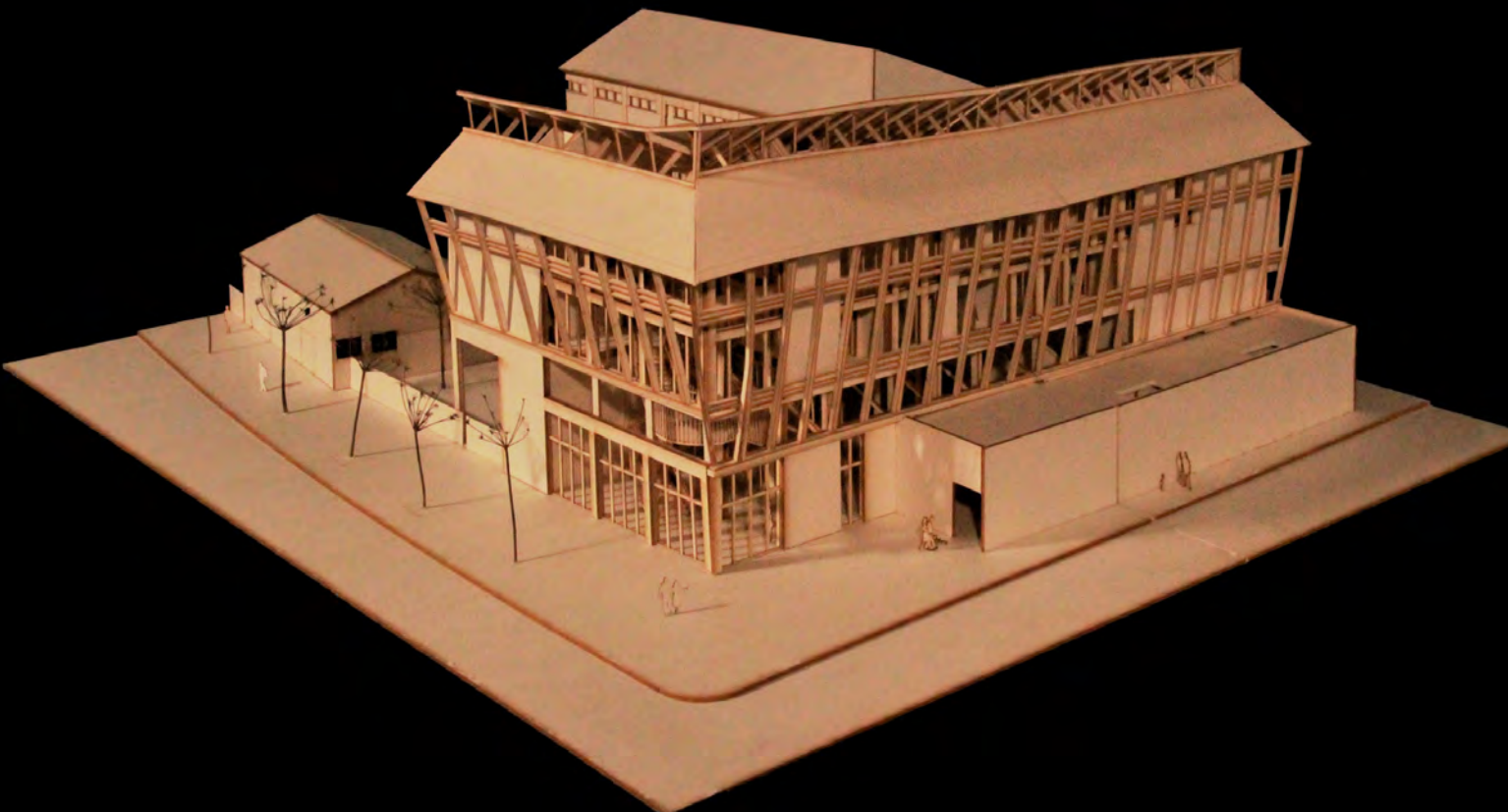


XIII. EMBRASSER LE 109

Alicia BIGLIA

Marie DELEUIL

Pauline GUÉRIN



Au sud du site des abattoirs, un bâtiment aujourd'hui sans affectation est réinvesti pour y installer à rez-de-chaussée, une crèche et une salle hypostyle qui s'ouvre sur un jardin. L'emprise de ce jardin était anciennement occupée par des granges qui seront détruites à l'exception de l'une d'entre elle qui est destinée à héberger les Restos du Cœur. Aux étages, on trouvera une colocation de seniors actifs et un restaurant avec terrasse. Outre la réhabilitation et transformation de bâtiments existants, le projet est de planter tant à l'extérieur qu'à l'intérieur des enveloppes - notamment à l'intérieur d'anciens frigos - des plantations vivrières et arbres fruitiers pour l'installation d'une ferme urbaine.

Les ouvrages de réhabilitation concernent essentiellement l'ancienne bergerie, un bâtiment de caractère industriel en structure de béton armé et couverture en sheds.

L'enjeu de cette réhabilitation, c'est de construire au-dessus des sheds, en conservant les qualités lumineuses et structurelles de cette toiture. La couverture est déposée et la structure de toit conservée. Une structure de portiques en bois moisés est rapportée en support des planchers créés.

En proue du volume de l'intervention, on trouve la circulation verticale qui connecte tous les programmes.

Le rythme des portiques, la grande verrière créée et la monumentalité de l'escalier visible à travers le hall d'accueil signalent un édifice en rupture avec les volumes, couleurs et matériaux des édifices existants sur le site.

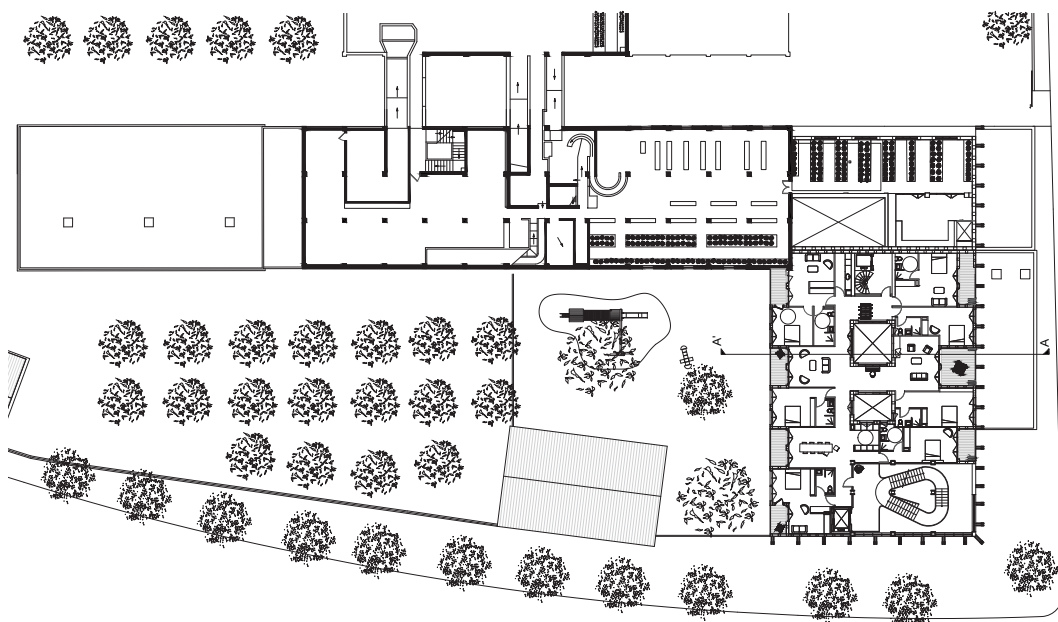




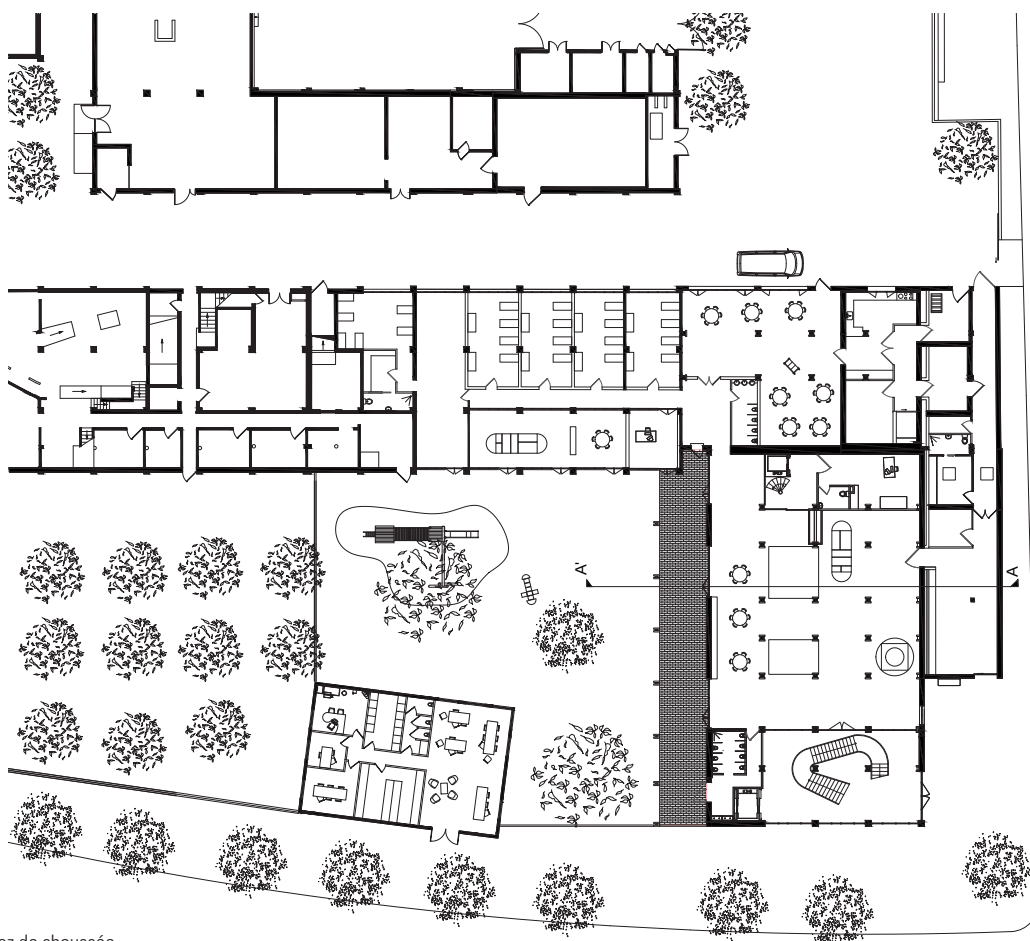
Perspective sur rue Georges Chapel



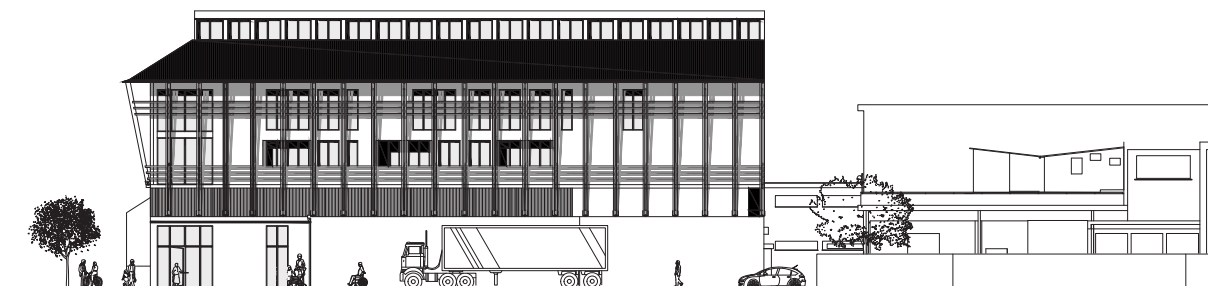
Coupe perspective sur le hall



Plan R+2



Plan de rez de chaussée

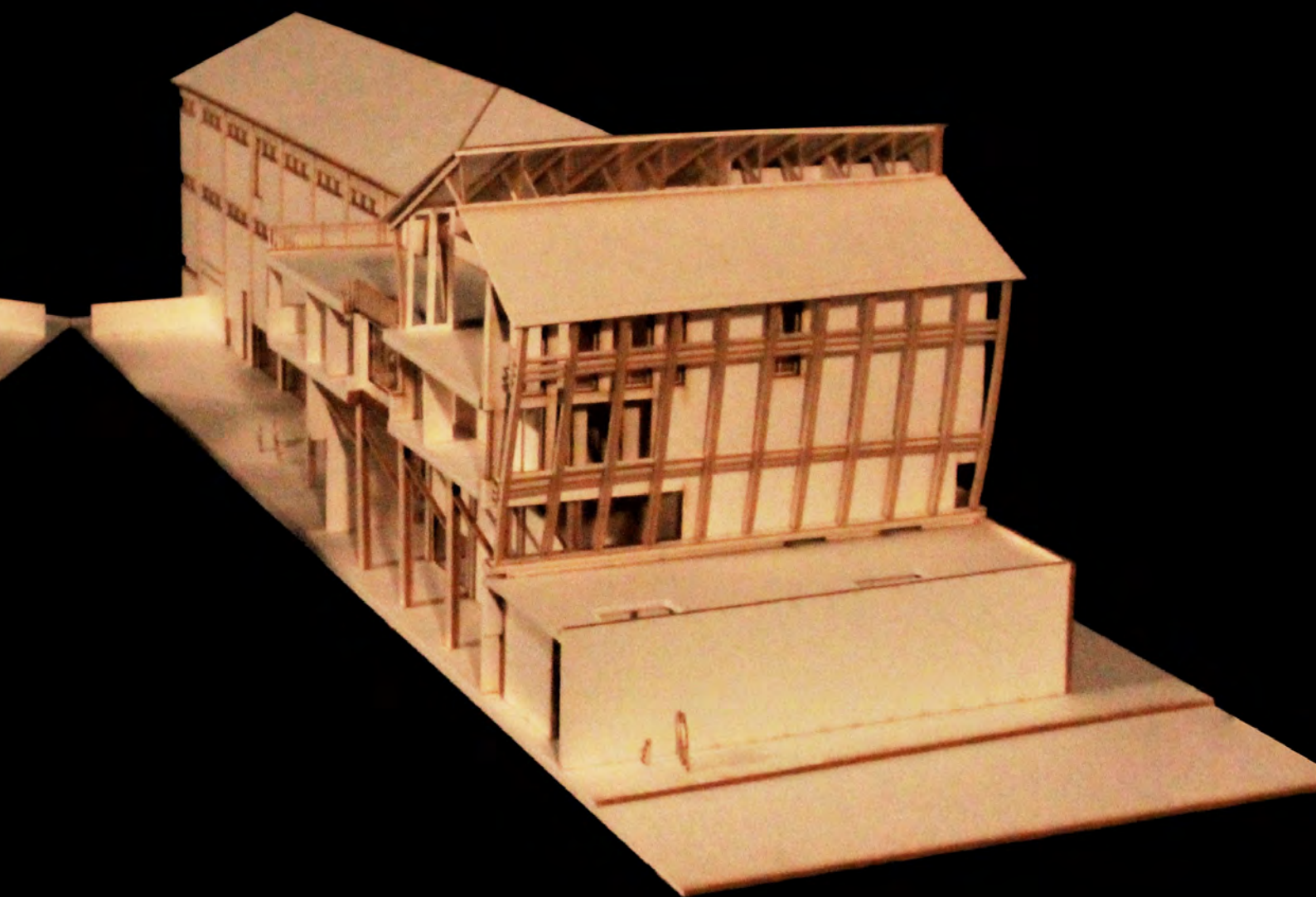


Façade Sud



Façade Nord

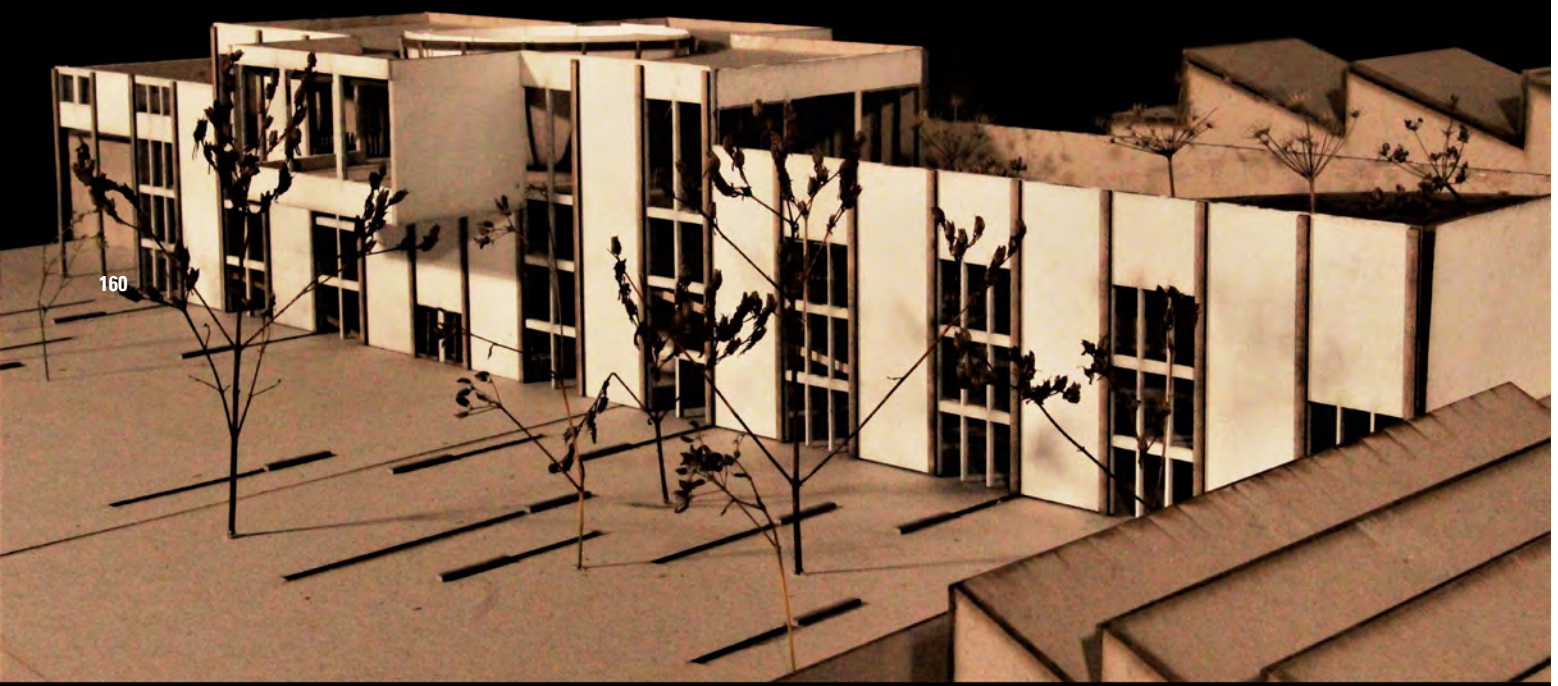




XIV. SOL CONTINU VERS UN CIEL ÉTOILÉ

Mathilde ARZIARI

Matthieu DALL'OSTO



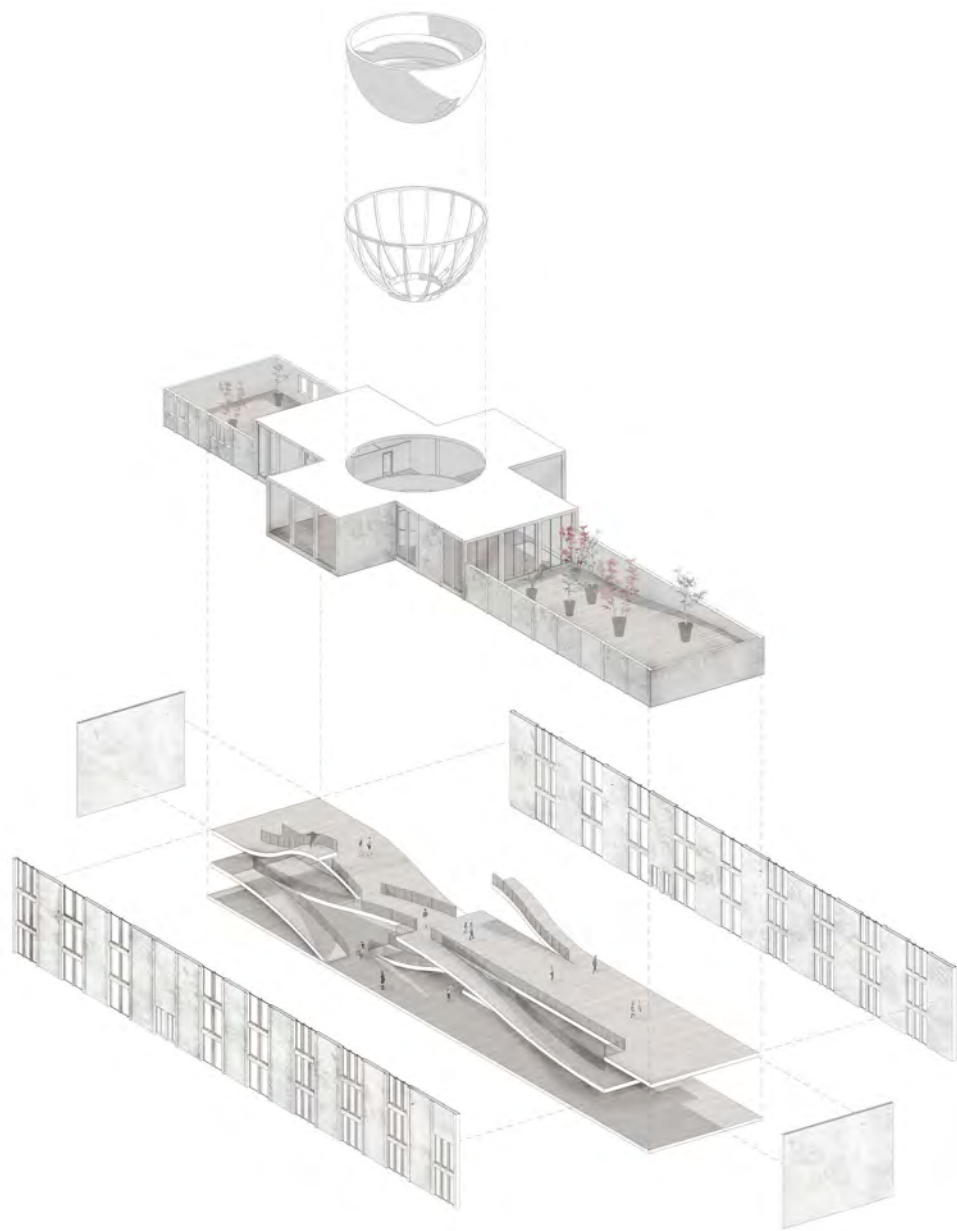
L'enjeu était d'ouvrir le site des abattoirs à la portion du Paillon qui le borde. C'est donc toute la façade du site des abattoirs faisant face au Paillon qu'il fallait requalifier. Une partie du mur d'enceinte du site est déposée, un revêtement de sols durs est posé depuis l'intérieur du site des abattoirs jusqu'au Paillon. Un bâtiment est créé, perpendiculairement implanté par rapport au bâtiment existant sur lequel il s'appuie. Son orientation a été déterminée par la situation de l'observatoire de Nice et sa fameuse coupole de Garnier visible depuis le site. Les enveloppes du bâtiment existant conservé sont modifiées.

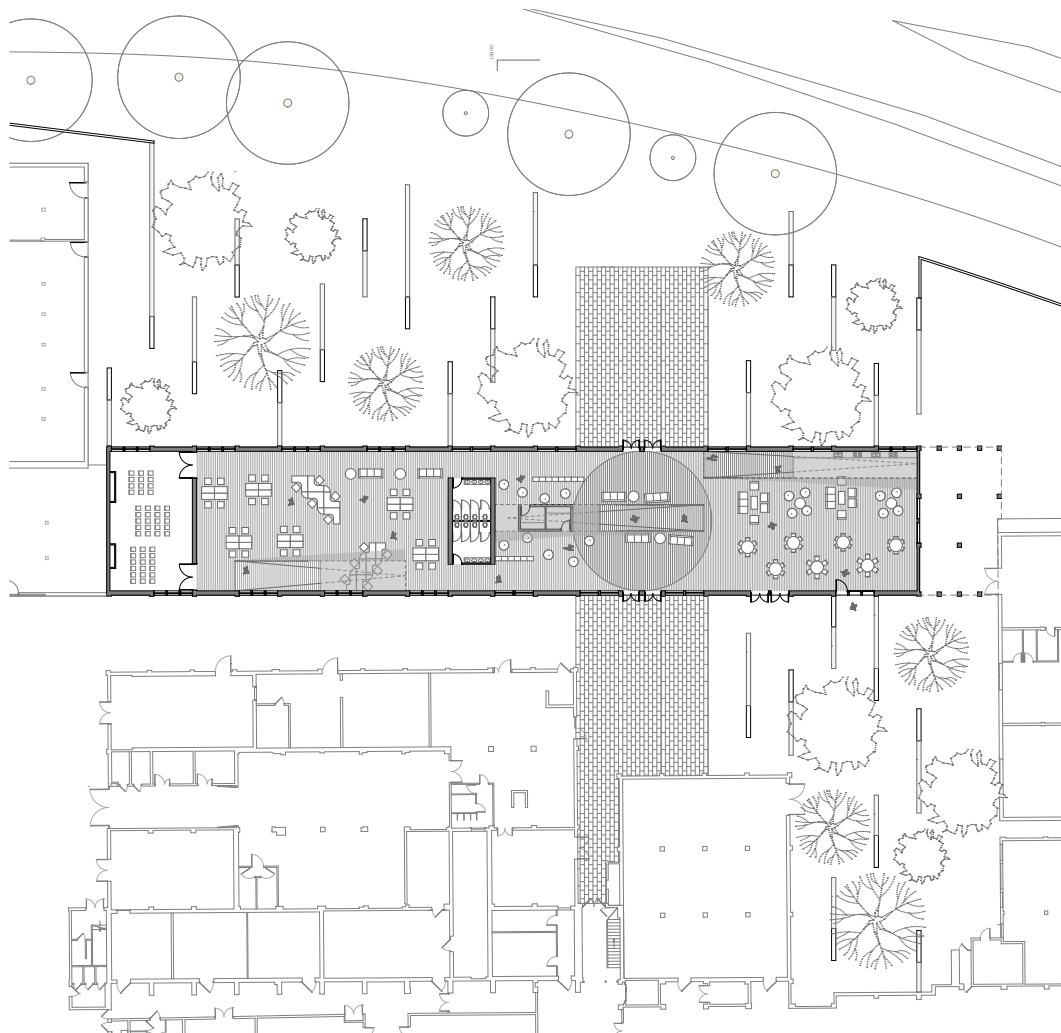
Une promenade oblique est proposée à l'intérieur des bâtiments aux espaces fluides et sans partitions, une fluidité des intérieurs en contraste avec l'hiratisme du dessin des façades. Pour but de la promenade, un observatoire de plein air, trait d'union entre sol et ciel niçois.



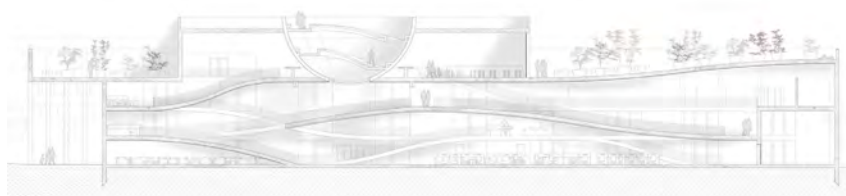


Collage

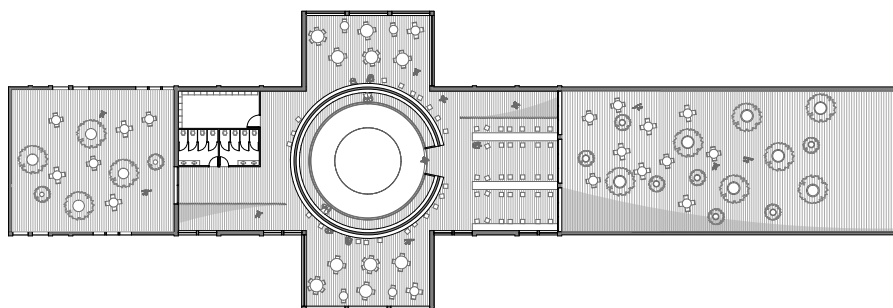




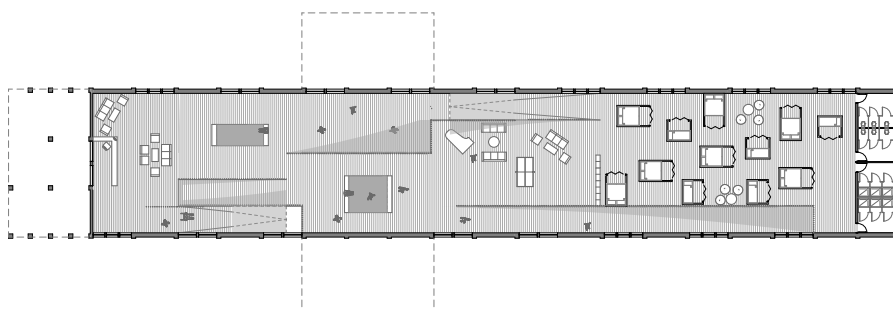
Plan rez-de-chaussée



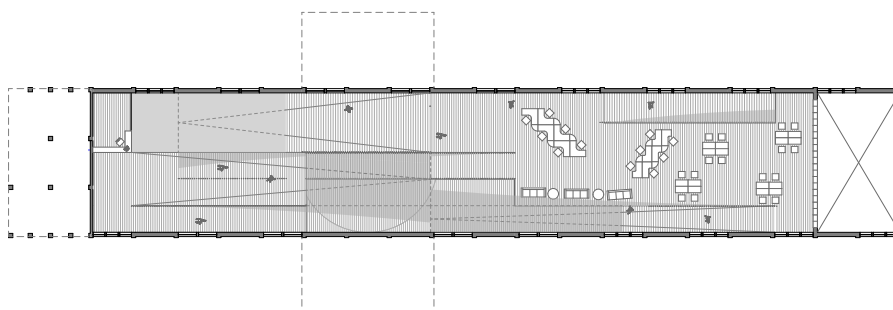
Coupe longitudinale



Plan R+3



Plan R+2



Plan R+1



Façade Ouest



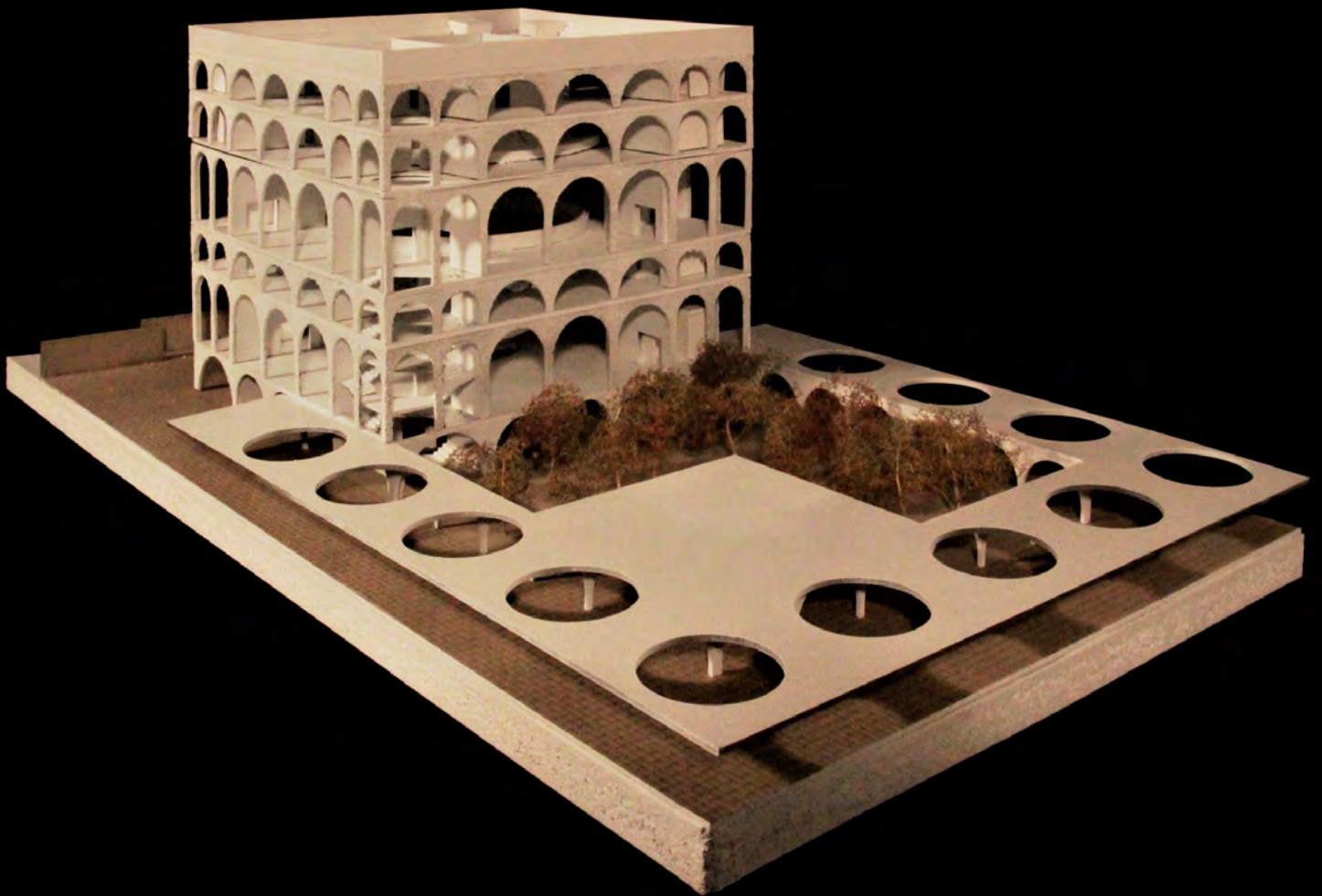


XV. BEAU COMME SIX TABOURETS EMPILÉS, UNE BILLE INCRUSTÉE ET DES ARCHES ENTREMÊLÉES.

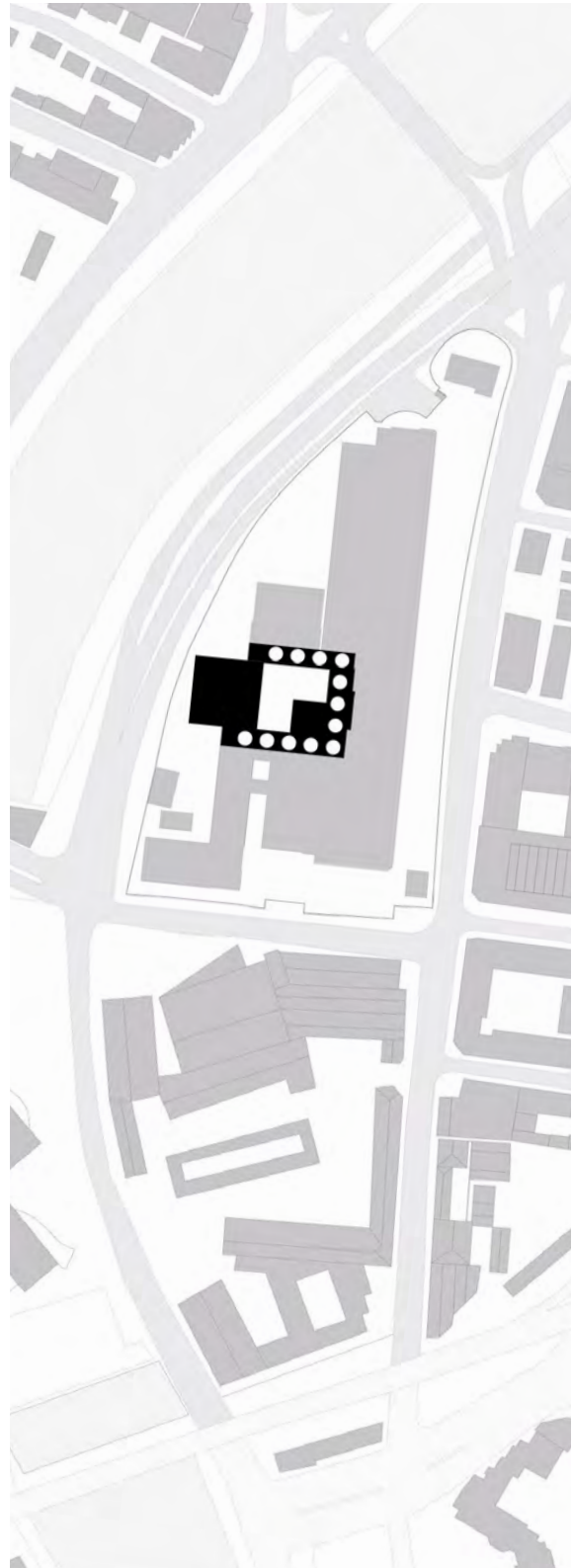
Sarah DELANNOY

Florian MICHEL

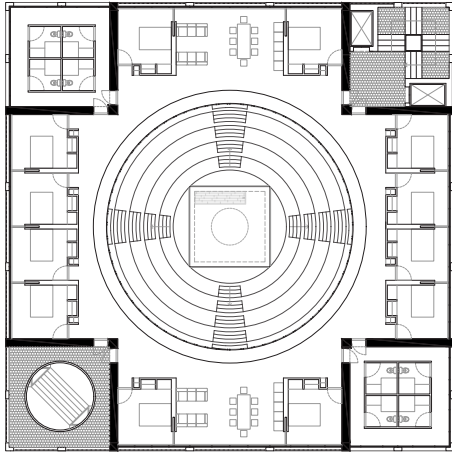
Elisa COYÈRE



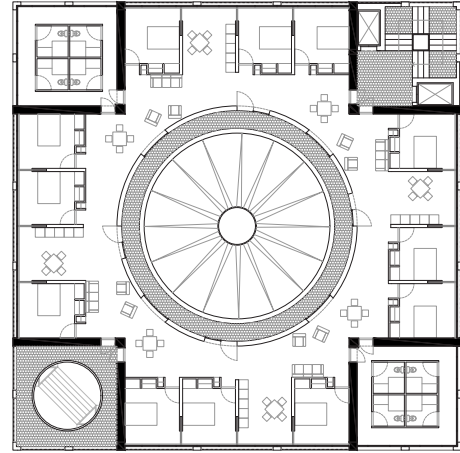
Au nord de Nice, je me balade. Ce qui semble être les traces d'un cours d'eau me guide. Le Paillon m'emmène au fond d'une vallée, autour des collines sur les versants desquelles je vois de belles maisons niçoises. À ma droite, un long mur aveugle m'étonne. Je change de trottoir et m'en approche. Je me rends compte que ce mur ménage un passage étroit. De l'autre côté du mur se cache un autre monde, coupé du bruit de la circulation. Je découvre des jardins verdoyants de part et d'autre d'une grande place. Devant moi, un impressionnant bâtiment aux arches multiples m'incite à poursuivre l'incursion. Son rez-de-chaussée est entièrement ouvert et laisse entrevoir ce qui ressemble à une oasis : des feuilles, des fleurs, des fruits, des couleurs... Je m'avance, dépasse les premières arches, me voilà sous le bâtiment. Je trouve là, en plein milieu, une étrange boîte de béton. Je tourne autour et découvre une porte, mais fermée. Je continue mon chemin vers un jardin luxuriant et sur ma droite, je trouve de grands escaliers que je monte. La lumière est incroyable dans la cage d'escalier, c'est comme une lumière divine. Me voici au premier étage, face à deux grands murs. Je cherche un passage secret. Je pousse et une partie du mur pivote avec moi. Je découvre une bibliothèque, nichée sous ce qui paraît être un gradinage. Cette bibliothèque est éclairée par les baies des arches par lesquelles pénètre la lumière. Je fais le tour et trouve d'autres escaliers que j'emprunte. Je monte longtemps et accède à un théâtre. Je suis émerveillé, la lumière zénithale qui pénètre par une coupole frappe la scène, ce qui donne l'envie de représentations. Je fais le tour de cette pièce magistrale qui offre des vues sur les paysages. Je veux monter un étage de plus mais je croise une habitante des lieux qui m'explique qu'au-dessus il y a deux niveaux de logements et un immense toit-terrasse qu'investissent les trente-deux personnes qui vivent ici. Ce sont d'immenses colocations dont les chambres sont implantées autour de la coupole du théâtre. Je redescends avec cette habitante et retrouve l'oasis. Les arches se prolongent autour du jardin où, bercé par le bruit de l'eau de la fontaine, je m'endors.



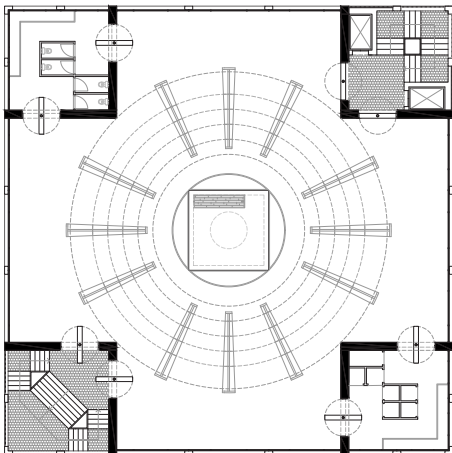




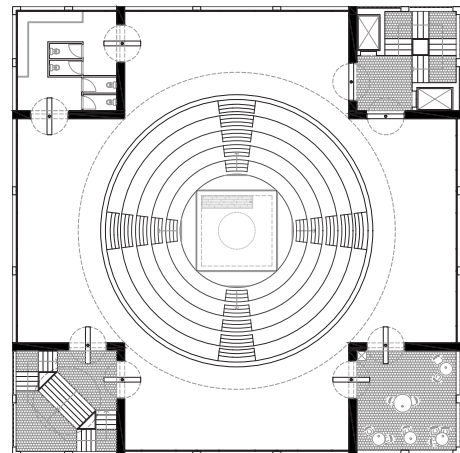
Plan R+3



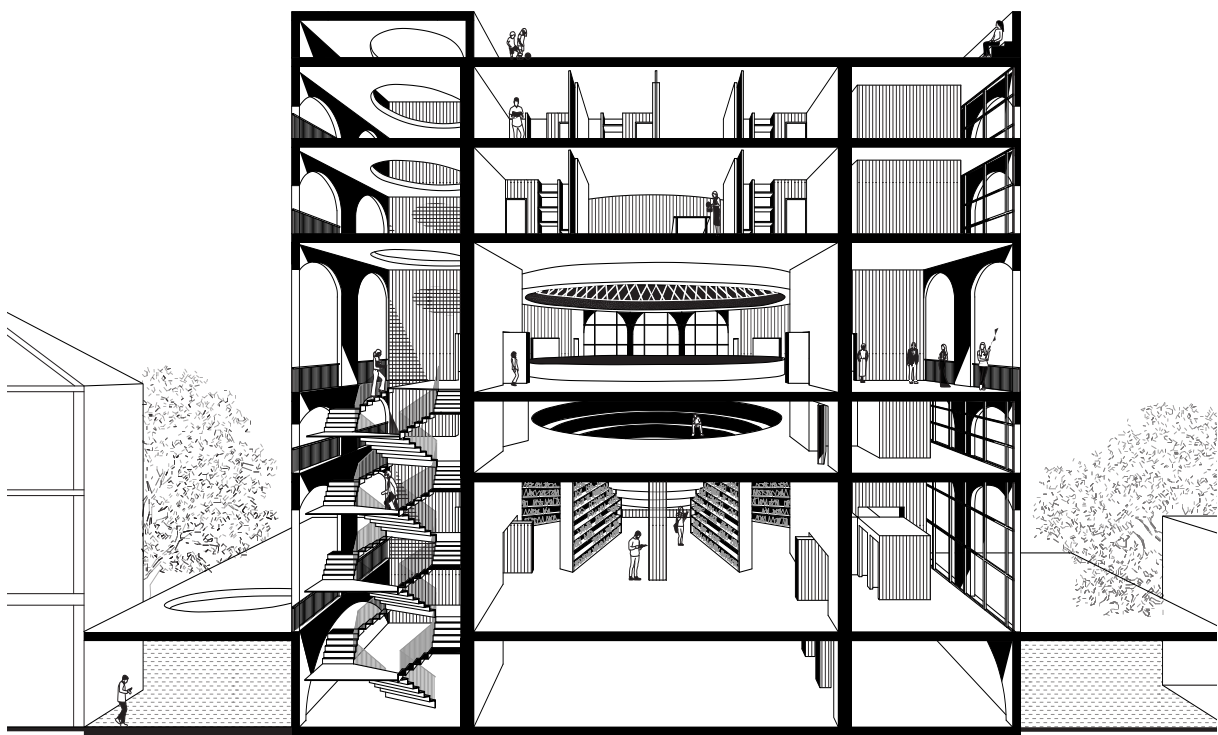
Plan R+4



Plan R+1



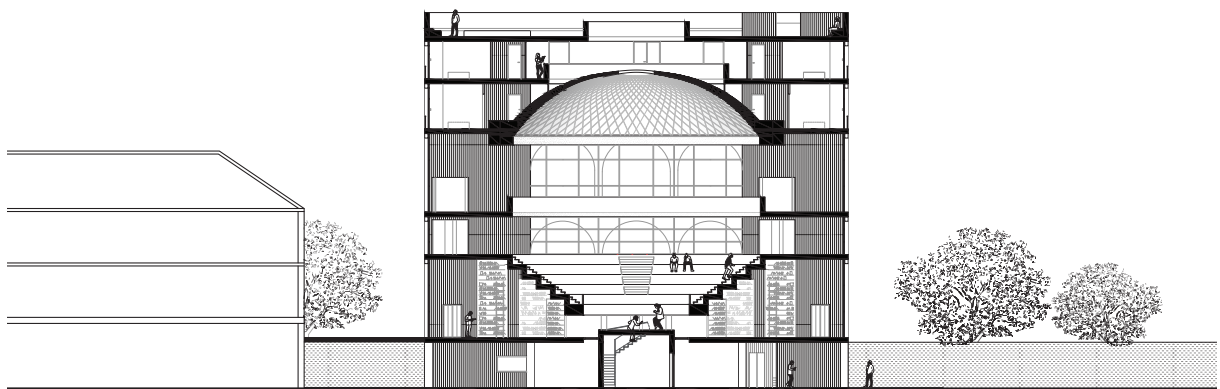
Plan R+2



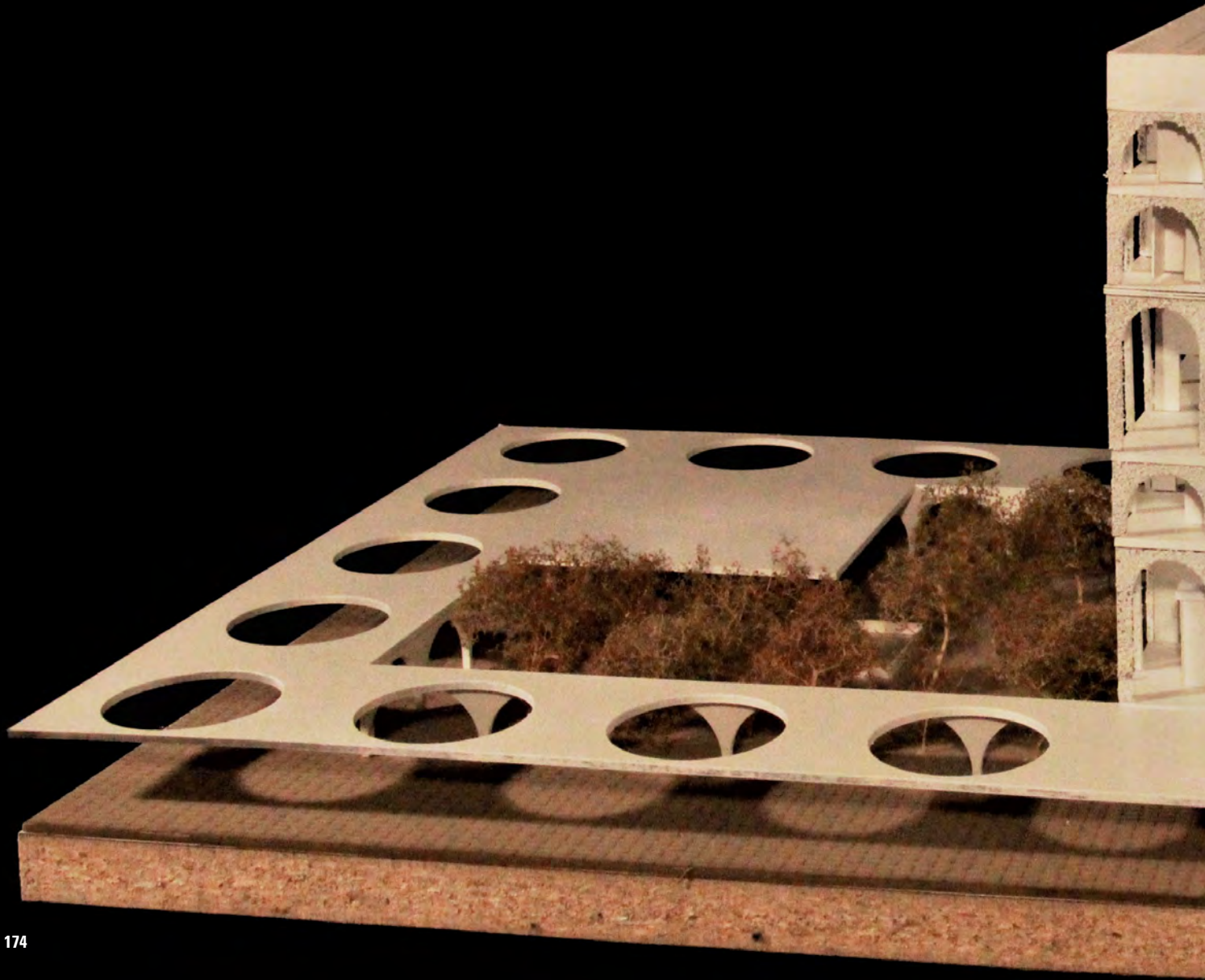
Coupe perspective



Façade Est



Coupe



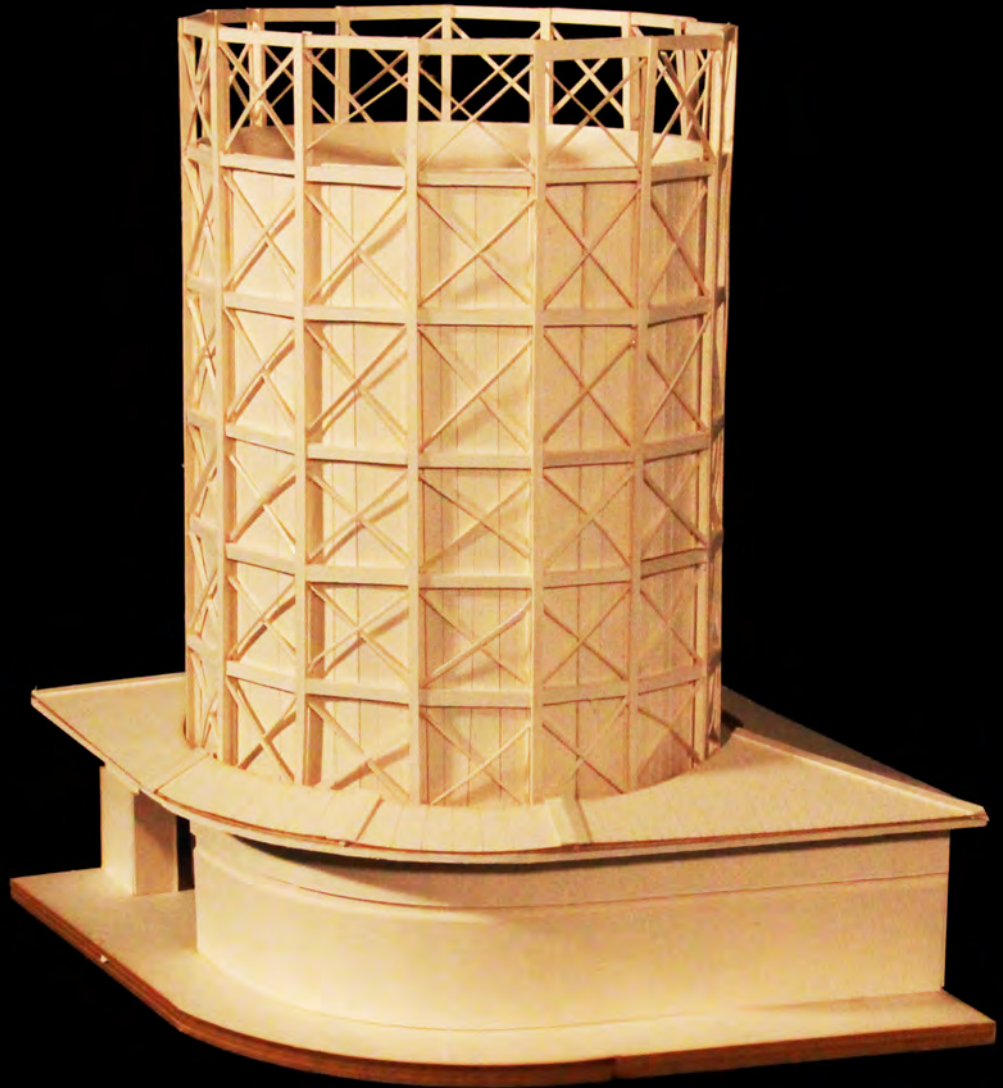


XVI. CROCHET-IN ; UPPERCUT-OUT

Antoine BRUNIN

Jean-Michel CHARDON

Laura MARTIN

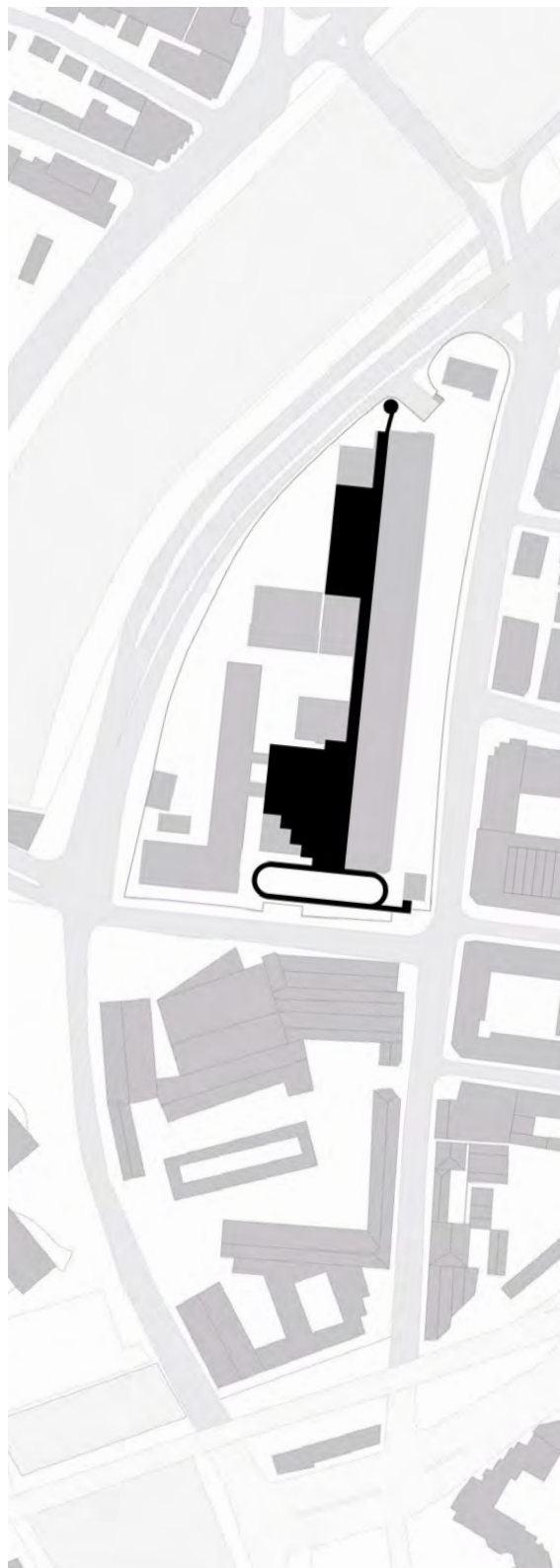


Le programme de cette proposition ? Relier le Nord au Sud des anciens abattoirs par une rue suspendue, un espace public, un toit qui devient un sol. Il y a deux points d'entrée, au Nord et au Sud du site, traités de manière différente. Au sud une rampe dessert une salle de boxe avant de permettre l'accès à la rue haute. Au nord, un silo contient un escalier monumental qui dessert la rue haute.

Le programme des locaux connectés à cette rue haute comprend un centre d'entraînement de boxe, des vestiaires ainsi qu'une salle pouvant accueillir du public lors de compétitions. Sont prévus des dortoirs pour les sportifs et un sauna-hammam au niveau supérieur de la rue.

C'est en référence au fameux et non moins surprenant bar à huitres de Rem Koolhaas que nous est venue l'idée d'associer testostérone et art, la testostérone des usagers des équipements sportifs implantés dans l'enceinte d'un centre d'art.

L'expression de notre architecture emprunte au vocabulaire des édifices industriels du site et aux travaux de Bernd et Hilla Becher.

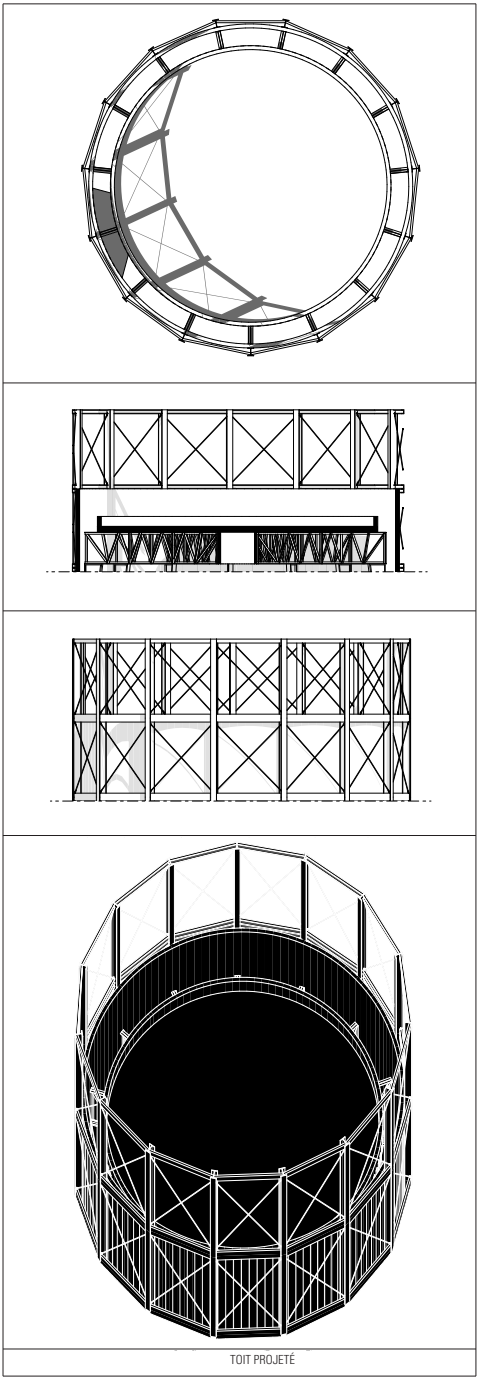


RING DE BOXE				
GRADINS				
MUR PROJÉTÉ				
RAMPE				
PORTAIL PROJÉTÉ				
FENÊTRE PROJÉTÉE				
CROIX DE SAINT ANDRÉ				
LUMINAIRE PROJÉTÉ				

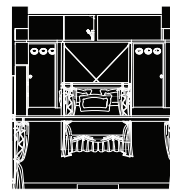
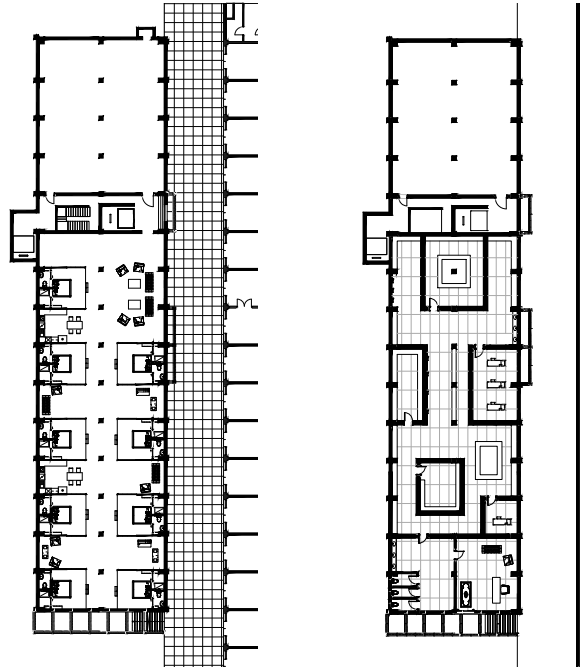
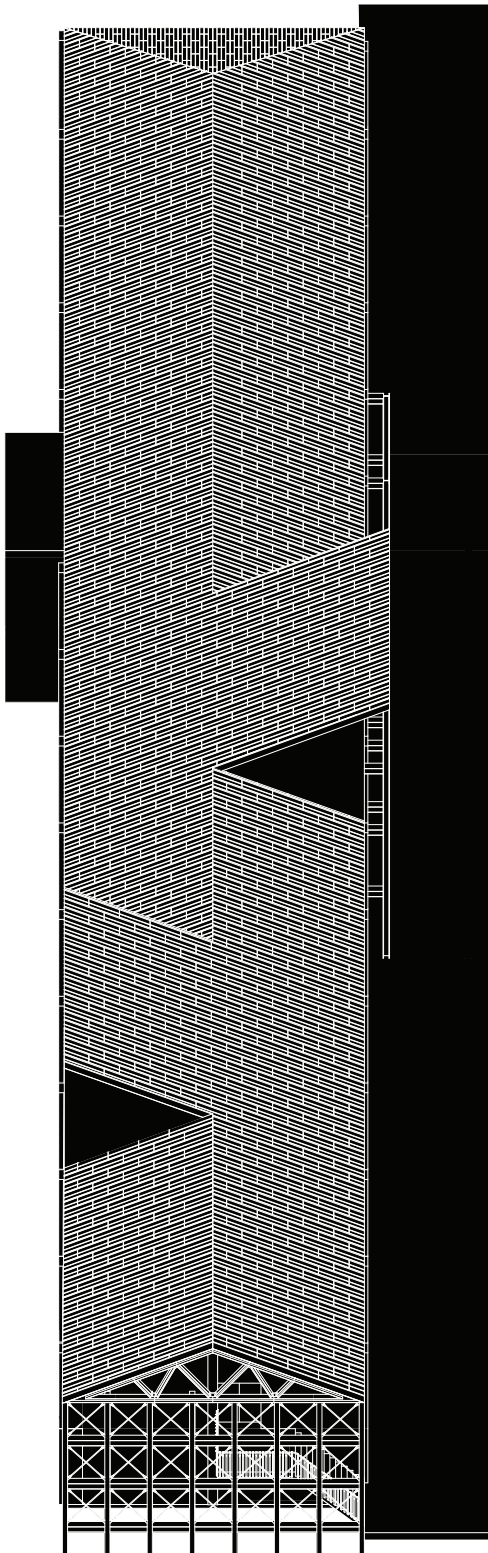
NICHE PROJÉTÉE			
----------------	--	--	--

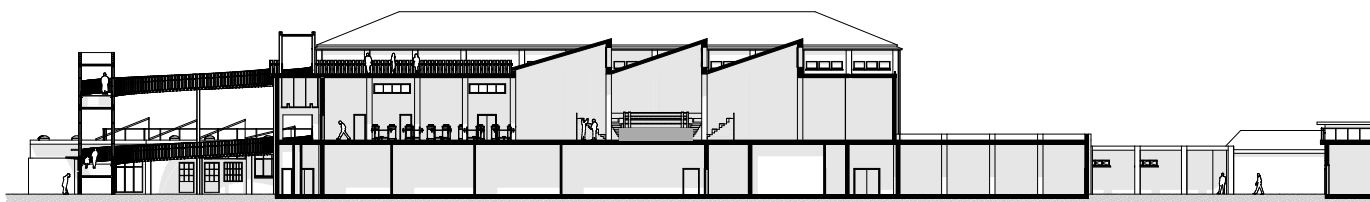
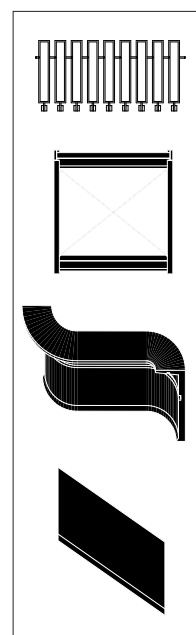
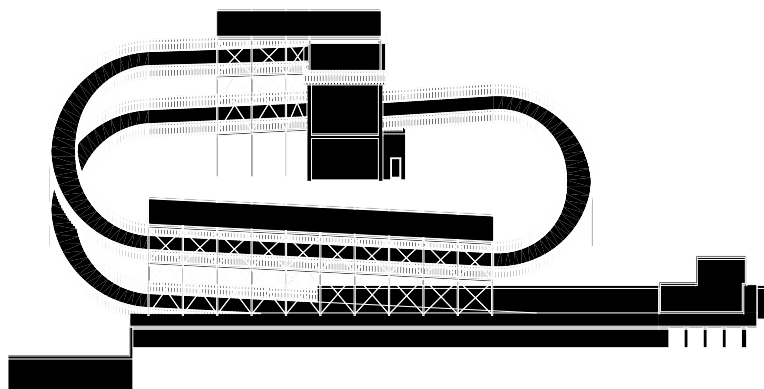
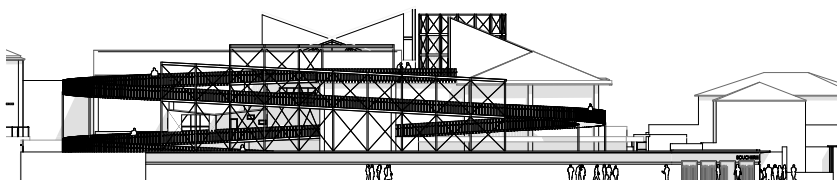
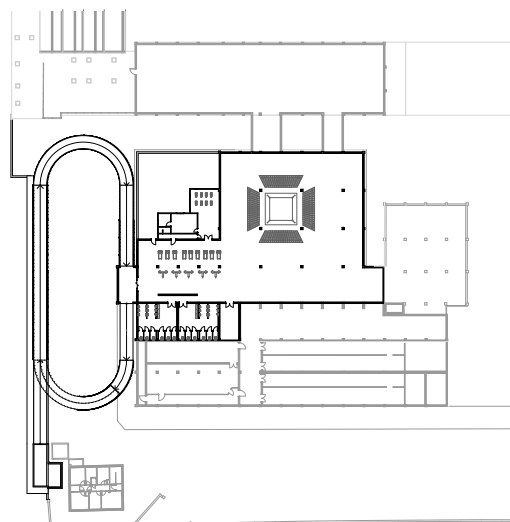
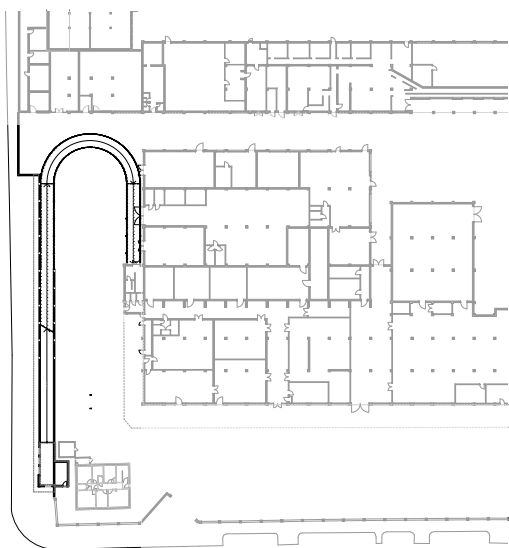
GARDE CORPS EXISTANT		
GARDE CORPS EXISTANT		
PORTILLON EXISTANT		

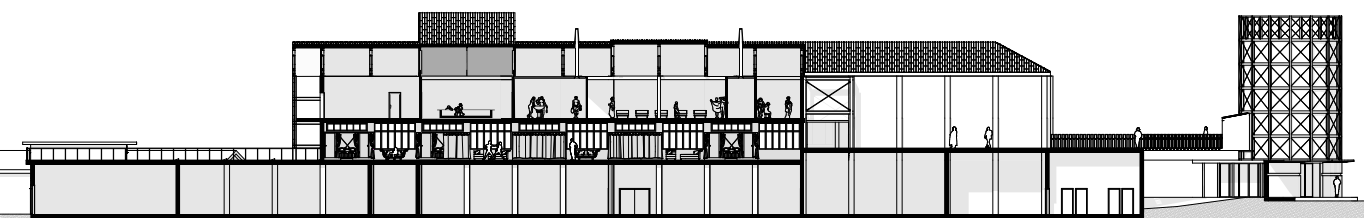
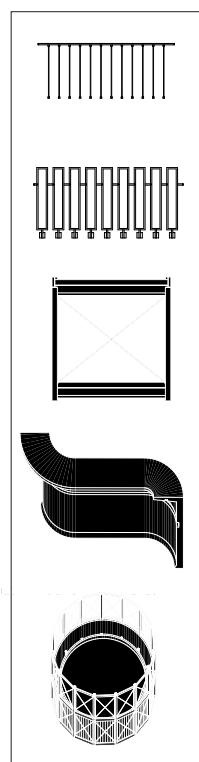
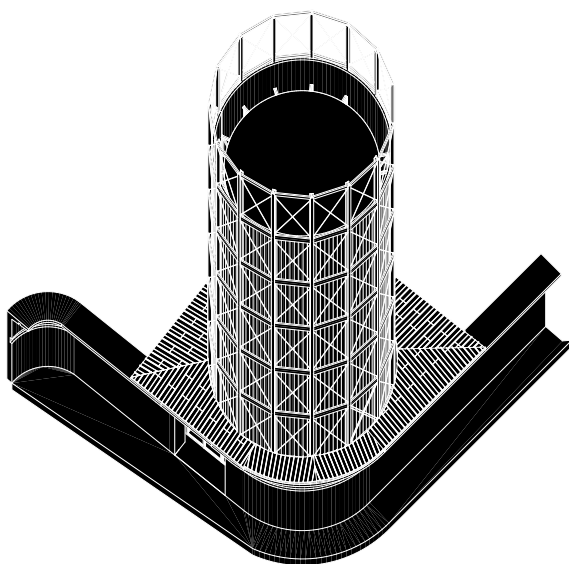
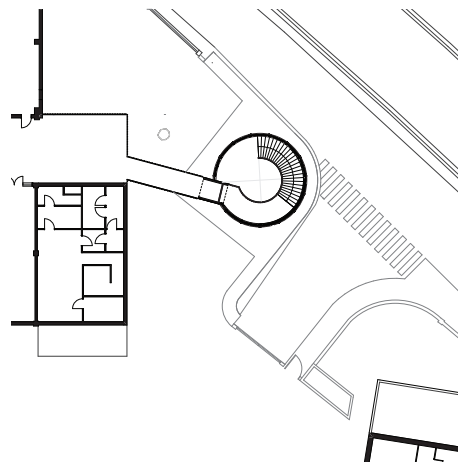
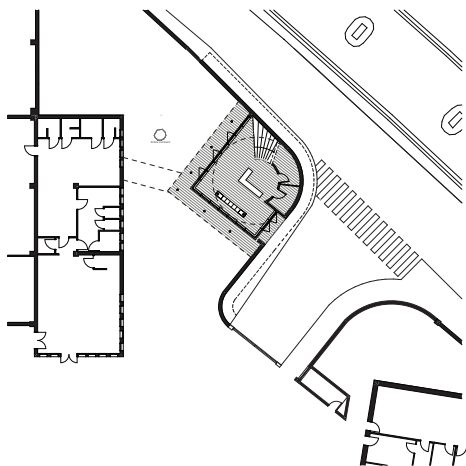
PORTAIL EXISTANT		
PORTAIL EXISTANT		
MUR EXISTANT		
MUR EXISTANT		
MUR EXISTANT		

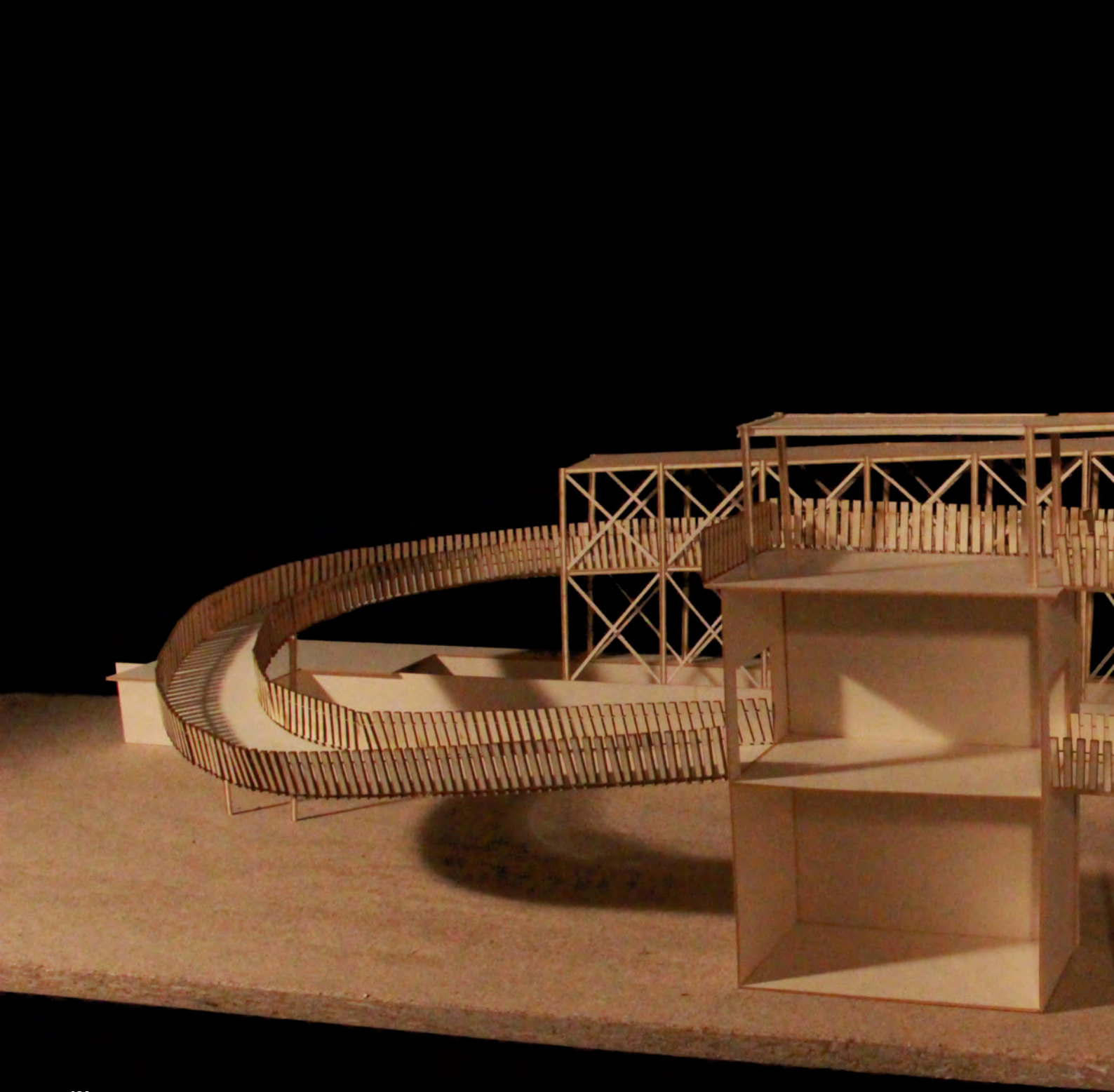


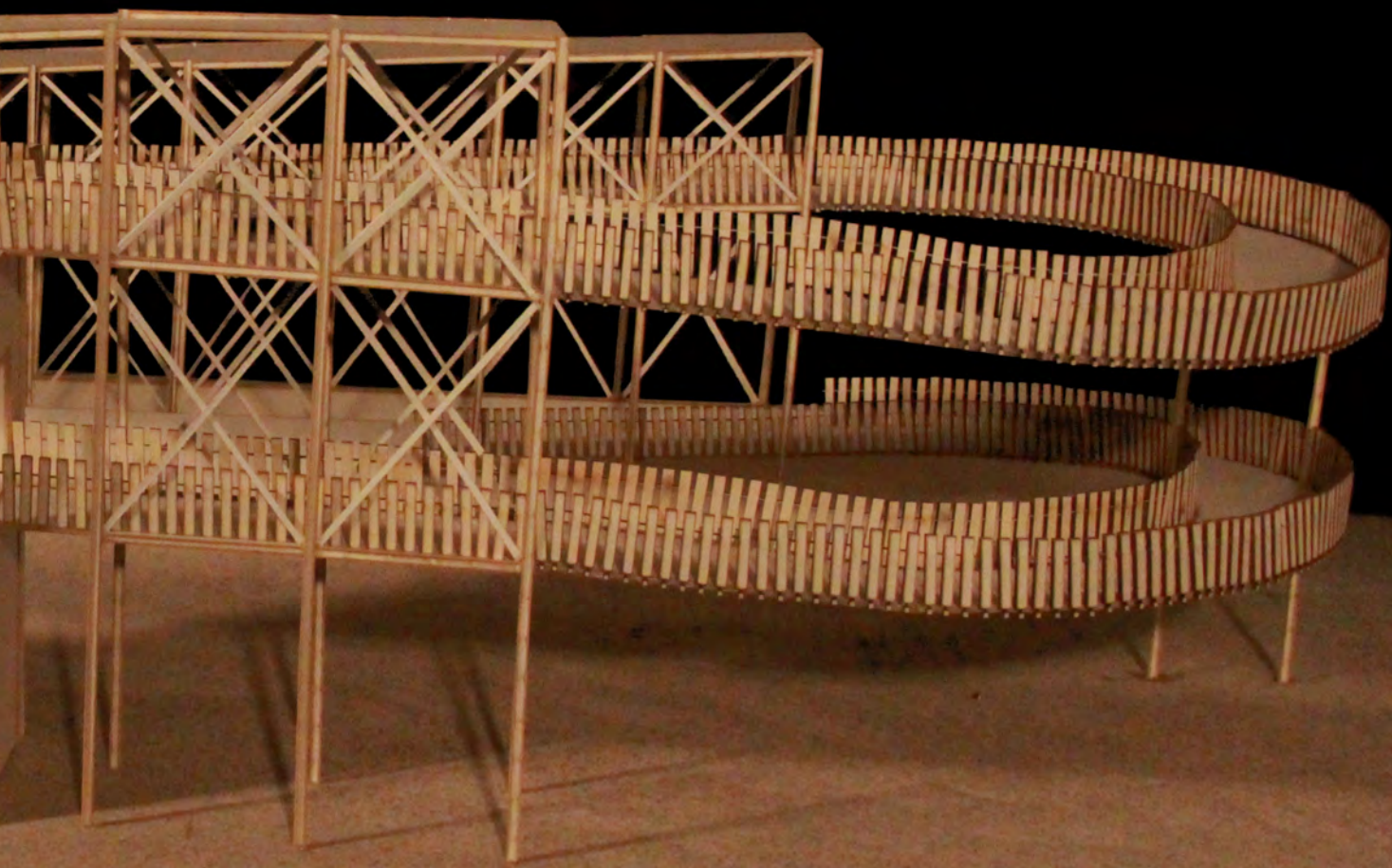












BÂTIMENTS NIÇOIS ANALYSÉS





CHAPELLE SAINT-GAÉTAN DE LA MISÉRICORDE

Bernardo Antonio VITTONÉ

Cours Saleya, NICE

1747-1780



188

Benoît ANDRÉ
Mathieu BONARDI
Cédric BONIN
Raul DATES

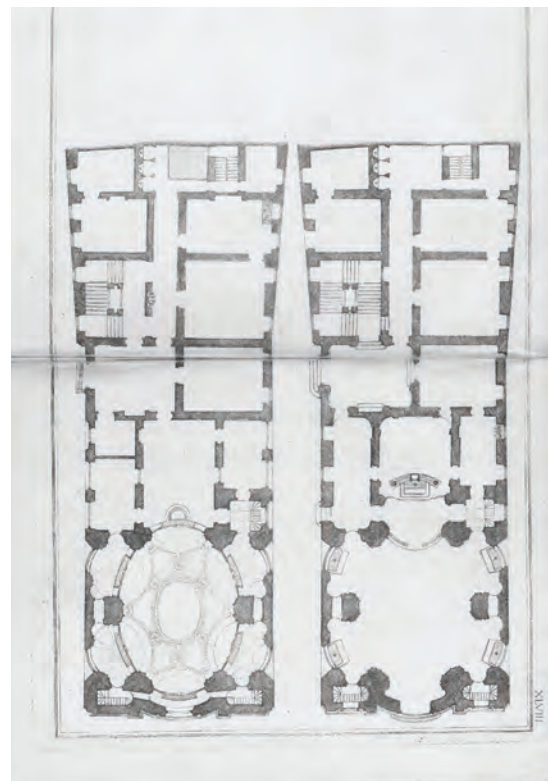
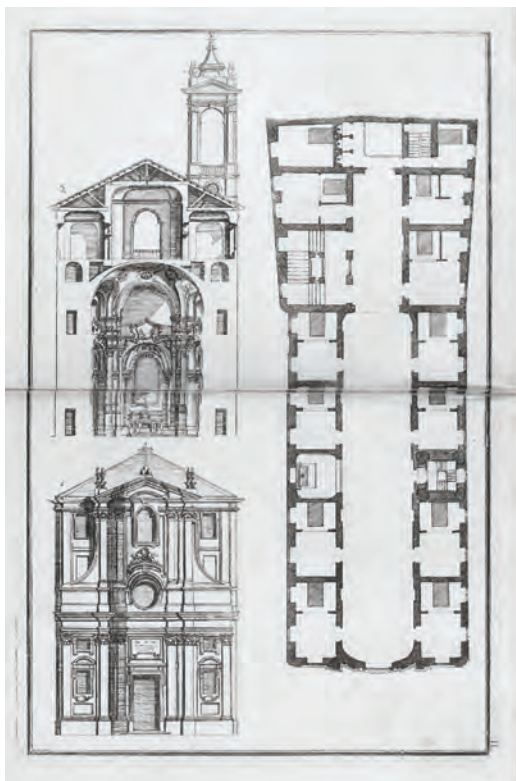
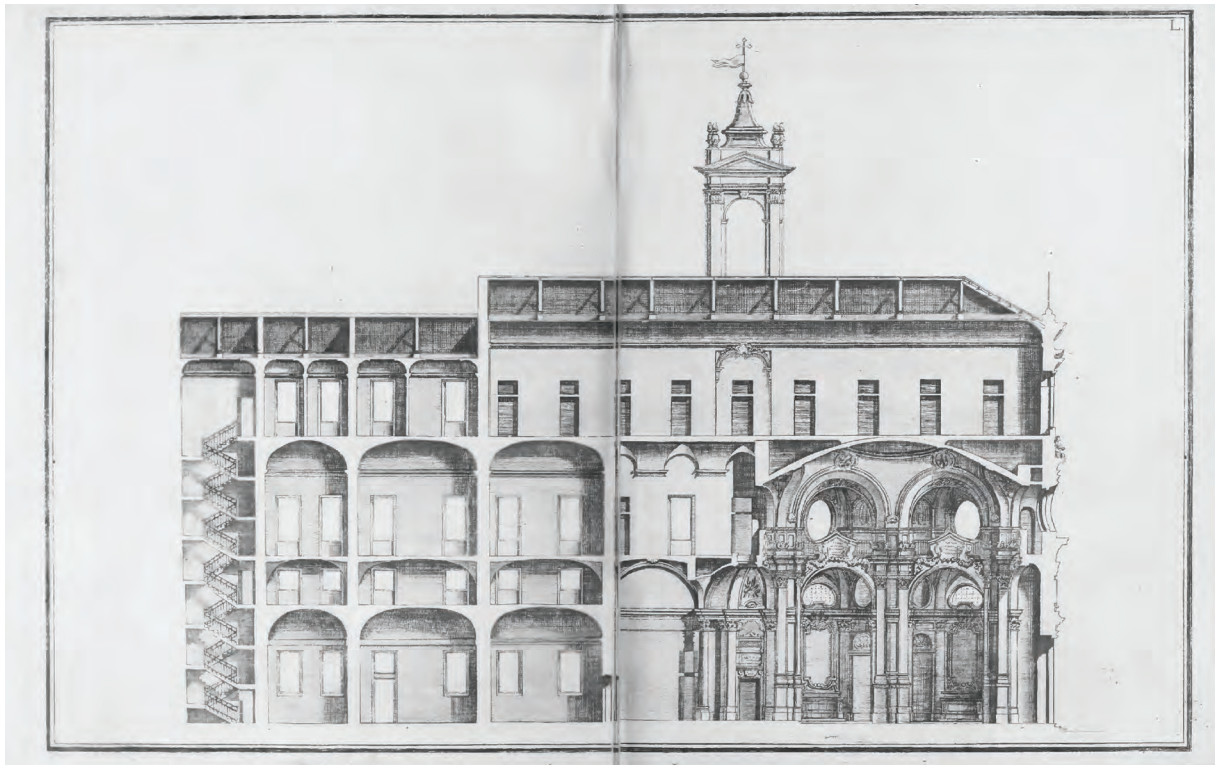
Marina DIAS FERNANDES
Rémi FENET
Stefania PASCA

La chapelle Saint-Gaétan se situe à l'angle du cours Saleya et de la place Pierre Gautier. Cet ouvrage baroque édifié entre 1747 et 1780 est l'œuvre de Bernardo Antonio Vittone, architecte piémontais et disciple de Guarino Guarini.

En 1828 la chapelle est acquise par l'archiconfrérie des Pénitents Noirs de la Miséricorde. Elle est classée Monument historique depuis le 30 mai 1921 et considérée comme le chef-d'œuvre du baroque niçois. Son originalité réside dans le fait que la chapelle intègre le couvent des Théatins dans ses étages tout en donnant depuis l'extérieur l'impression qu'un seul programme est contenu dans un même édifice. Cette singularité s'explique par les dimensions étroites du site. L'architecte a transformé l'obstacle en opportunité conceptuelle en superposant les programmes. Cet exemple d'intégration de deux programmes différents dans un même édifice est tout à la fois rare et exceptionnel, au regard des difficultés pratiques et techniques de l'époque.

L'espace intérieur de la chapelle est centré. La nef s'inscrit dans une ellipse dont l'axe du grand rayon est perpendiculaire à la façade. Cette nef ouvre à six sous-espaces contigus, également elliptiques. En périmétrie de la nef, en étage, on trouve une tribune dont les accès sont habilement dissimulés dans les murs. Ni la vision extérieure unitaire de l'édifice ni son volume intérieur ne sont altérés. Le rythme du plan est tripartite dans une disposition alternée et imbriquée. La préhension sensible des lieux alterne les effets conjugués de contraction et de dilatation des dispositifs. Tout est mouvement, ondulation quel que soit notre parcours et les vues qu'on porte aux choses suivant une direction horizontale ou verticale. Entre la nef et le chœur on remarque une serlienne. Le chœur suit en plan et en élévation une géométrie courbe, il est cadré par deux colonnes et ouvre aux stalles des religieux. Le rez-de-chaussée accueille également une sacristie, un presbytère, un escalier principal, un dégagement, des salles de réception, d'autres pièces et lieux de rangement. Le niveau noble compte un atrium distribué par l'escalier principal. L'étage comprend une salle des prières, l'accès au campanile, la bibliothèque, la salle à manger, les cuisines, les réserves, une penderie, l'accès aux escaliers secondaires ainsi qu'au puits. L'étage du couvent était autrefois complètement occupé par le dortoir des religieux, divisé en douze chambres.





Le volume du bâtiment est un cube régulier. La façade principale méridionale est relativement peu ornementée par comparaison avec d'autres édifices baroques du XVIII^e siècle. Elle semble tendue, bombée par une force interne puissante. L'imbrication habile des éléments qui la composent est un leurre, la partie supérieure de la façade dont on pense qu'elle correspond au haut de la nef est à hauteur de l'étage du couvent. La fenêtre supérieure n'éclaire pas la nef mais est située au niveau de l'étage et le grand oculus est situé au niveau de la tribune. Pour accentuer l'illusion d'une élévation qui serait celle de la seule chapelle, B.A. Vittone ne conserve dans l'ordre supérieur de cette façade que la partie centrale, les plans en retrait de la façade donnant sur l'ancien couvent.

À l'intérieur, de part et d'autre du volume, de magnifiques baies ovoïdales ou trilobées éclairent d'une manière singulière ces intérieurs, participant de l'élan vertical de la composition qui n'est pas, paradoxalement, altéré par l'entrelacs complexe des ornements.

En 1780 la réalisation de la chapelle était achevée selon les vœux et dessins de l'architecte. Des restaurations, transformations, ajouts et embellissements se sont superposés, notamment en 1876 et 1877.

Aujourd'hui l'œuvre de B. A. Vittone est conservée grâce à l'action de l'archiconfrérie des Pénitents Noirs.

Remerciements :

Ce travail doit beaucoup à la collaboration de :

. L'archiconfrérie de la Miséricorde

. Gérard COLAS, prieur de l'archiconfrérie de la Miséricorde

. Gérard FORCHERI, archiviste de l'archiconfrérie de la Miséricorde

. Paul CASTELA, membre de l'archiconfrérie de la Miséricorde et professeur honoraire à l'université de Nice Sophia Antipolis

. Giancarlo RANALLI, architecte, École polytechnique de Turin.

. Elena Viktoriia VOEIKOVA KERN, Académie d'art et d'industrie Stroganov, Moscou, Russie.

L'ESCURIAL

Léonard VARTHALITI

27-29 Rue Alphonse Karr/21 Avenue Georges Clémenceau, NICE

1933



Samuel ARMANGE

Alicia BIGLIA

Lauriane CROUZET

Antoine DANIÉLOU

Marie DELEUIL

Ferdinand FERT

Pauline GUÉRIN

Marie MARTEL

L'Escurial fut construit en 1933 par l'architecte Léonard Varthaliti (1881 - 1966).

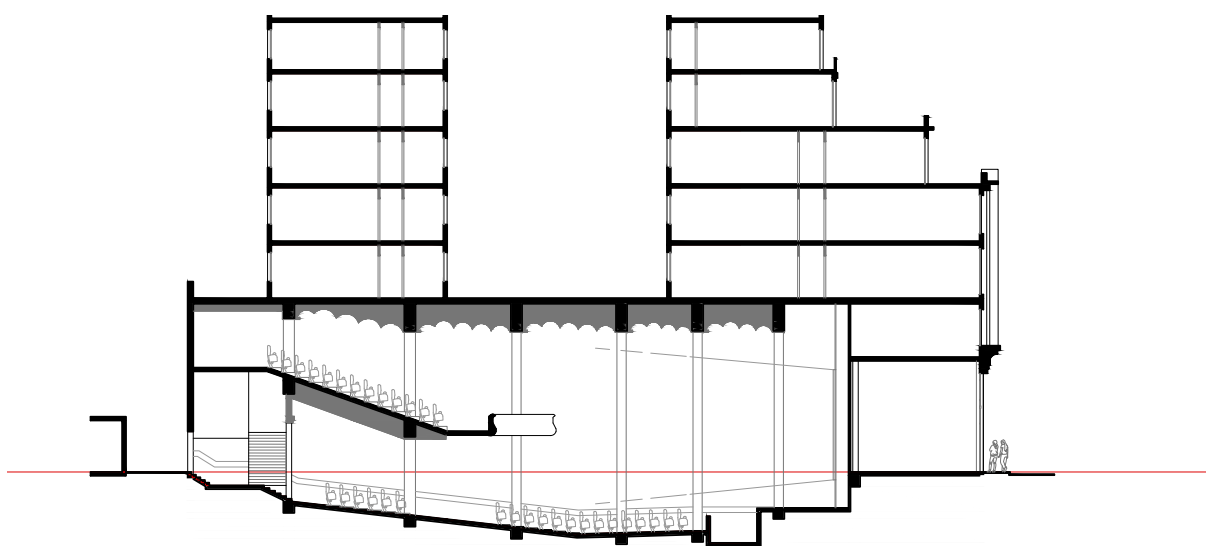
L'édifice superpose un cinéma, un des plus grands d'Europe à l'époque de sa réalisation, une galerie de commerces et un immeuble de rapport. Il est situé à l'angle de l'avenue Jean Médecin et de la rue Alphonse Karr. Outre les grandes dimensions de l'édifice, sa situation à angle de rues en accentue le caractère monumental. Les trois derniers niveaux, en gradins, achèvent la composition tripartite de l'ensemble. Au niveau des étages d'attique, l'imposante cage d'ascenseur rompt l'ordonnancement régulier des façades sur la rue Alphonse Karr. Il n'y a pas d'angles vifs, L'Escurial n'admet pas d'arêtes, tout au contraire, il se galbe délicatement à la rencontre des voies. Ornementations et modénatures aux profils épais et reliefs saillants amplifient l'effet monumental de l'édifice.

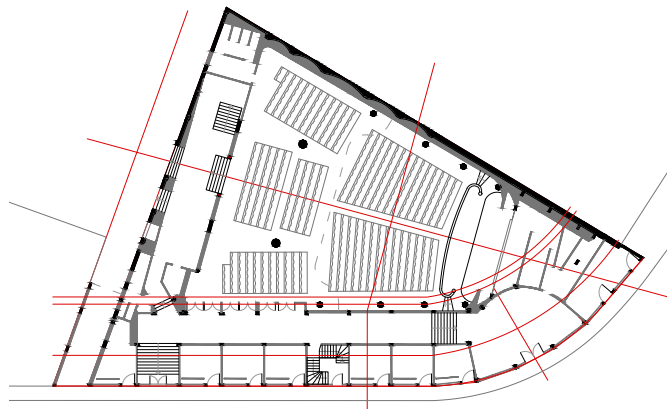
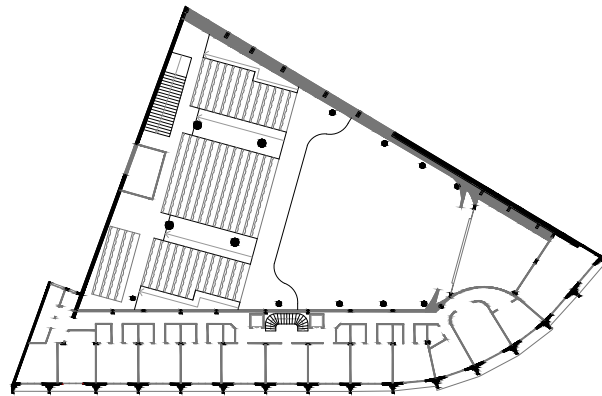
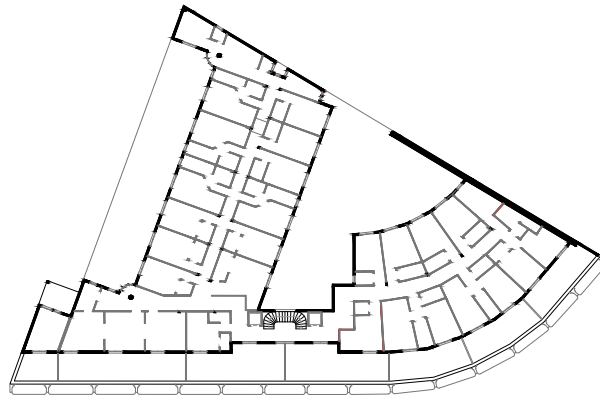
En son cœur on trouve la « grande salle », à l'origine en 1935 une salle de spectacles, transformée rapidement en salle de cinéma qui devient la plus grande de Nice avec ses 1 400 places. Dans les années 1980, le cinéma ferme ses portes avant d'être reconverti en boîte de nuit, l'une des plus importantes de la ville, laquelle fermera définitivement une vingtaine d'années plus tard. C'est aujourd'hui un supermarché. La salle n'en demeure pas moins monumentale, tant dans ses dimensions que dans sa conception intérieure. Les peintures d'Eugène Doucet déployées sur toute sa hauteur, les poteaux arrondis en béton scandant un rythme particulier et le décor en vagues de staff des plafonds, couloirs et balcons, participaient du prestige des lieux.

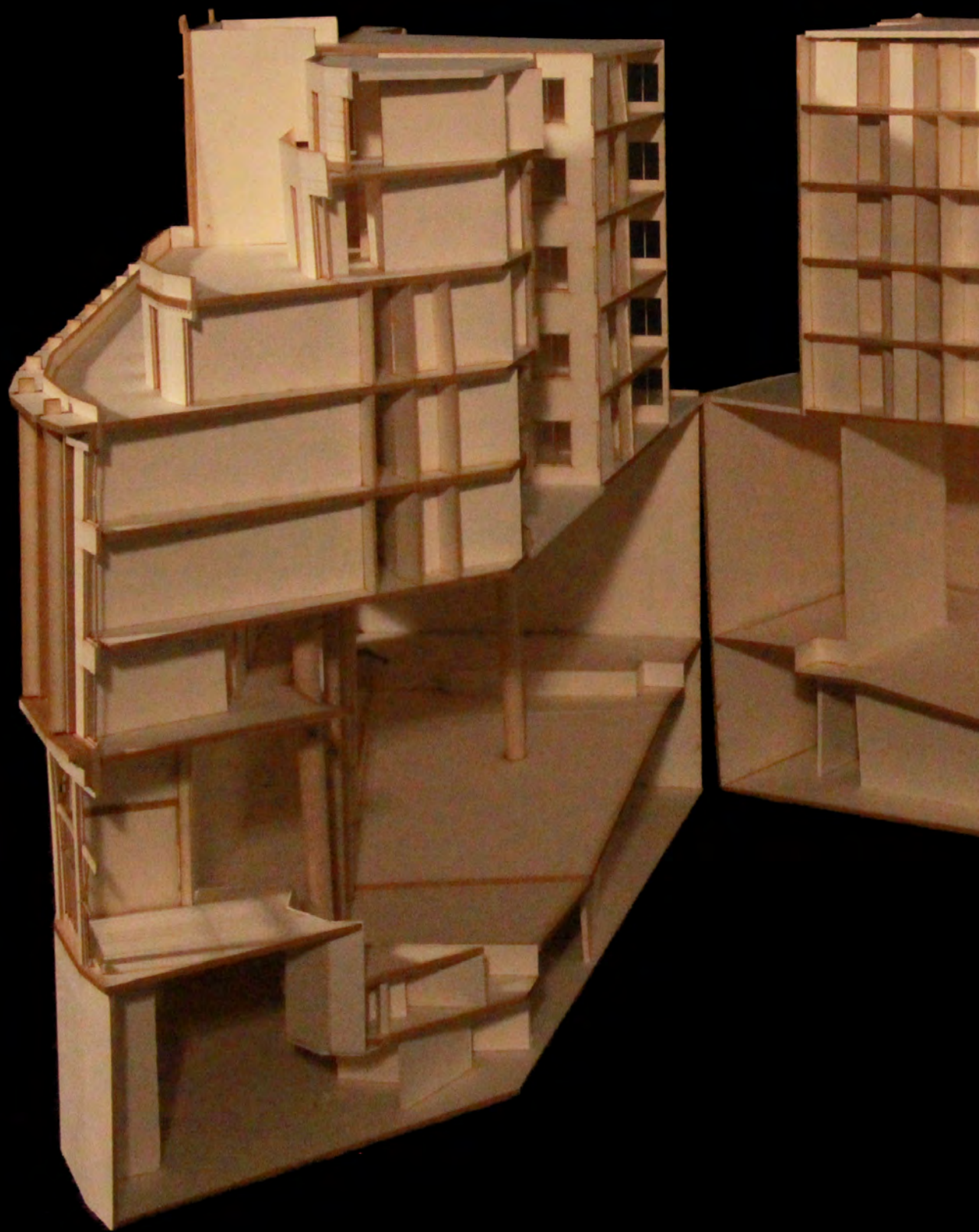
Si l'Escurial reprend la tripartition classique, rez-de-chaussée et premier niveau des commerces, logements en étages courants et un attique sur trois niveaux disposés en gradins, la proportion singulière des étages d'attique est marquante. Soubassement, étages courants et attique sont soulignés par le dessin particulier de leurs ouvertures.

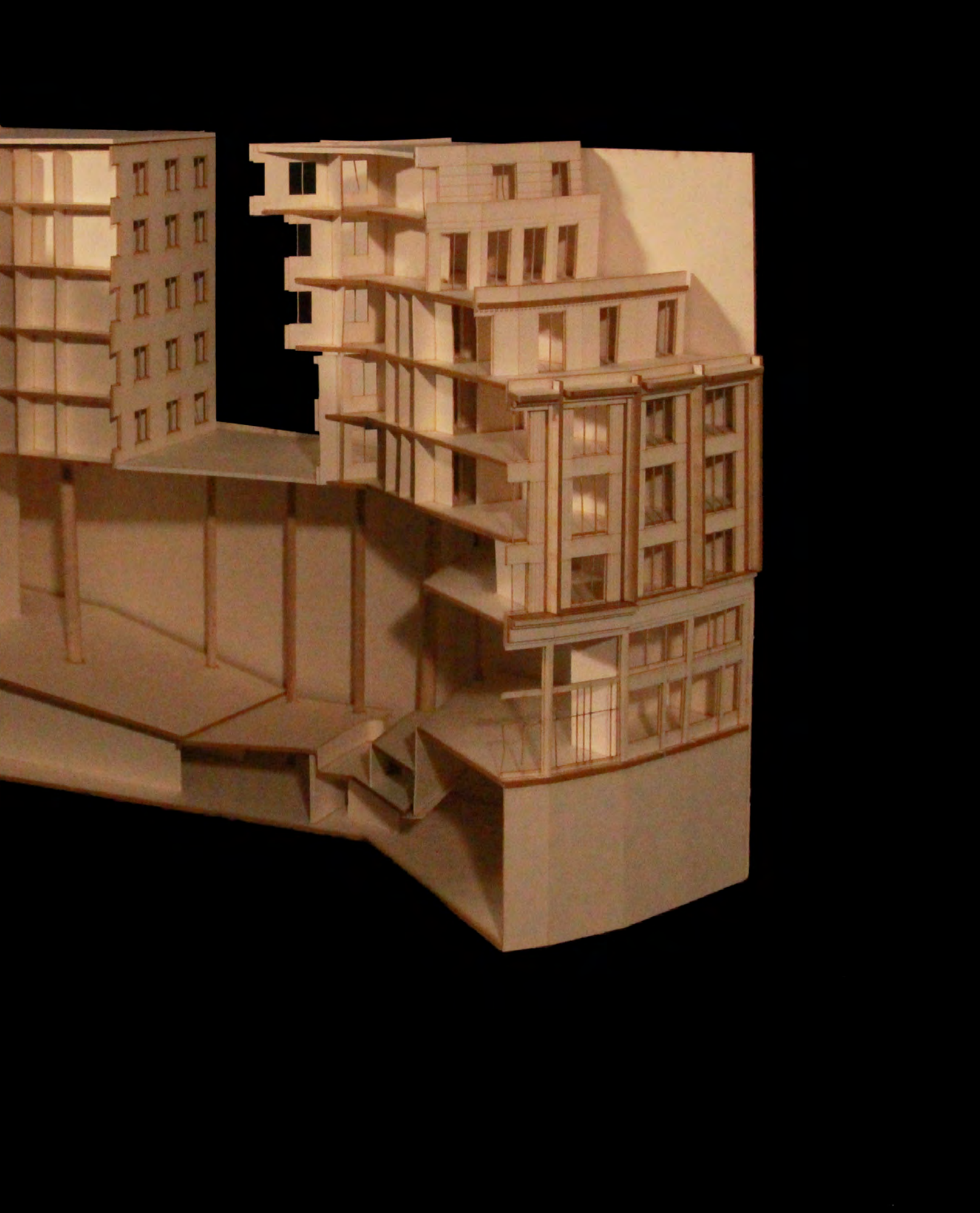
La structure porteuse de la grande salle est singulière, en discontinuité avec la logique structurelle des étages supérieurs même si elle en reprend les efforts. Ces structures fonctionnent comme entités autonomes et disjointes, la modification de l'une ne devant pas impacter l'autre. La transformation de la grande salle, en cinéma d'abord, en supermarché aujourd'hui, suppose un dispositif constructif spécifique dont la modification n'a eu aucune incidence sur la partie supérieure de l'édifice.











LE RIALTO

Albert GALLI

4 rue de Rivoli, NICE

1927

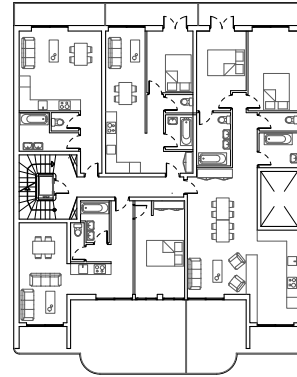
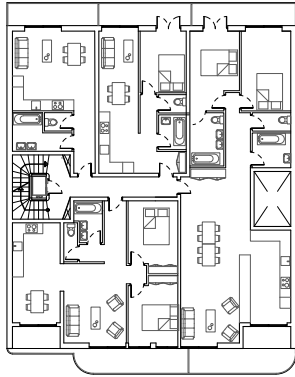


Antoine BRUNIN

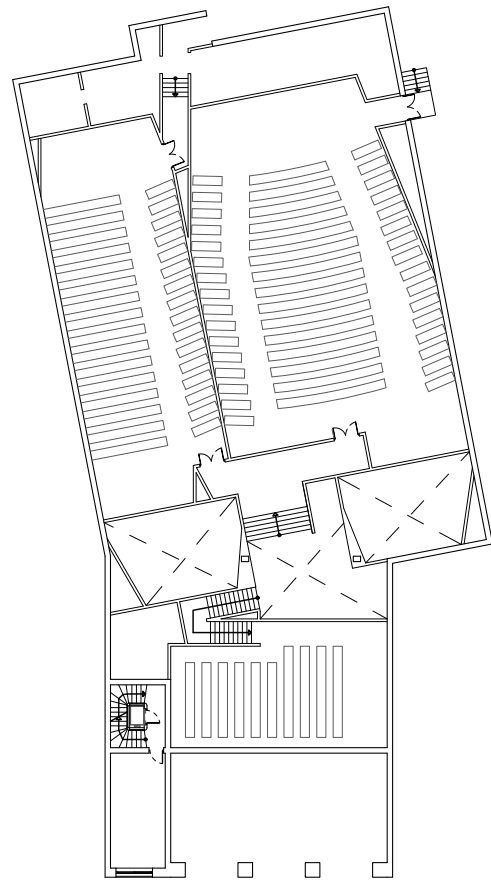
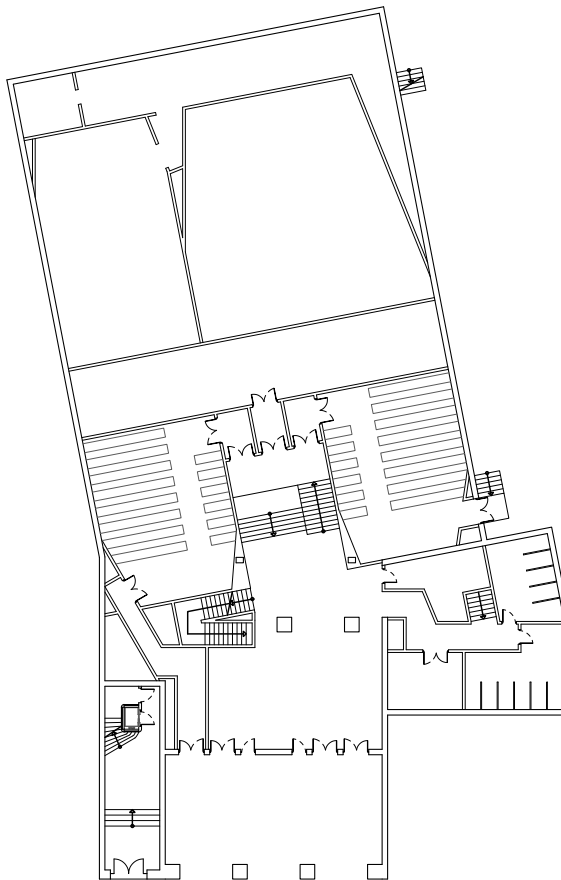
Laura MARTIN

Jean-Michel CHARDON

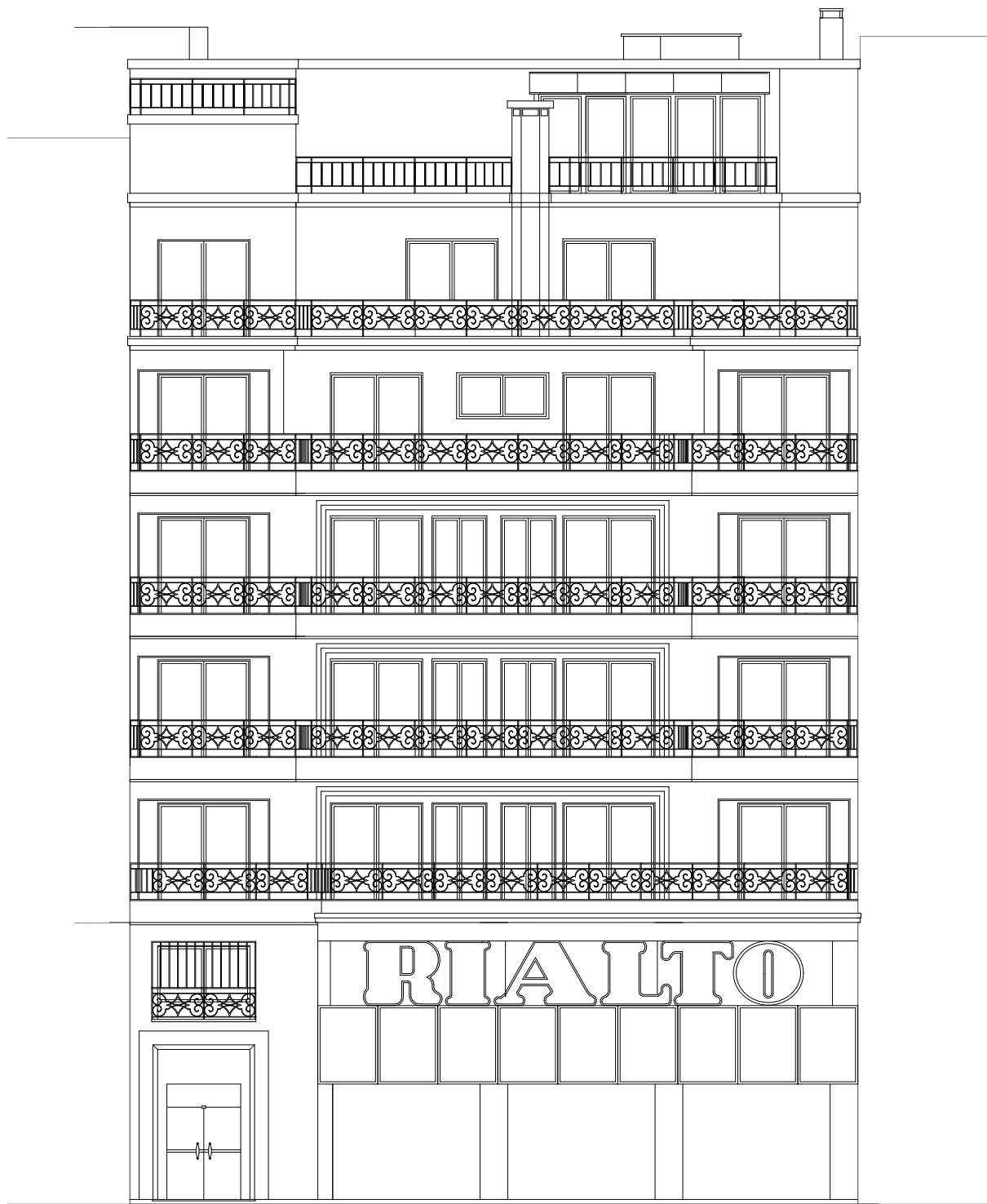




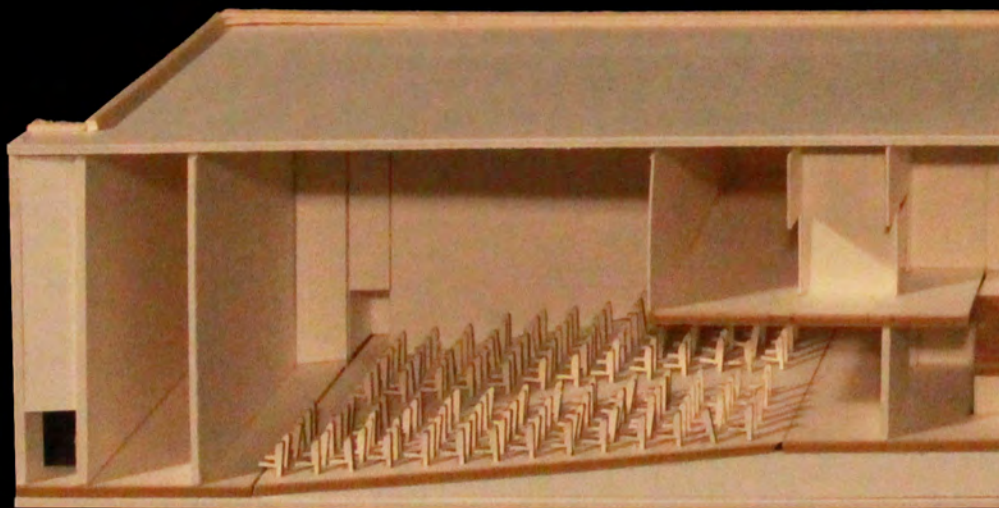
De gauche à droite, plans de R+2 et de R+1



De gauche à droite, plans de RdC et de R+1



Façade principale



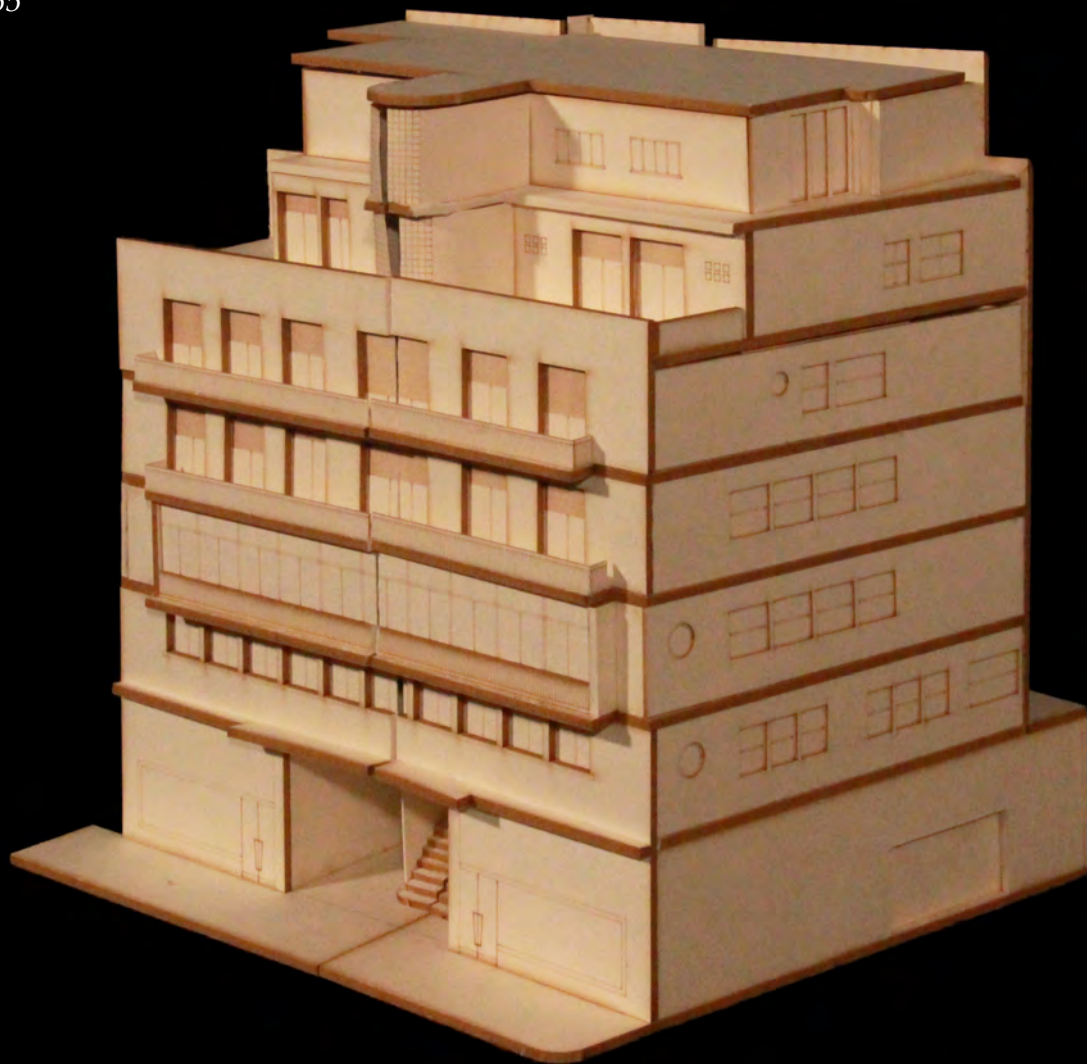


L'ÉLECTRICITÉ MÉDICALE

Lucien DIETRICH et René LASSABLIÈRE

59 rue de la Buffa, NICE

1955



Mathilde ARZIARI

Firat ATES

Nikolaï AVANZINI

Inès BEL HADJ

Elisa COYÈRE

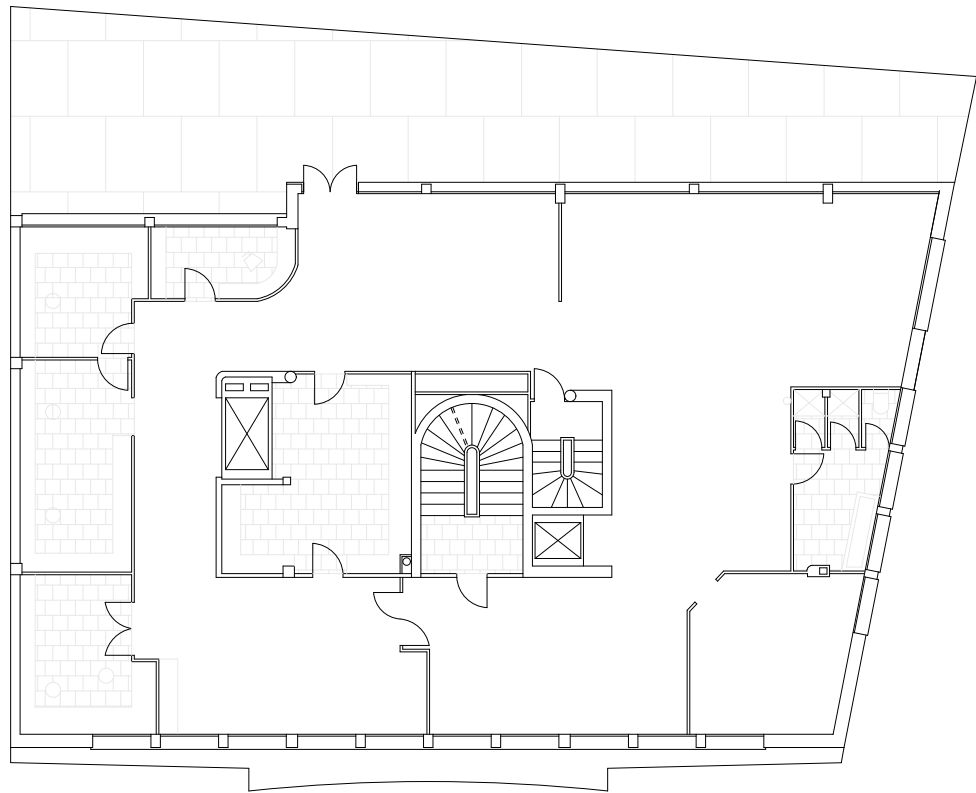
Matthieu DALL'OSTO

Sarah DELANNOY

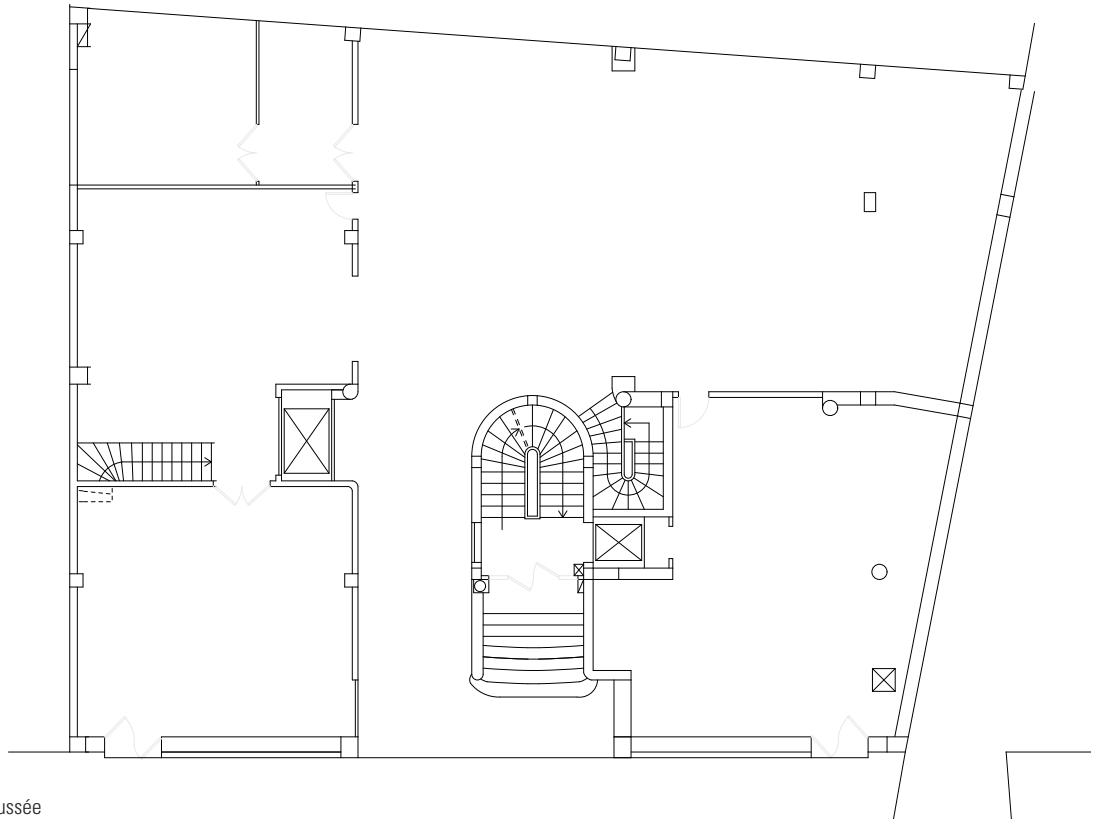
Brice FAVIANA

Florian MICHEL

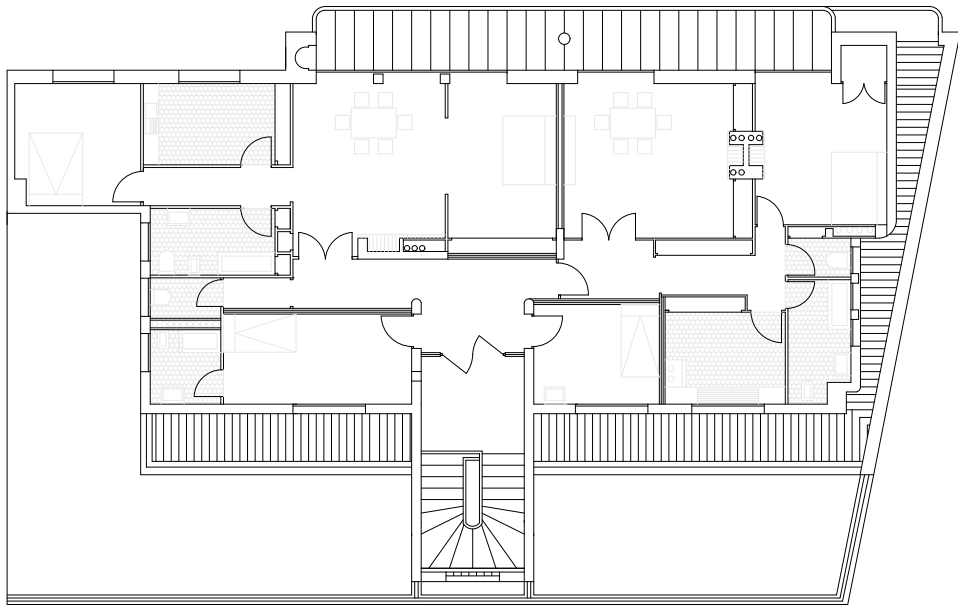




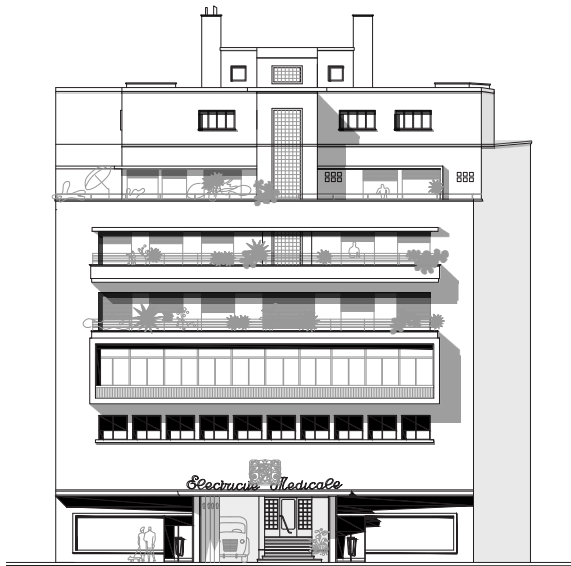
Plan étage courant



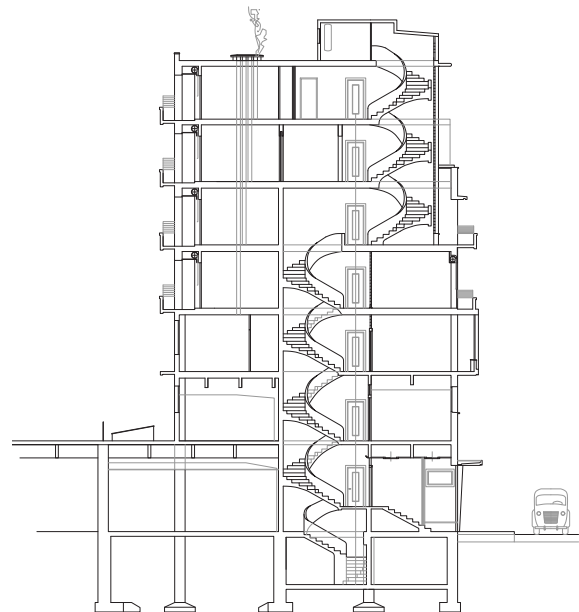
Plan rez de chaussée



Plan de l'attique



2lèvement principale



Coupe transversale





LE WORKSHOP

sous la direction

d'Emmanuelle PIARD

et Stéphane VOLLENWEIDER





1. LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU LIEU

Caprices

Samuel ARMANGE

Alicia BIGLIA

Lauriane CROUZET

Marie DELEUIL

Antoine DANÉLOU

Ferdinand FERT

Pauline GUÉRIN

Marie MARTEL

Nos enseignants aiment l'incongruité, le remarquable, le détail. La série de photographies que nous ont distribué avant la visite du site des anciens abattoirs de la ville de Nice n'était pas innocente, et par innocence nous entendons objective. Bien au contraire, cette série de photographies dressait un inventaire d'éléments successivement amusants, ingénieux, dérangeants, glaçants. Elle rendait compte d'un souci du détail constructif de ces anciens abattoirs, une série de bâtiments fonctionnels, a priori assez banals.

Nous avons été guidés par cette collection d'éléments que seul un œil exercé jugera exceptionnelle. Tenus par le regard de nos enseignants, il s'agit de découvrir les lieux du point de vue de ses éléments caractéristiques, colonnes détournées, machineries foisonnantes, escaliers et cheminements multiples, toits divers, fenêtres anciennes ou modernes, revêtements froidement fonctionnels ou d'une esthétique certaine. Nous avons conduit ces investigations avec l'ironie du collectionneur averti. Car, si de l'activité industrielle du siècle dernier il ne reste rien aujourd'hui, des abattoirs subsistent des bâtiments et leur dimensions imposantes qui véhiculent l'image des machines industrielles qui ont tant fasciné les investigations poétiques des photographes, peintres et architectes du XX^e siècle. Les édifices industriels ne sont pas conçus pour être contemplés, pour autant notre mémoire en conserve, avec une certaine fascination, des images. Ces formes bâties, par leur rationalité, figurent l'économie des moyens employés à leur l'édification, certaines portent en elles les traces ergonomiques du passage d'un corps ou d'une main, d'autres l'ingéniosité morbide des rites d'abattage.

La cohérence du tout est lisible à partir de la reconnaissance de ses parties, que le récit – parfois la fiction – vient réorganiser ; à l'image de ces perspectives imaginées par Canaletto qui créent une Venise à partir de ses parties réassemblées au profit d'une composition idéalisée de la cité. Il existe une recomposition, par analogies des abattoirs, à partir d'éléments liés autant à l'histoire de l'architecture qu'à celle de l'histoire du site, à la fois réelle et nécessaire pour reprendre les mots d'Aldo Rossi.







2. LES LIMITES

Marc BOULOS

Guillaume GIRARD

Edouard REHAULT

Laurine VERNOUX

Le 109 est dans la ville comme un mastodonte inerte, une masse imperméable à ce qui se passe autour d'elle. Piétonnes ou motorisées, les voies qui bordent les abattoirs se heurtent toutes à l'étanchéité des murs qui font de ce site un lieu déconnecté de l'espace public et des tissus environnants.

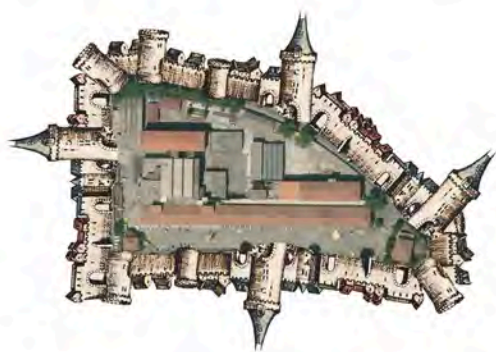
Ce travail s'est emparé de la question de la limite, limite entre le 109 et ses abords. On expérimentera ici différentes stratégies, pour ouvrir le site à son environnement proche ou au contraire l'isoler plus encore. Le rempart, la rue, la place, la lisière boisée sont autant de figures urbaines convoquées par ce travail, figures utiles pour le projet, travaux de projet sur les seuils qui poursuit le travail d'analyse.



LE REMPART



LA PLACE



LA RUE



LA LISIÈRE



3. LES SURÉLÉVATIONS

Benoit ANDRÉ

Mathieu BONARDI

Cédric BONIN

Raul DATES

Marina DIAS FERNANDES

Rémi FENET

Stefania PASCA

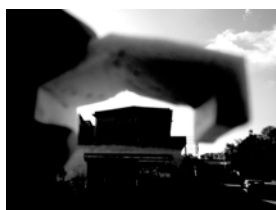
Dans le cadre de cet atelier qui s'est déroulé à Nice sur le site du 109, un équipement culturel implanté dans les bâtiments des anciens abattoirs de la ville, nous nous sommes intéressés à la question de la surélévation. Nous avons conçu un catalogue de surélévations, rangées en sept catégories, chacune associée à une forme identifiée dans l'histoire de l'architecture, une figure, figure de surélévation.

La méthode a consisté à définir d'abord un diagramme rassemblant différentes figures et principes de surélévation et d'y rattacher des références trouvées dans les magasins de l'histoire de l'architecture. Nous avons ensuite réalisé des maquettes, tests de surélévations envisagées pour des bâtiments du site des abattoirs. Des collages permettaient de définir des ambiances.

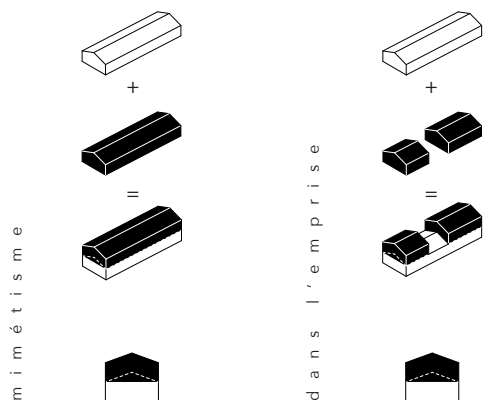
Les différentes propositions ont été ordonnées, de leur impact le plus modeste sur les existants au plus brutal, certaines propositions annihilant même le bâtiment support de la surélévation.

Ont été définies *in fine* sept catégories que nous avons intitulées : 1. continuité, 2. emboîtement, 3. empilement, 4. détachement, 5. débordement, 6. enveloppement et 7. forme pour la forme.

Pour conclure notre travail durant ce workshop, nous avons réalisé un travail mélangeant le très petit, la maquette, et le très gros, le site de projet. Enfin un travail photographique d'insertion des maquettes à l'échelle du site a été réalisé pour donner à voir les atmosphères et ambiances recherchées par nos propositions.



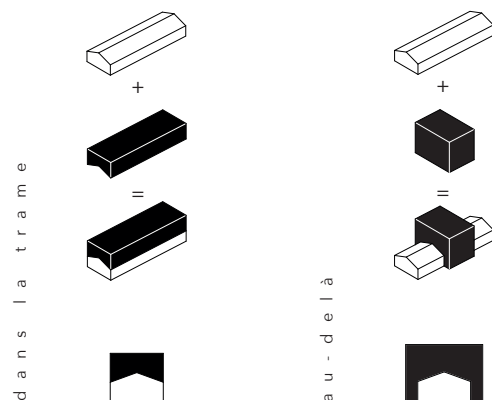
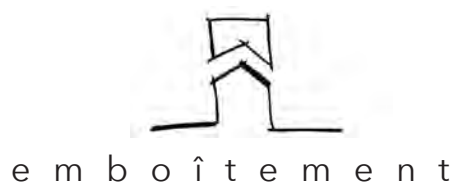




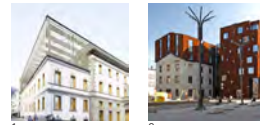
1. The Neus Museum, D. Chipperfield, Berlin, Allemagne, 1997
2. Museum of Natural History, Diener + Diener, Berlin, Allemagne, 2010
3. Pinakothek de Munich, Hans Dollgast, Munich, Allemagne, 2017
4. Cité de la culture de Galicie, P. Eisenman, Galicie, Espagne, 1985



1. Christallerie Planell Civic Center, H architectes, Barcelone, Espagne, 2016
2. Corso y Karlin, R. Bollé, Prague, République tchèque, 2008
3. Reichstag, N. Foster, Berlin, Allemagne
4. Monumento continuo, Maxi Superstudio 50, Vue d'artiste

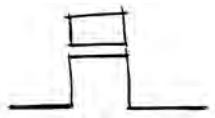


1. Caixaforum, Herzog et De Meuron, Madrid, Espagne, 2008
2. Dazitz y Verlarde Cultural, Raphaël de La-Hoz, Venturada, Espagne, 2013
3. Louviers Music School, Opus 5 architectes, Louviers, France, 2012
4. Centre culturel Casal Balaguer, Flores & Prats + Duch-Piza, Palma de Mallorca, Espagne, 2014

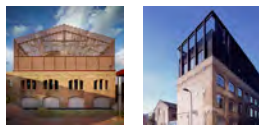
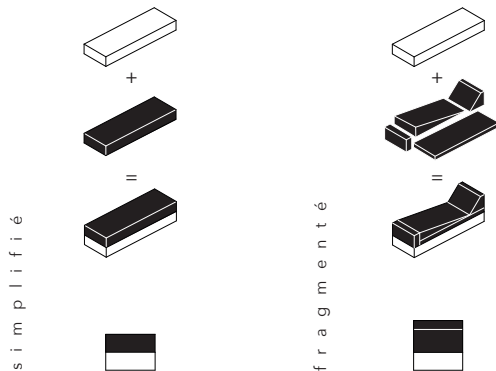


1. Palazzo del Cinéma, AZMPL + DFN, Locarno, Suisse, 2017
2. The Floor Storage, HG Architektur, Rottemann, Pays-Bas, 2009
3. Musée de l'archidiocèse de Cologne, P. Zumtob, Cologne, Allemagne, 2007
4. Monumento continuo, Maxi Superstudio 50, Vue d'artiste

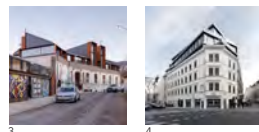
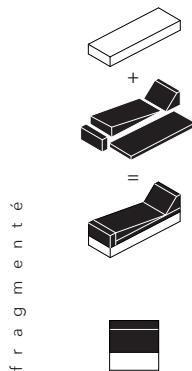
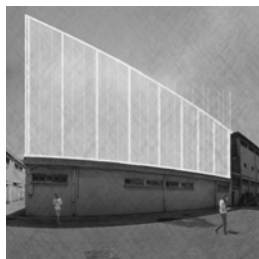




empilement



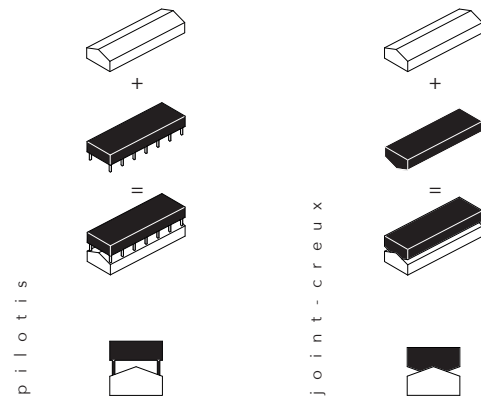
1. Recupero ex Fornace, P.C. Pellegrini, Riccione, Italia, 2014
2. Black House, Simon Conder, Londres, UK, 2017
3. Lindover 22, Heim Balg Architekten, Berlin, Allemagne, u. c.
4. Damselsten Laboratorien, Mikkelson Architects, Copenhagen, Denmark, 2017



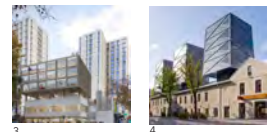
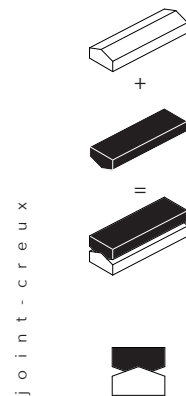
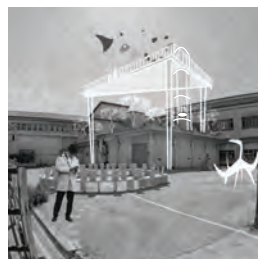
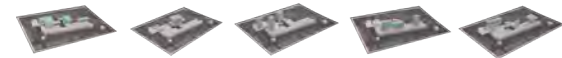
1. Shoreham Street, Project Change, Londres, UK, 2012
2. Curtain RD, Morris+Company, Londres, UK, 2013
3. Dinamarca, Joaquin Rubio, Valparaíso Chile, 2015
4. Renovation and Heightening, Josef Weichenberger Architects, Vienna Austria, 2012



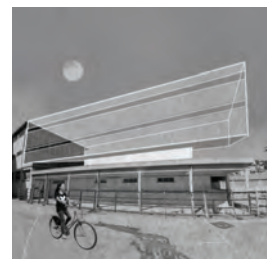
détachement

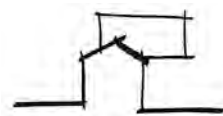


1. Allmannjuvet Zinc Mine Museum, Peter Zumthor, Souda Norway, 2016
2. Headquarters for the Asturias, Association of Architects Ruiz Lamea & Asociados, Oviedo, Spain, 2013
3. Lauchhammer Bio Towers, Jähne & Göpfert and Zimmermann & Partner, Lauchhammer, Germany, 2008
4. Reconstruction of a Townhouse, Ida Buehler Wuest Architekten SIA AG, Switzerland, Zurich, 2016

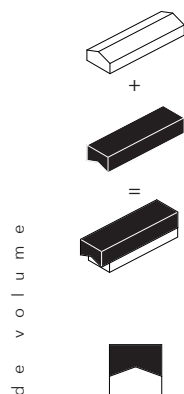
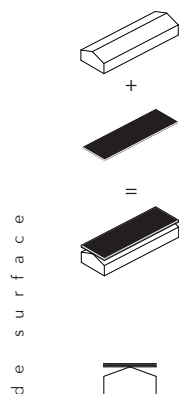


1. GM7, Mediator Urban Office, Bucuresti, Romania, 2015
2. Immeuble d'habitation rue Francis Davso, Marseille, France
3. Reconversion de l'ancien conservatoire Maurice Ravel, Pablo Kartz Paris, France, en construction
4. Rotermann Carpenters Workshop, KOKO architects, Tallinn, Estonia, 2008



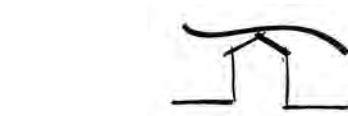
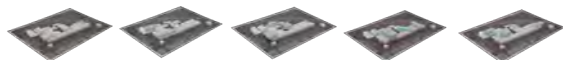


d é b o r d e m e n t

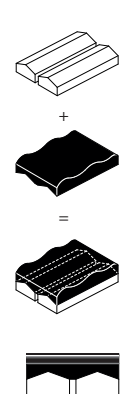
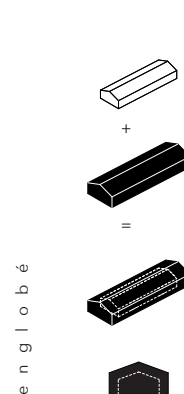


1. Spaklet Youth Centre, Big & J. De Smedt architects, Copenhagen, Denmark, 2007
2. Kontich City Hall, Plusoffice architects, Kontich, Belgium, 2019
3. Venice Terrace Tolls, Dethier Architecture, Barriere Mathieu, Tenneville, Belgium, 2004
4. Forest Lodge, Dethier Architecture, Barriere Mathieu, Tenneville, Belgium, 2004

1. Université Paris-Est, Flint architects, Créteil, France, 2014
2. Social housing, Dosmasuno arquitectos, Carabanchel, Madrid, Spain, 2008
3. Sali Museum, Michel Malcotti & Catherine Roussey, Salins-les-Bains, France, 2009
4. Architecture Faculty LOCI, Manuel Aires Mateus, Tournai, Belgium, 2017

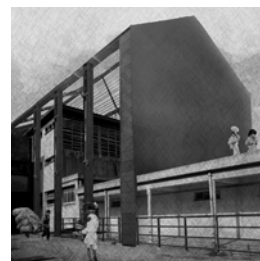


e n v e l o p p e m e n t

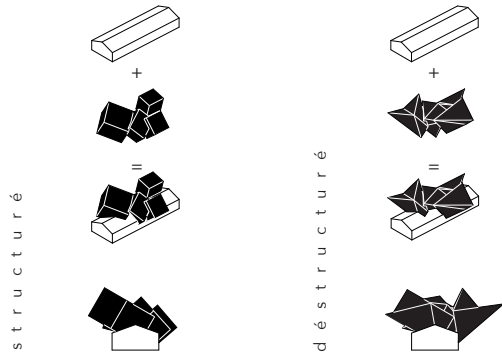


1. Malopolska garden of arts, Ingarden & Ewy architects, Krakow, Poland, 2005
2. Gallery of glass farm, MVRDV, Schijndel, Netherlands, 2013
3. Halles Le Fresnoy, B. Tschumi, Tourcoing, France, 1997
4. Grottamare Project, B. Tschumi, Ascoli Piceno, Italy, Non réalisé

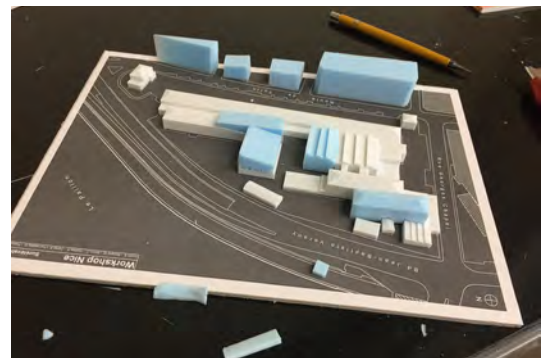
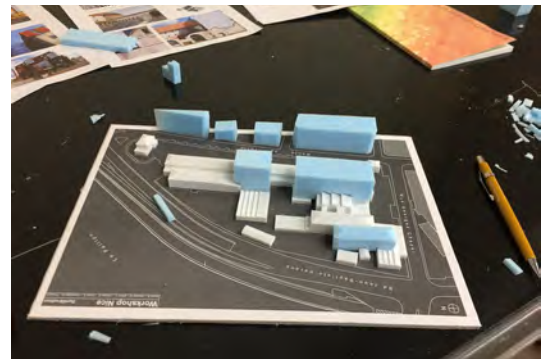
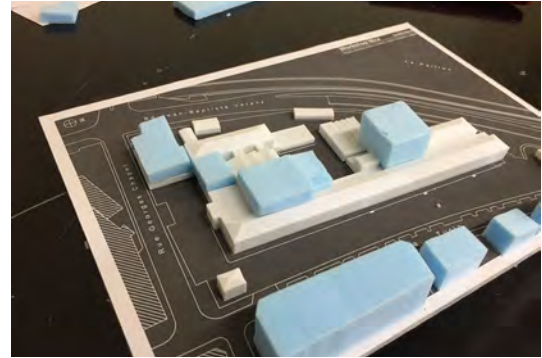
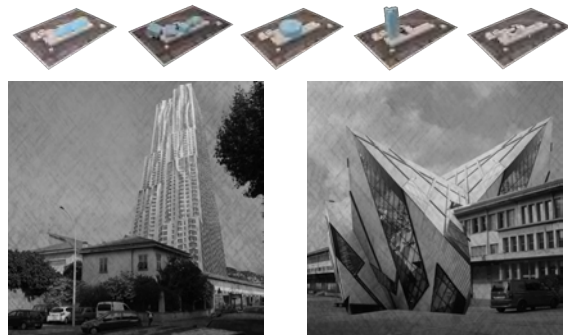
1. National maritime museum, Dok Architects, Amsterdam, Pays-Bas, 2011
2. British Museum, N. Foster, Londres, Royaume-Unis, 2000
3. Marshbul, MVRDV, Rotterdam, Pays-Bas, 2014
4. Robert and Arlene Kogod Courtyard, Foster & Partners, Washington, USA, 2008



forme pour la forme



1. Hearst Tower, Foster & Partners, New York, USA, 2004
 2. Royal Ontario Museum, D. Libeskind, Toronto, Canada, 2006
 3. World Maritime University, Kim Utzon Arkitekt, Malmö, Suède, 2015
 4. Venom's Lair, Cof Barreu, Bilbao, Espagne, 2010



4. LES VIDES

De vide en vide

Mathilde ARZIARI

Firat ATES

Nikolai AVANZINI

Inès BEL HADJ

Elisa COYÉRE

Matthieu DALL'OSTO

Sarah DELANNOY

Brice FAVIANA

Florian MICHEL

Travailler le vide, est-ce le remplir ?

. Former le vide en le remplissant : lui donner une forme, une matière, c'est alors un nouvel objet, une maquette en béton, c'est un travail sur les vides extérieurs.

. Former le vide en le délimitant : lui donner des limites, c'est alors un nouvel espace avec des cloisons, des murs, des pleins qui nous font aborder les notions de parcours, de labyrinthe, c'est un travail sur les vides intérieurs.



LES VIDE(S) ?

Espaces extérieurs destinés par les bâtiments des abattoirs et soumis à un jugement de valeur. Premier travail de recherche et d'expérimentation : les maquettes béton.

REQUALIFIER LES VIDES PRÉSENTS SUR LE SITE DES ABATTOIRS

par leurs connexions

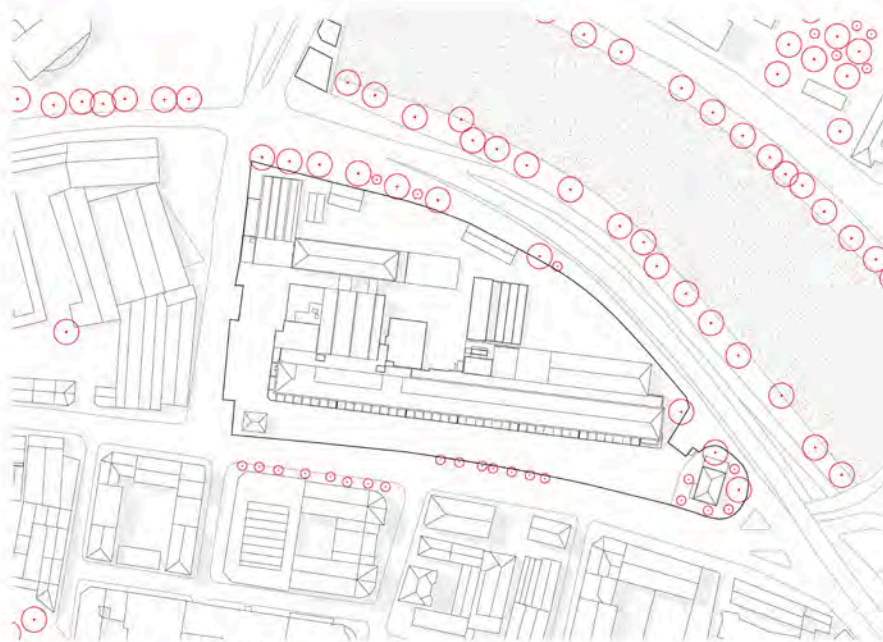
> fluidifier le site

percer
trancher
traverser

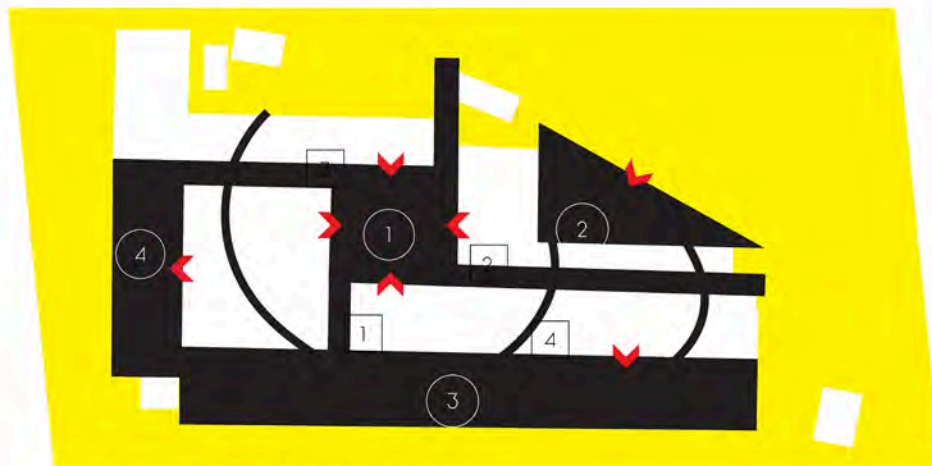
par leurs enveloppes

> travailler les façades, les sols, les limites poreuses

repenser
transformer
valoriser



PLAN MASSE ACTUEL



SCHEMA D'INTERVENTION

REFLEXION SUR LES AXES
MAJEURS DU SITE



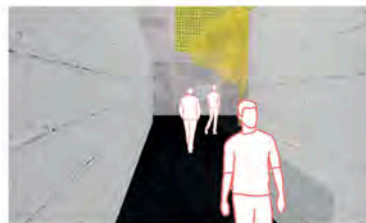
RELIER



CHOIX DES ESPACES À RELIER
ET CRÉATION DE PARCOURS

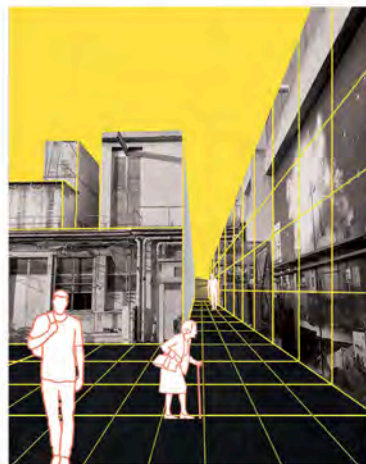


1



LES

2



VIDES

3

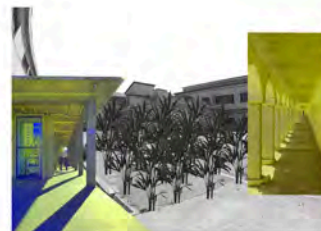
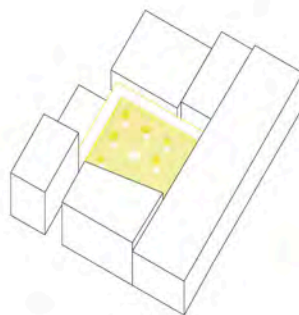
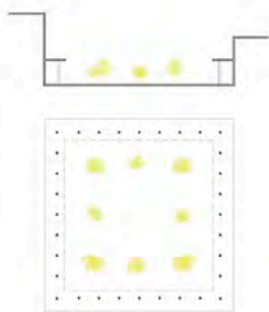


4



1

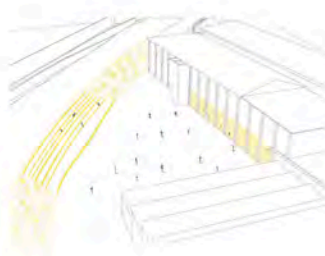
LE CLOÎTRE



REQUALIFIER

2

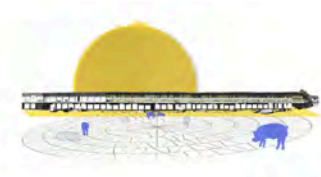
LE THÉÂTRE



LES

3

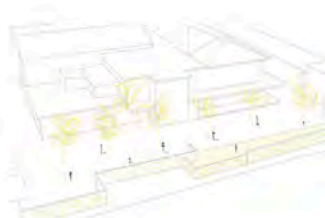
LE PARVIS

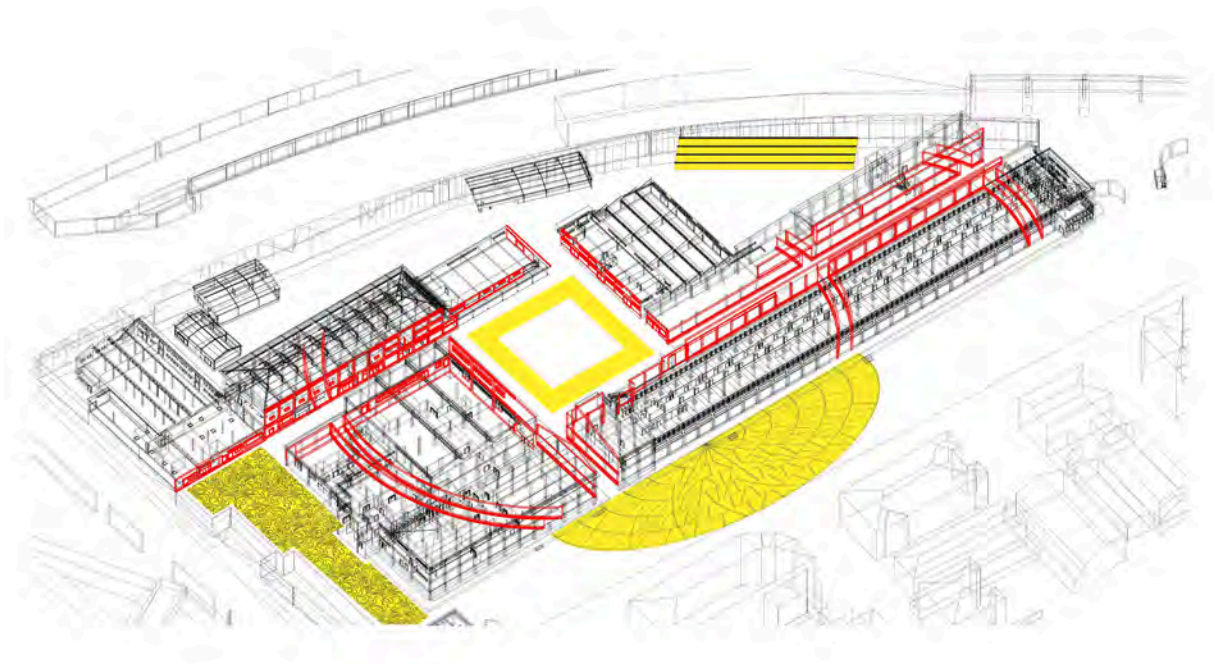


VIDES

4

LE JARDIN





5. LES TOITURES

Une promenade suspendue

Florian BONIFAY

Antoine BRUNIN

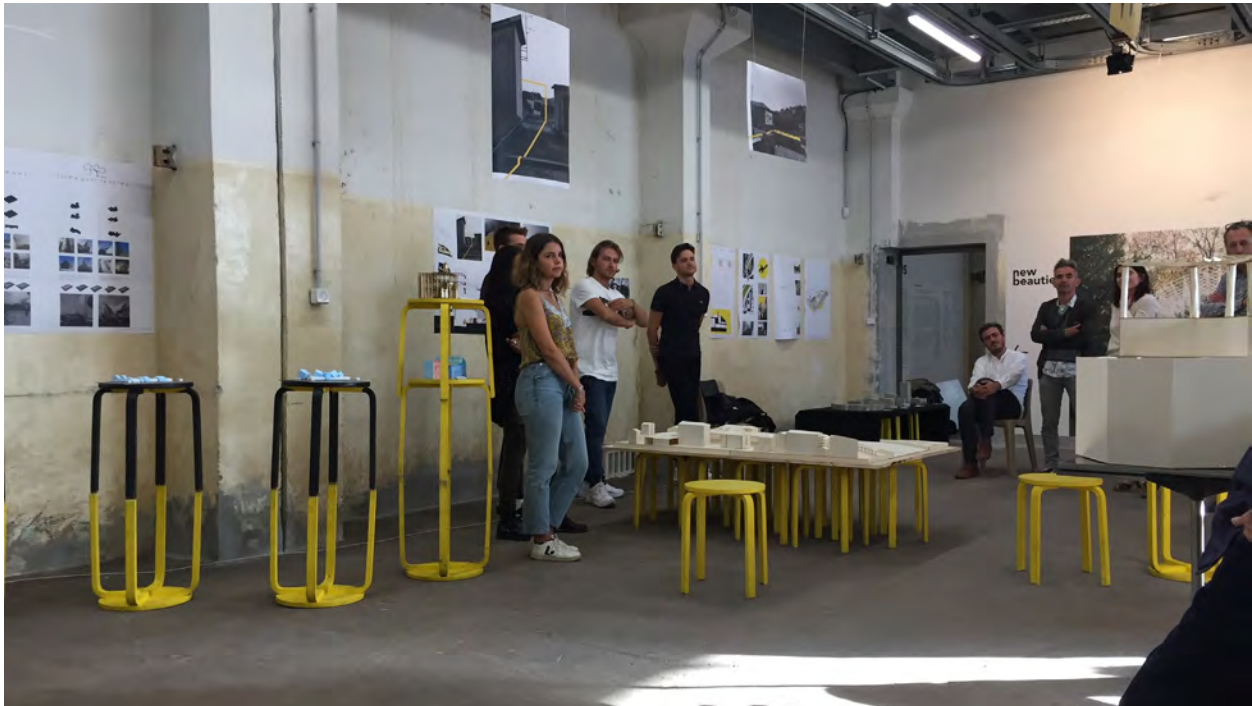
Jean-Michel CHARDON

Laura MARTIN

Emma TURCHI

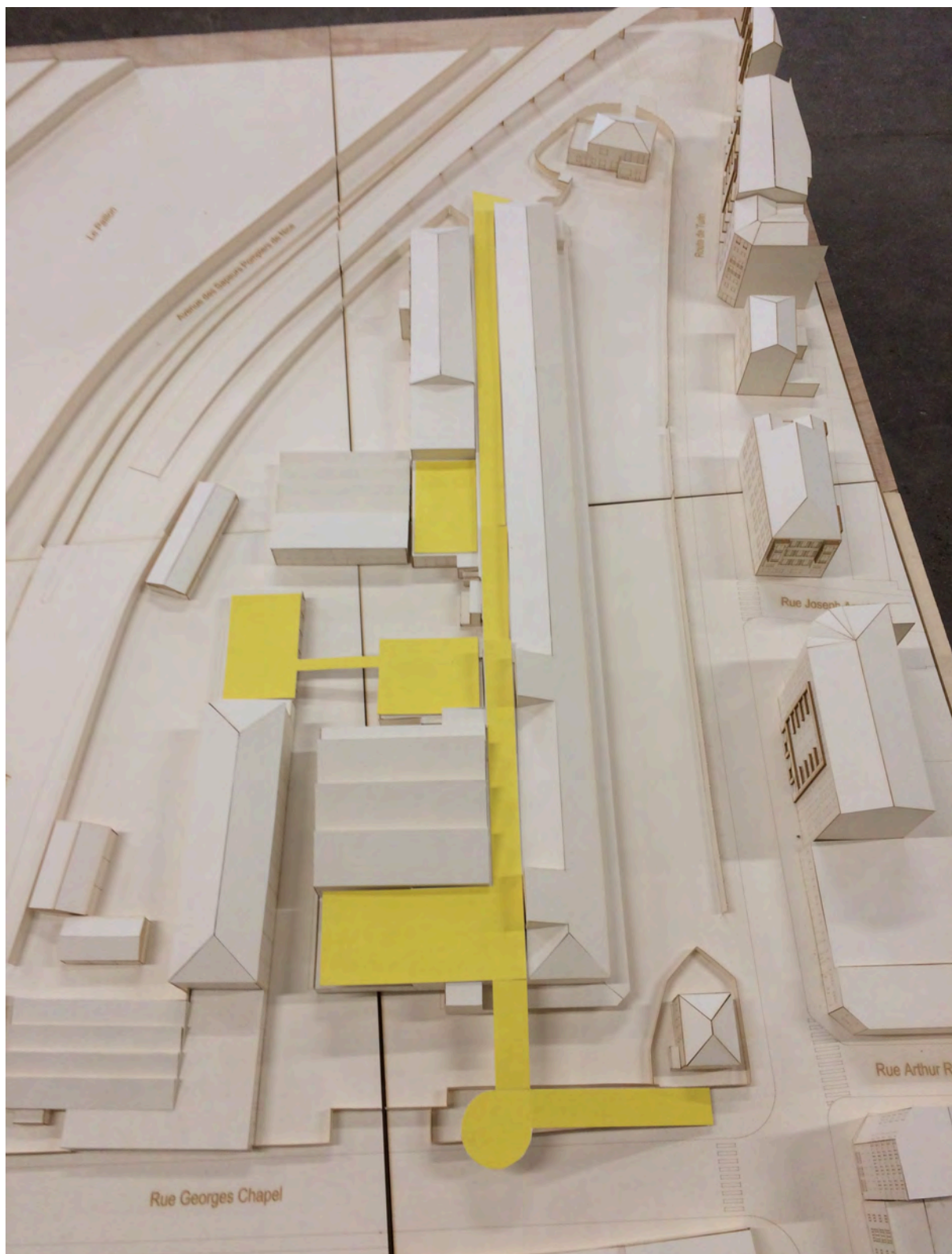
Nous essaierons dans le cadre de ce travail un parcours sur les toits, un parcours sous et sur ces couvertures des édifices des abattoirs dont la fonction première est de protéger, de nous couvrir des intempéries. Cette fonction de protection des couvertures en fait une des parties les plus exposées d'un édifice, exposée à l'ensoleillement, aux variations de températures, aux intempéries et pollutions. Les toitures sont néanmoins des lieux d'aménagements possibles, agrandissements, vérandas, toitures vénitiennes ou tropéziennes, toitures terrasses, etc. Habiter un toit ne semble plus relever alors de la seule rhétorique des discours des architectes, et contrairement aux Modernes qui ont caractérisé la toiture comme cinquième façade, nous la traiterons comme un sol, un deuxième sol. Ce faisant, nous reprenons, interprétons les us et pratiques observés aux sols des niveaux inférieurs pour les reconduire sous le ciel en redonnant de l'usage aux nombreuses toitures terrasses existantes sur le site. Le toit mène alors sa double vie, au ciel et à la terre.

















REMERCIEMENTS

Benoît André, Samuel Armange, Firat Ates, Mathilde Arziari, Nikolai Avanzini, Inès Bel Hadj Jrad, Alicia Biglia, Mathieu Bonardi, Florian Bonifay, Cédric Bonin, Marc Boulos, Antoine Brunin, Jean-Michel Chardon, Elisa Coyère, Lauriane Crouzet, Matthieu Dall'osto, Antoine Daniélou, Raul-Marian Dates, Sarah Delannoy, Marie Deleuil, Marina Dias Fernandes, Brice Faviana, Rémi Fenet, Ferdinand Fert, Guillaume Girard, Pauline Guerin, Marie Martel, Laura Martin, Florian Michel, Stefania-Alexandra Pasca, Emma Turchi, Edouard Rehault, Mario Talassinos, Laurine Vernoux.

Olivier Boesch, Marie Gabreau, Jérôme Guéneau, Gilles Sensini
Annie de la Souchère
Emmanuelle Piard
Stéphane Vollenweider
Yves Nacher

Birgitte Fryland
Gérard Forcheri
Alexandre Ivaldi
Michel Maunier

Hélène Corset Maillard
Véronique Roblin
Bernadette Jugan
Claudie Colonna

François Gondran

Le Forum d'Urbanisme et d'Architecture
La Ville de Nice
La DRAC PACA

Étudiants

Architectes - Enseignants à l'ENSA•M

Plasticienne - Enseignante à l'ENSA•M

Architecte

Architecte

Directeur du Forum d'Urbanisme et d'Architecture
de la Ville de Nice

Scénographe

Bailli des Pénitents Noirs pour le comté de Nice

Le 109

Responsable communication de la Villa Arson

Directrice de publication et de l'ENSA•M

Directrice adjointe de l'ENSA•M

Responsable communication de l'ENSA•M

Chargée des événements de l'ENSA•M

Conseiller pour l'architecture et les espaces protégés
de la DRAC PACA

Nos partenaires

CRÉDITS

Édité par	ENSA•Marseille
Directrice d'édition	Hélène Corset Maillard
Directeurs de projet	Jérôme Guéneau et Gilles Sensini
Design graphique	Susanne Strassmann
Mise en page	Samuel Armange et Antoine Daniélou
Relecture	Guillaume Rannou
Imprimé par	IMPREMIUM

© 2020 ENSA•Marseille
Images Étudiants © 2019
Octobre 2020
Marseille, France
ISBN 978-2-916153-06-3
EAN 9782916153063

