

Dé-noter
Pratiques
représentatives
divergentes
de l'architecture



7	Edito Affranchissement <i>Matthieu Duperrex</i>		Axe 2 — Converser
9	Préambule <i>Anne-Valérie Gasc</i>	123	<i>Ephemera</i> , -re-garder les traces de récits situés à Marseille <i>Angéline Capon</i>
11	Introduction Dé-noter Pratiques représentatives divergentes de l'architecture <i>Philippine Moncomble</i>	147	Conception ouverte en habitats populaires: la stratégie du diagramme. Dé-notation critique pour une architecture de la relation <i>Marion Howa</i>
21	Incipit <i>Marc Leschelier</i>	165	La féralité des ruines: Tskaltubo et les dénnotations plus qu'humaines de l'architecture <i>Julie Beauté</i>
	Axe 1 — Inverser		
39	L'architecture dans le miroir de la photographie, un récit inversé de la modernité <i>Chimène Denneulin</i>	181	Notation cartographique — pour une lecture mineure de l'urbain: géographie de la posture et du geste <i>Justine Richelle</i>
61	De l'art à l'architecture, histoires dessinées <i>Stéphanie Nava</i>		Axe 3 — Traverser
83	Les rivières d'Athènes Un essai d'archéologie de la nature en milieu urbain <i>Sylvain Maestraggi</i>	203	Déplacer une montagne: Actualisation architecturale par sur-notation <i>Philippine Moncomble</i>
97	Des cartes en ligne aux images-réseaux: quelles pratiques pour (se) représenter l'espace habité dans les Zones Économiques Spéciales (France-Pologne)? <i>Misia Forlen</i>	221	Le nuage de révision: Perturbations atmosphériques du dessin architectural <i>Guillaume Aubry</i>
		233	Triptyque dénotant: l'Opéra de Vienne, des dialogues d'architectures <i>Solène Scherer</i>
		257	Excipit <i>Charlotte Malterre-Barthes</i>

L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se superposent dans le temps: il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur; le sentiment d'une référence décrochée de la durée projette vers l'avant et amalgame au présent les images du passé au lieu de tirer l'esprit en arrière.

Ainsi que l'exprime cette citation tirée de *La forme d'une ville* (1985), l'écrivain Julien Gracq associait l'expérience urbaine à l'affranchissement, au sens où la ville serait un espace quasi-transcendantal, qui rend possible tout un faisceau d'expériences physiques et psychiques. Cette « référence décrochée », il semble que nous en ayons plus que jamais besoin, afin de déjouer les pesants arbitraires d'une dénotation trop mécanique, à force de marketing dépolitisant et de signifiants figés.

“Architects don't build, they design.”; “Not just function but fiction.”; “Architecture without Architects.” Autant de mots d'ordre qui se sont traduits en épanchements métropolitains où la « signature » se noie dans un océan d'images galvaudées, et qui paraissent avoir trop bien retenu et appliqué « l'enseignement de Las Vegas » et son plaidoyer pour le registre dénotatif (la dénotation signifie un sens permanent d'un mot par opposition aux valeurs variables qu'il prend selon les contextes différents). Or, on ne peut pas lire une architecture ou une ville « à la lettre ». Le totalitarisme consiste justement à considérer qu'un signe répond à une seule signification, et que le sens est accolé au signe.

Heureusement, la liberté d'apposer, de surimposer, de transposer, de juxtaposer n'appartient pas qu'à « l'espace de conception » de l'architecte ou de l'urbaniste, mais est aussi le fait de « l'espace public », au sens noble du terme. L'espace est signifiant pour quelqu'un, c'est-à-dire que sa signification est adossée à une « performance », à un usage et à des pratiques. Si la sémiologie permet de cartographier des systèmes de significations fermés, elle ne permet pas d'expliquer convenablement la variation, la socialisation et le changement. Cela signifie rien moins que le fait

anthropologique majeur de la culture : nous sommes détenteurs des signes, et en tant que tels, nous avons une capacité de subversion de ce monde «générique» qu'affectionne Rem Koolhaas.

Les textes présentés dans ce recueil participent de cet effort de *dé*-notation. Contre les réductions sémantiques, ils développent depuis les écoles d'architecture des narrations où art, philosophie, anthropologie, archéologie et architecture «irréduisent» (Bruno Latour) les significations de l'espace vécu. Comme l'écrivait Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, bien qu'il puisse procéder de «bricolages» dans l'espace politique, ou précisément surtout pour cela, «le récit est une délinquance en réserve.» (1990, 190).

Préambule

Anne-Valérie Gasc

Artiste, Professeure HDR

ATR à l'ensa•marseille,

Responsable scientifique
de l'axe de recherche

«Faire œuvre: art et projet
architectural» au sein du
laboratoire Project[s]

1. Né en 2014, le laboratoire Project[s] est une des trois unités de recherche de l'école nationale supérieure d'architecture de Marseille (ENSA-M). Il se consacre aux enjeux de l'articulation entre recherche et projet architectural que ce soit dans ses sujets («Pédagogie réflexive du et pour le projet», «Territoires et objets multiscalaires en projet», «Ambiances, environnement et projet», «Faire œuvre: art et projet architectural») comme dans ses méthodologies (recherche par le projet, recherche-action, recherche-création). Attaché à une appréhension des problématiques de recherche et une méthode de travail collaboratives et trans-disciplinaires, la production de connaissances du laboratoire Project[s] a pour vocation de renouveler les méthodes de conception et de fabrication des espaces de vie. Dans cette perspective, son déménagement récent au sein de l'Institut méditerranéen de la ville et des territoires (IMVT) qui réunit école du paysage, institut d'urbanisme et ENSA-M, renforce l'interdisciplinarité inhérente aux métiers de la conception d'espace et de fabrication de la ville, et marque le début de nouvelles approches trans-disciplinaires qui en font déjà une de ses spécificités.

2. Angéline Capon: «Les formes auto-éditées des savoirs-situés et compétences habitantes: Vers un décloisonnement de la critique architecturale et une mutation des engagements des architectes», sous la

En 2023, le laboratoire Project[s]¹ a inauguré une publication annuelle dont le premier numéro nomme simultanément l'opus *Recherche et projet: (pour) Repenser l'enseignement et les pratiques de conception des espaces de vie* et sa collection *Recherche et projet*. Il réunit les articles issus du séminaire public «Les formes de recherche par le projet» tenu en 2021, enrichis d'entretiens relatifs à des expériences et témoignages d'enseignants-chercheurs et architectes praticiens. *Dé-noter. Pratiques représentatives divergentes de l'architecture*, second numéro de cette publication annuelle, reprend, pour 2024, le même principe de valorisation de contenus produits à l'occasion de journées d'études thématiques. Il réunit les articles des contributeurs du séminaire doctoral public «Dé-noter. Mise en crise de la notation architecturale: Entre dialogue et collisions, que permettent les pratiques représentatives divergentes de l'architecture?» qui s'est tenu à l'Ordre des architectes à Marseille, en avril 2023.

Cette problématique émane de l'axe de recherche «Faire œuvre: art et projet architectural» qui interroge le projet architectural comme une forme possiblement complexe, ouverte et questionnante au même titre qu'une œuvre d'art. En quoi l'art est-il, au service du projet, un levier d'invention architecturale? En quoi un projet architectural peut-il faire œuvre? Cet axe de recherche accueille, entre autres, le travail de thèse de trois doctorantes, pour toutes relatif à la crise de la représentation du projet architectural. Angéline Capon traite des formes auto-éditées des savoirs-situés et compétences habitantes qui émanent, la plupart du temps, de situations contestataires et revendicatives face à des opérations architecturales négligentes des usages et imaginaires habitants en centres-villes anciens². Chimène Denneulin s'intéresse, elle, à la pratique du collage dans son histoire liée à la pédagogie du projet architectural et à son impact sur l'évolution de ses conduites³. Philippine Moncomble, enfin, travaille sur la figure

direction d'Anne-Valérie Gasc et co-direction de Muriel Girard (depuis 2023).

3. Chimène Denneulin : « Construire le regard avec les mains. Pour une pratique du collage dans la pédagogie de l'architecture », sous la direction d'Anne-Valérie Gasc (depuis 2023).

4. Philippine Moncomble : « Architecte-Auteur : Définition d'une pratique architecturale volontairement œuvre », sous la direction d'Anne-Valérie Gasc (depuis 2021).

5. Les rencontres « Les marges de manœuvre : Ce que peut l'enseignement des ATR pour l'architecture en temps de crise » ont eu lieu à Clermont-Ferrand, les 28 et 29 novembre 2023, sous l'organisation de Guillaume Meigneux (architecte, artiste, PhD, MdC ATR - ENSACF | Ressources) et Giaime Meloni (architecte, artiste, PhD, MdC ATR - EAVT Paris-est | OCS AUSser). Le comité scientifique et le programme sont consultables au lien suivant : <https://www.umr-ressources.fr/28-29-novembre-les-marges-de-manoeuvres-ce-que-peut-lenseignement-des-arts-et-techniques-de-la-representation-en-temps-de-crise/>

6. À l'heure où ce préambule est rédigé, l'ENSA-Marseille s'apprête à recevoir les deuxièmes rencontres nationales des enseignants-chercheurs ATR en ENSA, les 28 et 29 novembre 2024 à l'IMVT. Intitulées « Les marges de manœuvre : L'art comme puissance de faire dans les écoles d'architecture et du paysage », elles sont cette année organisées par Éric Watier (artiste, Prof. ATR - ENSA-Montpellier | LIFAM) et Anne-Valérie Gasc (artiste, Prof. HDR ATR - ENSA-Marseille | Project[s]). Au moment de la rédaction de ce préambule, seul l'appel à contribution est rendu public au lien suivant : <https://calenda.org/1159803>

de l'architecte-auteur dont la production par montage (textuel ou imagé) se substitue à l'injonction, aujourd'hui suspecte sinon obsolète, de construire⁴. Elle invente le concept de « non-ouvrage » dont les formes artistiques (poétiques et plastiques), loin d'en rappeler l'impasse actuelle, permettent à l'architecture en tant qu'œuvre ouverte, d'être à jamais en puissance d'elle-même.

Ces sujets sont très différents mais convergent tous vers le point de tension d'une mise en crise et d'un renouvellement nécessaire des modalités de représentation du projet architectural au bénéfice de l'invention de nouveaux outils conceptuels et plastiques de pensée comme de formalisation du projet. C'est au titre de cette convergence d'enjeux qu'Angéline Capon, Chimène Denneulin et Philippine Moncomble ont pris la co-direction du séminaire sus-cité et de cette présente publication. Et c'est en tant qu'artiste, enseignante-chercheuse dans le champ ATR (art et techniques de la représentation) au sein de l'ENSA-Marseille, que j'accompagne leur recherche-crédation primordiale à l'évolution de la pédagogie de l'art en école nationale supérieure d'architecture.

À l'heure d'une gestion comptable de nos enseignements et d'une considération rentable de la recherche opérationnelle, la place de la création n'a jamais été autant menacée alors qu'elle est, paradoxalement, indispensable au renouvellement obligé des pratiques architecturales en ENSA ; c'est bien ce qui qualifie et distingue actuellement la perte de *pouvoir* de l'architecture, de la *puissance* inextinguible de l'art. Alors que les récentes rencontres nationales des enseignants-chercheurs ATR en ENSA, intitulées « Les marges de manœuvre⁵ », s'interrogeaient sur « Ce que peut l'enseignement des arts et techniques de la représentation pour l'architecture en temps de crise » ; gageons que cette publication apporte comme réponse polyphonique mais en un seul volume : Beaucoup⁶.

1. «Dé-noter. Mise en crise de la notation architecturale: Entre dialogue et collisions, que permettent les pratiques représentatives divergentes de l'architecture?» Marseille, 14 et 15 avril 2023.

En avril 2023, nous organisons un séminaire doctoral public¹ dédiées à la question d'une mise en crise de la notation architecturale par les tours et détours du verbe «dé-noter». Construites autour de deux conférences et dix communications, ces journées s'organisaient en trois axes. Cet ouvrage accueille la majeure partie des contributions évoquées et se structure similairement. Nous cherchions alors à comprendre ce que les pratiques représentatives parallèles au dessin d'architecture traditionnel — plan, coupe, élévation — et plus encore, divergentes, permettaient au renouvellement de la discipline.

L'architecture se projette historiquement au travers d'un ensemble de symboles, ensemble que l'on nomme notation architecturale (Gaff, 2007). Ces symboles caractérisent les éléments du projet à réaliser et ils les caractérisent autant dans tout autre projet: ils font système. À ce titre, l'architecture participe d'un art allographique soit d'un système fonctionnant de manière purement notationnelle telle une partition (Gaff, 2007). Cependant, dans l'élan du «projeter», des formes d'expression dite libre s'ajoutent à la narration (croquis, perspective, collage, maquette...). La distance contenue dans cette «liberté» nous semblait laisser apparaître l'hypothèse d'une «contre-notation», ce serait dire d'une transgression des codes constitués par et pour le système notationnel, que la représentation — architecturale — est supposée accompagner. Si elle transgresse, *transgredi*, alors elle *traverse*, et nous mène littéralement *au-delà de l'avancée* du projet - notons d'ailleurs que le latin *gradior* donnera du cran, *grit*, aux anglais et *resti* (ratisser) aux Russes. Alors, la transgression dans la représentation architecturale ose et ramifie au-delà de toute représentation convenue, se substituant au «langage officiel» pour pallier son incapacité à narrer à lui seul tous les possibles. À cet égard, nous nous sommes intéressés à des trans-narrations, depuis la notion de dénotation, et plus précisément depuis l'acte lui-même. Du dé- de *dis*, de la discorde comme de la discussion, vers des actes dis-traits, dé-noter divise ou délivre: on «cesse de noter» pour *dé-noter*, marquer, révéler, caractériser; on s'affranchit des codes, certes, mais pour les emmener plus loin, dans un acte de déplacement qui désigne en soi.

L'objet de ce séminaire était d'aborder ces actes de dénotation, non pas comme autant de mises en crise de la représentation (quoique) mais surtout comme des conditions d'apparition de nouvelles stratégies narratives architecturales créatrices d'un renouvellement de l'objet même de cette (dé)notation : l'architecture et ce/ceux qu'elle représente. Ouvert aux propositions d'architectes, d'artistes et de chercheur.es — issus de différents champs disciplinaires — questionnant la condition de création architecturale, le présent ouvrage rassemble différents récits du faire, inscrits dans trois verbes : inverser, converser et traverser.

Si le titre posait l'hypothèse d'une *mise en crise* de la représentation au travers de pratiques dites dé-notantes, ici, mise en crise doit s'entendre comme *mise en perspective* et non comme un rejet, non plus comme un jugement, mais comme un détournement, comme un *critère* d'observation de la représentation en architecture, pour renvoyer aux origines du mot (*crisis*). Dans le cadre de cette publication — post séminaire donc — il nous semblait alors opportun de *mettre en perspective* nos intentions d'origine relativement aux communications soumises, sélectionnées et partagées.

Aussi, la notion d'invisibilité apparaît très clairement au fil des pages et affine notre problématique : comment l'urgence de la représentation des invisibles *en et de* l'architecture est-elle à l'origine de l'émergence de pratiques représentatives divergentes ? Ou, à l'inverse (mais pas au contraire), comment cette puissance créative permet-elle de remettre dans le débat architectural les non-représentés, voire les invisibilisés ? Ainsi, la notation nous offre la mesure, mais elle ne suffit pas à raconter toutes les dimensions d'un projet, ce que Kahn nommerait le non-mesurable justement. Pierres / papier-ciseaux / films... il existe mille et un autres langages (ou plus, ou moins) permettant d'exprimer ce que le plan ne dit pas et c'est qui nous intéresse dans cet ouvrage : une histoire parallèle de la représentation architecturale.

En ouverture et fermeture de ce livre, on trouvera un *incipit* et un *excipit*, avant d'introduire les trois axes et afin de les conclure. Mais les premiers et derniers mots n'en seront pas vraiment : retranscriptions des travaux présentés ou paroles échangées lors des deux conférences², nous proposons de ne pas restituer intégralement leur contenu mais de mettre en avant les pratiques citées et les discussions engagées par le biais de « fragments ». Le travail de Marc Leschelier introduira (*incipit*) ainsi l'ouvrage

3. Ce travail — réalisé en collaboration entre Angéline Capon, Jimmy Benhamou (le concepteur graphique de l'ouvrage) et moi-même — tente de mettre en scène sans la détourner la teneur des discussions, leur contenu comme leur contexte, c'est-à-dire le locus d'énonciation, le fameux « d'où je parle » ; un lieu qui était ici à la fois les journées d'études, les mobilisations d'écoles et la pratique architecturale (re) mise en question.

4. Chimène Denneulin est artiste, maîtresse de conférence en arts et techniques de la représentation (ENSAPLV) et doctorante (project[s]).

à travers un portfolio de différentes œuvres présentées durant sa conférence. Charlotte Malterre-Barthes, invitée à conclure la première journée de séminaire en nous présentant son projet de moratoire, nous a offert un temps de « questions-réponses » particulièrement stimulant — considérant surtout la vive mobilisation dans laquelle s'étaient engagées les écoles d'architectures au moment de notre séminaire. C'est ce temps d'échanges que nous avons choisi de mettre en valeur pour ouvrir les perspectives avancées dans cet ouvrage (*excipit*), à travers un exercice de retranscription sous forme de script, archivant la parole tout en la contextualisant³.

Inverser : Concevoir dans la dé-notation Les subjectivités mises en question par l'œuvre

« Concevoir en dénotant » : nous posons ici le cadre du premier axe. Il rassemblerait — *a priori* — des propositions s'interrogeant sur les pratiques qui font des disciplines artistiques (poésie, danse, cinéma, peinture, etc.) l'acte fondateur du projet, pratiques artistiques qui guident la création architecturale, des pratiques dé-notantes pouvant faire recherche et fabriquer le projet en en redéfinissant les frontières. *Inverser* revient à prendre les choses dans l'autre sens, ici cela suppose des pratiques de représentation manifestes d'un regard basculé, d'un point de vue déplacé, d'une subjectivité questionnée. C'est ainsi que nous découvrons les récits d'une photographe qui reconstitue des photographies par collage, d'une artiste qui met en abîme le dessin par le dessin, d'un marcheur qui arpente une fiction archéologique et d'une architecte qui donne à voir les invisibles par la pratique du montage vidéo.

Dans un premier temps, Chimène Denneulin⁴ propose de voir comment la photographie regarde l'architecture et l'architecture se regarde en elle. Cependant, constatant qu'à l'ère des réseaux sociaux les rapports aux représentations sont conditionnés, la photographie peut-elle encore accompagner l'architecture ? Cherchant à comprendre ce qu'elle produit et induit, c'est par sa traduction en collages, qu'elle pose en puissance opérante ce format de relecture, transportant d'ailleurs ce questionnement dans les pratiques d'atelier, invitant les étudiants à mobiliser les outils du regard — qui construisent la photographie — (observation, pratique, analyse) dans la pratique du collage.

5. Stéphanie Nava est artiste, maîtresse de conférence en arts et techniques de la représentation (ENSA Toulouse).

6. Sylvain Maestraggi est photographe, auteur et traducteur.

7. Au profit, précisons-le ici, de l'architecture, du bâti en général, et du monument en particulier.

8. On peut saisir l'occasion d'évoquer « l'archéologie inverse » d'Antoine Grumbach. Dans son projet pour Roma Interotta (1978), où il propose les Promenades de Rome. Ce projet consistait à récupérer le potentiel poétique des fragments (ou de la totalité) d'objets architecturaux d'une autre époque, fictifs ou « enfouis » dans les nouvelles strates urbaines, pour mettre l'architecture (moderne) au défi de son refus de l'histoire et tendre vers ce qu'il nommait lui-même une archéologie végétale.

9. Misia Forlen est architecte et doctorante (IDEES Le Havre) dans le cadre du programme RADIANT (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie).

Face aux impératifs intrinsèques à la représentation de l'espace, Stéphanie Nava pense depuis la question : Comment installer le lieu ? C'est par le dessin que prennent forme ses recherches plastiques relatives à la/des question/s spatiale/s. Dans un jeu dialectique entre les différents éléments du récit, l'artiste nous propose une série de dessins où le décor devient sujet de la narration. « L'image est un composite dans lequel j'ai mixé trois types de représentations : la perspective, la coupe et la coupe perspective. » Elle joue des codes — et modes — de représentation architecturale afin de rendre visible ce que la notation ne sait dire : « des correspondances, des relations de proximités normalement masquées par la peau des édifices ». Ici, elle nous propose de questionner la place de l'œuvre d'art comme promotrice du projet architectural ainsi que la part « plastique » du processus de projet, une démarche qu'elle inscrit à la fois dans sa pratique et dans sa pédagogie⁵.

Dans cette série de dé-notations procédant à inverser les objets soustraits (ou se soustrayant), Sylvain Maestraggi expose « un essai d'archéologie de la nature », en milieu urbain. Artiste⁶, il s'intéresse aux métamorphoses du paysage, questionnées à partir de la marche, de l'enquête et du relevé photographique. Parti d'un arpentage afin de découvrir l'Ilissos — rivière lue dans le Phèdre de Platon — il en constate l'absence : enfouie et bouleversée dans la réalité contemporaine de la ville d'Athènes. Si quelques indices laissent comprendre un ancien lit, les rares représentations attestant de son existence, autre que platonique, révèlent la mise en marge du paysage dans les descriptions⁷ — historiques, topographiques, etc. Il nous invite donc à inverser notre point de mire et nous questionne : De quoi ce site est-il le monument ? Pour y répondre, sa proposition tend vers ce qu'il nomme « une archéologie de la nature⁸ ». Pour dé-couvrir la fameuse rivière, l'auteur se met en quête de fragments et de témoignages permettant de re-configurer une géographie enfouie, une « autre histoire du sol ».

La question des invisibilités relatives aux représentations en architecture se pose particulièrement dans le cadre des analyses cartographiques des Zones Économiques Spéciales (ZES), territoires habités assimilables à des « objets urbains non identifiés » selon Misia Forlen⁹. Se confrontant à des enjeux représentatifs aussi bien visuels que de connaissance, elle développe une recherche sur le fond comme sur la forme : Comment composer avec l'absence ? Comment constituer les images manquantes ?

C'est pour cette mise en présence — ironiquement — d'une absence de visibilisation des territoires industriels et de leurs habitants (les travailleur.euses), qu'elle envisage de se défaire des pratiques planographiques héritées en intégrant une dimension créative à sa recherche, et conçoit ainsi un travail de documentaire construit depuis des vidéos Youtube. Articulant les échelles du physique (macro-micro), sociales (réseaux-intimités) et du numérique, il s'agit de comprendre comment ajuster les pratiques visuelles entre ce qui se tait, ce qui se dérobe et ce que l'on ne peut pas voir.

Converser : Produire « avec »
Entre conversion et conversation,
les hypothèses d'un double déplacement

Pour poursuivre cette mise en perspective, nous avons choisi de prolonger le renversement et d'appréhender les modes de la représentation architecturale comme autant de dispositifs idéologiques de pouvoir ou de contre-pouvoir. Il s'agit dans cette seconde partie de comprendre comment (et pourquoi) subvertir les pratiques de représentations architecturales pour accompagner et favoriser une critique des modes de production et d'aménagement de l'espace.

Converser est entendu à la fois comme la mise en dialogue (*conversare* — *concomittante* à la notion de relation) et dans l'idée de conversion (*convertio*), introduisant un détournement du terme représentation, qui désigne, dans cet axe, à la fois un mode de restitution que les sujets et objets de celle-ci.

C'est-à-dire s'intéresser autant à des dé-notations du *comment* que du *qui* (pour qu'il soit pleinement représenté) : valoriser et documenter les compétences habitantes pour l'émergence d'une représentation critique qui concrétise les savoirs-faire « imprévus » ; révéler nos pratiques spatiales des lieux de la mobilité témoigne de l'existence d'un lieu intermédiaire entre nos gestes et les objets de notre gestualité ; enfin, élargir le cercle de la représentation en l'ouvrant au « plus qu'humain » contribue à faire de l'objet « architecture » une part du vivant. Il s'agit dans cette partie autant de dé-notations que de dialogues, autant de dialogues que de trajectoires mises en récit.

10. Angéline Capon est architecte et doctorante au laboratoire project[s].

11. Marion Howa est docteure en architecture (LRA), architecte praticienne et diplômée en sciences politiques.

12. Justine Richelle est architecte et doctorante à la chaire « Intelligence Spatiale », LARSH – UPHF à Valenciennes et collaboratrice scientifique au laboratoire SASHA, La Cambre Horta – ULB à Bruxelles.

13. (OAM — UQAM, Québec).

Depuis la constatation d'une littérature architecturale critique qui s'essouffle malgré l'engouement pour sa forme auto-éditée, Angéline Capon¹⁰ trouve opportun d'envisager comment la critique serait susceptible d'agir sur le réel. Elle construit sa recherche en pensant la conjugaison des compétences habitantes et des formes auto-éditées des savoirs-situés. Concentrant le propos ici par l'étude et la pratique de *l'ephemera*, elle tisse un récit mettant en évidence les points de vue invisibilisés et offre ainsi la possibilité de l'existence d'une « critique d'architecture sans architectes » qu'elle nomme « conversations partagées ». Il s'agit dès lors d'imaginer comment les traduire en acte de représentation architecturale en détournant les codes notationnels et permettre d'en repenser l'ensemble, vers une représentation critique ?

C'est dans le récit d'une action architecturale conduite avec la communauté habitante en territoire habité et marginalisé que Marion Howa¹¹ cherche les outils notationnels permettant de référer la complexité et la multiplicité du réel. Ses travaux de recherche-action explorent les pratiques contemporaines de conception ouverte en architecture dans les quartiers populaires. L'expérience de Beutre, telle qu'énoncée ici, pose autant la critique de la notation classique qu'elle révèle l'importance d'une conjugaison (ou synergie) entre la méthode de documentation de l'existant et l'objet de cette documentation, soit partir de la source : les habitants. Afin d'assurer un projet cohérent avec cette réalité plurielle, il faut maintenir la déclinaison d'imprévus vers une architecture qui s'appréhende « du point de vue de ceux qui y vivent ». Pour ce faire, il faut inventer les outils du dialogue dont émerge une dé-notation, une représentation propre au processus qui l'élabore. Le chemin traditionnel du projet architectural consistant à déterminer comment représenter l'imprévu.

Inventer ces outils de traçage est aussi la problématique de Justine Richelle¹², architecte formée aux arts et à l'analyse du mouvement¹³. Sa recherche démarre par le corps : son mouvement, son langage, les interactions qui le lient à son environnement. Dans le cadre de ce séminaire, elle proposait une expérience de déplacements. Dans le cadre de cette publication, elle déplace le récit de l'expérience dans celui de sa représentation en traçant nos pratiques spatiales pour comprendre ce qu'elles nous révèlent et révèlent de nous : cet interlieu qui fait état de l'espace de nos corps et expérience de l'espace produit par nos corps.

À la manière d'un géographe ou d'un urbaniste, elle recherche des modes d'arpentage de l'ordre de la « performance de terrain » permettant d'incorporer l'expérience, puis (ou simultanément) de la tracer et la figurer.

Des trajectoires du corps, nous passons à celles du bâti, plus précisément à celles du devenir-ruine. Julie Beauté¹⁴ croise biologie, architecture et philosophie pour proposer un renouvellement du lien entre architecture et écologie. Elle s'intéresse notamment au rôle des trajectoires humaines et autres qu'humaines dans la conception de l'architecture. Nous invitant au cœur des ruines de Tsakubo en Géorgie, elle en appelle à la complexité des « compositions et décompositions qui façonnent les architectures » pour mettre en évidence la perspective de leur féralité, d'une trajectoire de revirement, d'un passage du domestique vers un état sauvage. Au cœur de cette pensée, il est avant tout question des existences : davantage que la présence humaine qui n'est d'ailleurs plus vraiment, plus encore que la prise de possession des lieux par la faune et la flore, c'est aussi la matière — ruine et matière de la ruine — qui ouvre la voie de « dénotations multiples et plus qu'humaines » en architecture signifiant l'urgence d'une pensée sympoïetique car « sans cesse, les matières organiques et inorganiques se font matériaux et les matériaux retournent à la terre ».

Traverser : Dé-noter dans la dé-notation Le récit du mouton noir à cinq pattes

Dé-noter dans la dénotation, c'était l'enjeu de cet axe ou, pourrions-nous aussi dire : Comment s'offrir le luxe d'être son propre « mouton noir » ? Ainsi, non contents de *renverser* le terme de « dénotation » tel qu'entendu spontanément, nous souhaitions accueillir des propositions qui poseraient les questions que nous ne formulions pas nous-même dans le secret espoir d'un renversement du renversement. C'est ainsi que *traverser* aura retenu notre attention, en lieu de renverser. Il ne s'agit pas d'explorer un envers du sujet mais d'aller au travers. Traverser, du latin *transversare* — tourner, remuer, pourrions-nous dire troubler ? Et construire alors un axe *trans-versal* au sujet posé, depuis la somme de *trans* et *verso* : le second qui transforme voire qui traduit (une version), et le premier qui parle d'un au-delà. Nous vous invitons à faire un pas de côté, puis un autre, puis...

15. Guillaume Aubry est architecte, artiste-chercheur et docteur en art (programme Radian).

16. Le nuage de révision tel qu'évoqué par l'auteur lui-même dans une conversation autour de sa communication.

Traverser propose de faire (ou défaire) d'une dénotation de principe, trois «usages» : surnoter, annoter, connoter. Ici, la singularité recherchée dans la représentation ne concerne pas le champ poétique des intentions mais convoque poétiquement des sujets que l'on qualifiera (ironiquement d'ailleurs) de plus «terre à terre». À l'instar de cette citation d'Italo Calvino, issue du Baron Perché : «*Si l'on veut bien regarder la terre il faut se tenir à la bonne distance*», nous déplacerons une montagne pour trouver un point de mire par-dessus les nuages — d'un en particulier — pour finir par comprendre, comment d'une même perspective, nous entretenons plusieurs points de vue. *Traverser* est un mouton noir et à cinq pattes. Une trilogie du non-représentable, en trois nuances : Trois traversées, celle d'un visible qui se lit entre les lignes, celle d'un visible destiné à ne plus l'être, celle d'une invisibilisation. Trois traductions de la non-représentation.

Pour ouvrir cette dernière partie, étant actuellement engagée dans un travail de recherche sur la pratique architecturale hors de l'ouvrage (le *non-* ouvrage), je développe des hypothèses plastiques de «fabrication d'un propos» relatif à l'architecture. Dans le cadre de cette publication, je présente une de ces hypothèses, la *conversation imaginaire* — ou comment construire une écriture originale édifiée par emprunts. J'expérimente la possibilité d'être auteur.e en étant *tout sauf* auteur.e. La conversation imaginaire procède par surnotation, remplaçant le système de symboles de la notation architecturale fondamentale par un autre : la lettre, le mot. Cette variation du photo-montage procède de ce que je désigne comme principe d'actualisation.

Pour suivre, Guillaume Aubry¹⁵ examine le «nuage de révision». On peut y lire une expérience de ou dans l'annotation. Il nous dessine un mouton, qui prend la forme d'un nuage, ce qu'il aura peut-être toujours voulu être, pour figurer l'histoire d'un symbole qui dénote dans sa forme comme dans ses effets. Si la notation architecturale formait déjà un système de *symboles* dans son ère manuscrite (comme les lettres d'un langage universel de l'architecture), le passage au numérique a rapidement donné corps au terme, et tout un lot de symboles sont venus remplir nos bibliothèques. Apparaît alors l'éphémère nuage de révision entretenant une relation ambiguë avec la notation : partie prenante de la partition dont il fait note, il disparaît dès qu'entendu puisqu'il la dé-note. Aussi, nous trouverons le récit quasi épistémologique d'une «forme contemporaine du gribouillage¹⁶».

In fine, le nuage ne sera peut-être qu'une illusion, celle produite par notre imagination, bien qu'un ou deux énergumènes pourraient s'être glissés dans le décor. La troisième et dernière communication proposée par Solène Scherer¹⁷ a la particularité de ne pas interroger la représentation — à proprement parler, du moins pas en tant que mise à plat ou mise en récit d'un projet — mais plutôt ce que représente ou peut représenter l'architecture à travers un édifice construit, ici l'opéra de Vienne. Pourrait-on parler alors de connotation ? À la manière d'une poupée russe (bien qu'autrichienne ici), c'est l'histoire d'un bâtiment et d'une série de dénnotations qui nous emporte jusqu'à celle d'un rideau de scène, représentant littéralement une œuvre mais connotant symboliquement la pensée de son auteur — avéré problématique. Jamais effacé, pour toujours invisible, pris dans un perpétuel recouvrement qui entretient indubitablement sa mémoire et un jeu de dénnotations avec l'original : un édifice comme la représentation d'une époque — qu'il dénote ; sa reconstruction, re-présentation donc traduction d'une représentation — qui dénote une dénnotation ; et enfin l'irreprésentabilité de ce que représente l'auteur pour une seule partie du tout, le rideau de scène, dénotation dans la dénnotation d'une dénnotation.

Même quand on introduit,
il faut conclure

Que permettent ces dénnotations ? Dans ces versions du non-représentable où on signale pour effacer, on manque de signaler pour (peut-être) oublier, et on efface sans effacer tout en signalant, paradoxalement, se devine déjà les possibles signes figurant la représentation de l'architecture (ou ce que représente l'architecture) comme l'oscillation entre visible et invisible. Ce que l'on peut voir et ce que l'on ne peut pas voir, ce que l'on choisit de montrer et ce que l'on choisit de cacher.

Et se (re)pose la question de ce que peut la représentation pour l'architecture, dans la dénnotation en particulier : Comment ces jeux de non-représentabilité / invisibilité / invisibilisation témoignent-ils de l'importance des dénotations comme forme de puissance créative ?

Une question posée comme conclusion de cette introduction, à laquelle toutes les formes de représentations dénotantes de l'architecture rassemblées dans cet ouvrage tentent de répondre, comme autant d'œuvres en marge et en puissance d'un renouvellement architectural.

Marc Leschelier, architecte, explore de nouveaux vocabulaires architecturaux. Il défend la possibilité d'une pratique architecturale radicalement indépendante et insiste sur l'importance de concevoir l'architecture dans un espace-temps qui peut être désynchronisé des contingences réelles, en développant la notion de *préarchitecture*. Ses projets architecturaux, réalisés essentiellement à l'échelle 1, tendent à la construction d'un vocabulaire architectural qui exclut parfois le dessin et ne détermine jamais l'usage de l'édifice

1. Hermann Nitch, artiste contemporain autrichien, cofondateur de l'actionniste viennois.

2. Bram Bogart, artiste expressionniste belge, associé au groupe CoBrA.

3. Lynda Benglis, peintre et sculptrice américaine, plasticienne post minimaliste.

4. État intermédiaire où l'architecture est matériellement inachevée et *a priori* sans fonction.

Marc Leschelier, invité à inaugurer nos journées d'étude par une conférence sur sa pratique architecturale, nous initiait à la notion de *préarchitecture* : moment où l'architecture n'est pas encore une discipline mais une pratique constructive, mettant en action un ensemble de relations physiques, plastiques et territoriales.

Matière vivante

« L'architecture est un amas de matières enchevêtrées dont émerge une cohérence constructive, une cohérence qui se fait par la verticalité et la gravité, qui peuvent être considérées comme les seules et uniques règles qui sous-tendent l'existence de l'architecture. »

Tout commence donc par son étonnante fascination pour ce que l'on pourrait nommer des événements de chantier (coulures, excédents ...). Cette matérialité, fruit d'une mise en rencontre de matières, est le point de départ de son travail, et engage des réflexions sur la relation entre l'architecture et les arts plastiques. Explorant les correspondances qui existent entre différentes disciplines artistiques et architecturales, il met l'accent sur le potentiel créatif qui émerge de ces croisures. Marc Leschelier insiste particulièrement sur le rôle fondamental des matériaux bruts pour laisser place à une fonction visuelle de l'architecture. Parcourant les œuvres d'Hermann Nitch¹, de Bram Bogart², de Lynda Benglis³ — sources d'inspiration et d'exploration, qu'il conjugue à des exemples d'architectures vernaculaires, il nous raconte comment l'application intuitive de matériaux renforce la compréhension de l'architecture. Ces gestes simples et authentiques reconnectent l'architecture à une dimension qu'on pourrait qualifier de plus humaine et sensorielle et replacent au centre de la pensée architecturale la question de la verticalité et de la gravité, définies comme les conditions ultimes de l'architecture. Cette approche met en avant une vérité brute, presque instinctive, qui pourrait se passer des dessins ou les plans préparatoires.

Préarchitecture⁴

Dans cette optique, il explore une démarche originale qu'il nomme « pré-architecture ». Marc Leschelier rejette ainsi le dessin et l'anticipation formelle pour privilégier l'acte de construire,

5. Sélection de photographies présentées (parmi d'autres) lors de la conférence, nous vous invitons à découvrir plus encore son travail en suivant ce lien <https://www.marcleschelier.com>

immédiatement. Ce processus, plus libre et expérimental, vise à explorer l'architecture dans sa phase initiale, bien avant qu'elle ne devienne un produit fini, ou figé. Son objectif n'est pourtant pas de faire de « l'art pour l'art », mais de réinventer les pratiques de construction

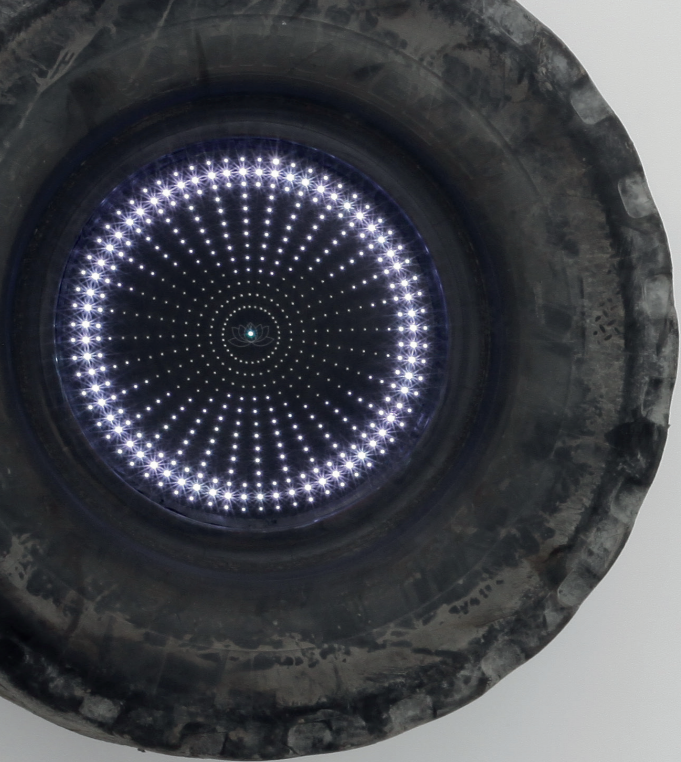
« Je voudrais évoquer le fait que le premier traité d'architecture — qui est celui de Vitruve officiellement — présente l'architecture non pas comme une discipline mais une réunion des arts, c'est-à-dire que l'architecture est une synthèse des disciplines artistiques. L'architecture existe uniquement parce qu'elle est capable de les réunir, de les comprendre et de capter leurs connaissances et des fondre dans une forme architecturale. Cette question de la synthèse des arts me semble beaucoup moins existante aujourd'hui, effectivement il semblerait que l'architecture a maintenant beaucoup de mal à se connecter aux disciplines artistiques, à être dans une sorte de dialogue, parce qu'elle est à présent entièrement en proie aux normes et à la politique. »

En devenant aussi maçon, il cherche à transformer le processus de construction et développer un vocabulaire hors-système, dont l'architecture contemporaine semble s'être éloignée. Ses « admirables monuments qui n'ont aucune utilité » — pour paraphraser Georges Bataille (qu'il cite lui-même) — explorent la possibilité d'une formation spontanée de l'architecture à travers des procédés inspirés de l'écriture automatique. Son travail cherche à induire de nouvelles pratiques architecturales et rouvrir des espaces de liberté du faire architecture. Nous vous présenterons ici un portfolio⁵ de quelques-unes de ses œuvres

« Souvent, on me demande si je suis architecte ou artiste. Évidemment mon travail, se place dans un espace intermédiaire ; mais mon objectif est de faire de l'architecture avant tout et la maintenir ou la faire exister dans un autre espace que celui de la logique urbaine et réglementaire. Quand je construis ces architectures sans fonction, ce n'est pas pour être artiste ou sculpteur, c'est pour faire exister l'architecture dans un espace libre, et aussi peut-être de trouver une sorte de brèche dans la pratique officielle. »













Small text on the left wall, likely a gallery label or informational text.













1. *Prototype V*
2022
if it's not yet created/similar
visualization
Metal - Cinder blocks - Glue -
Concrete textile
H: 4.00m x 8.00m x 7.50m
2. *Aprons with Spillers*
2021
if it's not yet created/similar
visualization
Metal - Cinder blocks - Mortar
H: 0.60m x 2.50m x 2.50m
3. *Prototype III*
2021
if it's not yet created/similar
visualization
Metal - Cinder blocks - Mortar
H: 2.70m x 4.30m x 4.50m
4. *Worksite II*
2018
if it's not yet created/similar
visualization
Brick - Mortar - Hemp - Plaster
H: 1.60m x 1.45m x 1.50m
5. *Prototype IV*
2021
if it's not yet created/similar
visualization
Metal - Concrete textile
H: 2.10m x 3.7m x 2.5m
6. *Hut*
2023
if it's not yet created/similar
visualization
Scaffolding - Concrete textile -
Concrete footings
H: 6.50m x 5.5m x 6m

Axe 1

Inverser

Concevoir dans la dénotation
Les subjectivités mises en question
par l'œuvre

1. L'architecture
dans le miroir de la photographie,
un récit inversé de la modernité

Chimène Denneulin

2. De l'art à l'architecture,
histoires dessinées

Stéphanie Nava

3. Les rivières d'Athènes
Un essai d'archéologie de la nature
en milieu urbain

Sylvain Maestraggi

4. Des cartes en ligne aux images-
réseaux : quelles pratiques pour (se)
représenter l'espace habité dans
les Zones Économiques Spéciales
(France-Pologne) ?

Misia Forlen

L'architecture dans le miroir *Chimène Denneulin*
de la photographie, un récit
inversé de la modernité

Chimène Denneulin est photographe-plasticienne et maître de conférence en arts et techniques de la représentation - arts plastiques et visuels, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette. Depuis 2023, elle prépare un doctorat sous la direction de Anne-Valérie Gasc (Laboratoire Project[s], ENSA Marseille). Ses recherches portent sur les divers aspects de la pratique du collage dans le cadre de la pédagogie de l'architecture.

1. *Construire le regard avec les mains – Pour une pratique du collage dans la pédagogie de l'architecture*. Projet de thèse en architecture, sous la direction d'Anne-Valérie Gasc. Thèse en préparation à l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille (laboratoire Project[s]) et l'École doctorale «Espaces, Cultures et Sociétés» (Aix-Marseille Université) depuis le 01-10-2022.

2. Toutes les illustrations de cet article sont des représentations de photographies d'architecture réalisées par l'auteur au moyen de papiers découpés et collés. Ces traductions permettent en simplifiant les formes, d'appuyer ses hypothèses plastiques en matière de composition d'image.

3. Lange, Alexandra, «Opinion | Is Instagram Ruining Architecture?» *The New York Times*, 7 septembre 2019, sect. Opinion, <https://www.nytimes.com/2019/09/07/opinion/sunday/instagram-architecture-design.html>. Consulté le 24/02/2024.

Technique triomphante de la perspective et fille naturelle de l'ère industrielle, la photographie est-elle encore une discipline propice à accompagner l'architecture d'aujourd'hui et de demain ?

A l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, les formes géométriques et graphiques s'imposent dans l'exponentielle offre d'images et contribuent à la normalisation des codes visuels de l'architecture contemporaine, ce que déjouent de rares photographes et créateurs, notamment par la pratique du collage. Une plongée dans l'histoire inversée des représentations de l'architecture est absolument nécessaire à l'aune des bouleversements technologiques à venir : la photographie, parce qu'elle est justement invention et outil issus d'une dynamique industrielle et donc extractiviste, doit s'interroger, se réinventer depuis l'endroit de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage, penser l'iconographie qu'elle produit et l'imaginaire qu'elle induit.

Mon sujet de thèse¹ traite de la place et des enjeux de la pratique du collage dans l'approche pédagogique de l'architecture et propose de mettre en perspective la fabrication du collage, outil historiquement subversif et prospectif, avec les pratiques architecturales du XX^e siècle et celles en train de s'inventer aujourd'hui dans les écoles. Ce projet de recherche-crédation amène naturellement à une réflexion sur le matériel iconographique manipulé dans les photomontages (les sources). À l'appui de collages manuels réalisés d'après des photographies d'architectures² et les observations qui en découlent, je propose dans cet article une généalogie des représentations photographiques puis une relecture critique de l'outil lui-même. Depuis quelques années en effet, les sources accessibles sur Internet deviennent une matière incontournable et le phénomène révèle leur influence grandissante sur l'architecture contemporaine³. En effet, la photographie, technique et médium, impose par son dispositif intrinsèque des modalités spécifiques (lumière, composition, netteté) qui agissent en retour sur l'architecture. Nous aborderons la photographie d'architecture par le prisme des conventions esthétiques qui la régissent, certaines dépendant de la physique – mécaniques et optiques, mais aussi par ses caractéristiques plastiques influencées par l'art et parfois par l'architecture elle-même. Nous pourrions voir ainsi comment la photographie regarde l'architecture et dans quelle mesure l'architecture regarde la photographie depuis son invention au XIX^e siècle. Nous commencerons par rappeler que la photographie naissante, en pointant des détails invisibles à l'œil

4. Fox Talbot, William Henry et Harding, Colin, *The Pencil of Nature*, Chicago, Ill. London, KWS Publishers, 2011.

5. Fanelli, Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Pu Polytechnique, 2016.

6. Benjamin, Walter, «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques*, n° 1, Paris, 1 novembre 1996, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>. Consulté le 24/02/2024.

7. De Mondenard, Anne, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq Mestral, *La Mission héliographique, Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Monum, Editions du patrimoine, 2002.

nu, révèle aux architectes de nouvelles connaissances. Ensuite, les images photographiques, répondant aux codes de composition picturale, vont progressivement mettre en valeur les formes sculpturales qui vont avoir une influence sur l'esthétique architecturale. Dans cette logique d'échanges de regards, l'architecture Moderne va prôner l'hégémonie de l'œil à l'instar de l'outil photographique lui-même, pour devenir un modèle normatif dont seuls de rares créateurs d'images parviennent aujourd'hui à s'écarter.

L'architecture «révélée» par la photographie naissante (l'image)

Bénéficiant de siècles de recherches en représentation graphique, l'invention de la photographie («crayon de la nature⁴») dans les années 1820 marque les débuts d'une relation étroite avec l'architecture⁵. Depuis la prouesse de Niepce (*Le point de vue du Gras* en 1827, première photographie conservée jusqu'à ce jour), rapidement suivie par l'acquisition inespérée du brevet de Daguerre par l'État français en 1839⁶, la photographie accompagne le développement industriel et la place consacrée à l'architecture, patrimoniale (par ex, le Louvre) et en train de se faire (par ex, le Paris Hausmanien).

En analysant les travaux d'Edouard Baldus, un des cinq photographes de la Mission héliographique⁷, nous pouvons relever la récurrence de quelques aspects formels : le point de vue en hauteur, les cadrages englobants, l'absence de personnages. D'abord, les photographes trouvent leurs points de vue depuis le sol ou depuis un élément physique situé en hauteur. Cela peut être un mur, l'étage d'un bâtiment ou un promontoire naturel (*Pont Saint Benezet*), certains photographes allant jusqu'à utiliser des escabeaux pour surélever leur chambre noire. D'autre part, les cadrages sont assez semblables d'une image à l'autre : en général, les édifices photographiés sont présentés de trois quarts ce qui permet d'obtenir en une seule vue, la façade principale ainsi qu'un des côtés et donc de circonscrire le volume et l'emprise au sol dans l'environnement (*Ensemble sud-est, chapelle Saint Quenin, Vaison la Romaine*). Lorsque les cadrages sont frontaux et les effets de perspective très construits, l'édifice apparaît dans sa monumentalité spectaculaire (*Façade latérale, temple d'Auguste et de Livie, Vienne*). Les personnages photographiés sont rares et parfois mis en scène ou présents sous forme de «fantômes» ce

qui conduit à affirmer que la photographie, technique encore débutante, a trouvé son sujet de prédilection : l'architecture s'accommode aisément de longs temps de pose, à la différence des êtres humains, toujours en mouvement.

Dans un article de 2019, Arnaud François analyse les relations naissantes entre architecture et photographie au prisme des travaux de l'architecte Viollet-le-Duc et du théoricien de l'architecture John Ruskin⁸. Arnaud François démontre que la photographie selon Viollet-le-Duc, permet de voir l'architecture dans sa matérialité pour mieux convoquer l'idéal du passé. « Dans les restaurations, on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même » (François, 2019). Ainsi, Viollet-le-Duc voit en la photographie un outil qui permet de retrouver l'« état de perfection » passé d'un édifice, de manière rationnelle et matérialiste. Prenant exemple sur un dessin empreint de poésie représentant le temple d'Agrigente datant de 1836 et sa reprise « photographique » de 1863, Arnaud François montre la préférence de Viollet-le-Duc pour la restauration du passé.

En outre, la photographie permet de faire apparaître la création artisanale et plastique de l'architecture. Grâce au cadrage serré et à sa capacité de saisir les détails — « J'ai parcouru aujourd'hui toute la place Saint-Marc et j'ai trouvé sur le daguerreotype quantité de choses que je n'avais jamais remarquées sur la place même » (Ruskin, 1983), la photographie permet de voir les imperfections qui traduisent les gestes, « la vitalité de l'âme de l'artisan en action » (François, 2019), conférant des qualités plastiques à l'œuvre architecturale que Ruskin hisse ainsi au plan de l'art.

Phénomène nouveau, la photographie permet d'inaugurer un regard inédit sur la ville. En effet, les contraintes optiques de l'appareil photo ne permettent plus d'isoler un édifice de son environnement et les daguerreotypes aux cadrages serrés de John Ruskin témoignent d'un point de vue perturbé par la présence d'autres éléments architecturaux, déplaçant le regard de l'observateur depuis l'architecture seule vers l'organisation de la ville.

Enfin, la photographie n'obéit plus à la règle de la perspective qui veut que les détails s'atténuent avec la profondeur. La précision homogène des différents plans tend à les confondre au point de ne plus les distinguer. Parce que le long temps de pose capte avec quasiment autant de précision les éléments situés au premier plan qu'à l'arrière-plan, les volumes remontent à la surface (s'aplatissent) et ce faisant l'architecture devient image.

9. Ducros-Bernstein, Françoise. «Le grand art de le Corbusier ou la photographie pauvre» in *Le Corbusier, Aventures photographiques*, Paris, Editions de la Villette, 2014, p.29.

10. La prise de vue est datée de 1907, cependant elle ne sera publiée qu'en 1911.

11. Walter Gropius photographiera des silos à grains pour illustrer plusieurs textes sur l'architecture industrielle moderne et le style international dans les années 1910.

12. Leur premier ouvrage publié en 1969, s'intitule *Anonyme Skulpturen* (trad. fr.: «Sculptures anonymes»), Düsseldorf, Verlag Michelpresse.

13. Lusso, Bruno, «Patrimonialisation et greffes culturelles sur des friches issues de l'industrie minière», *EchoGéo*, n°26, 19 décembre 2013, <https://doi.org/10.4000/echogeo.13645>. Consulté le 24/02/2024.

L'architecture Moderne, spectacle pour la photographie (la sculpture)

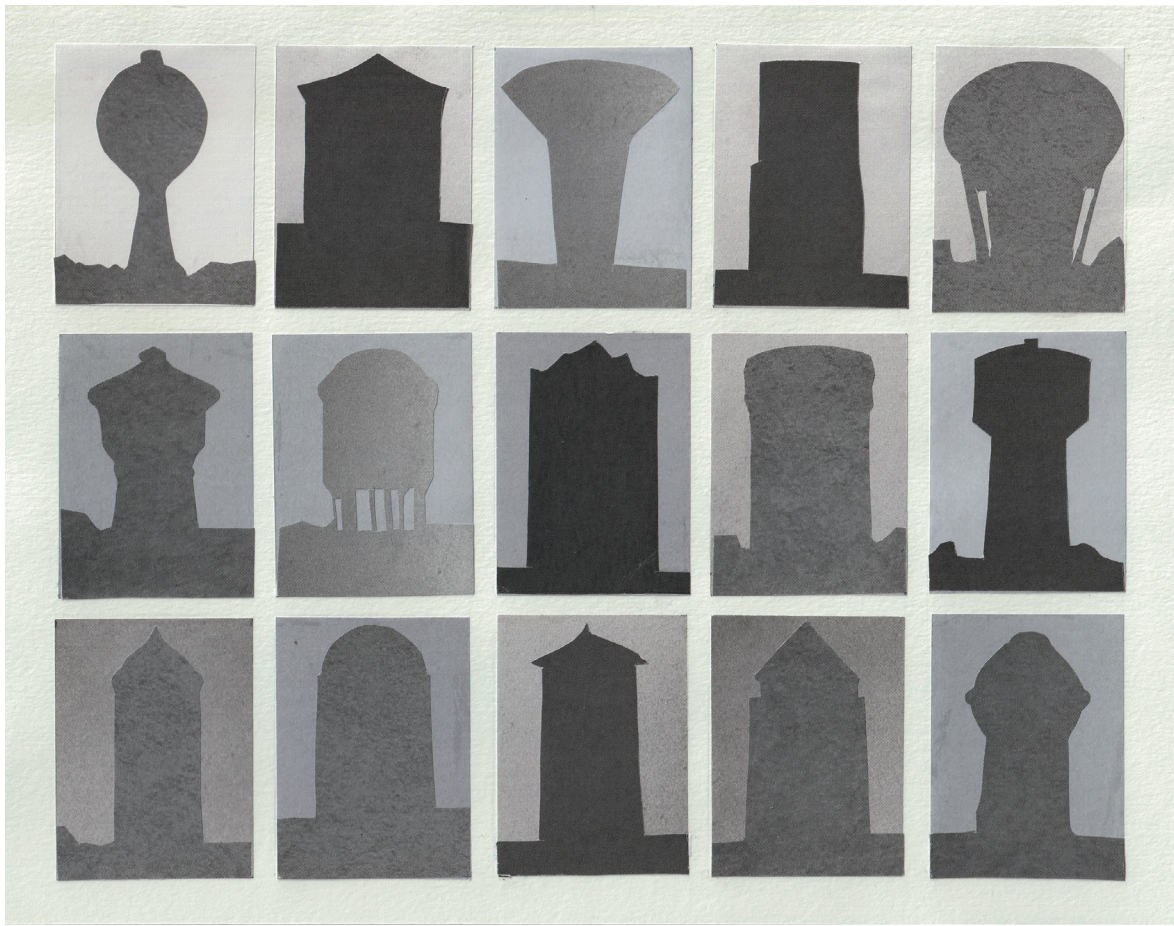
Au tournant du XX^e siècle, la photographie qui s'occupait jusqu'alors de missions commerciales, gagne des galons artistiques. Initialement inscrit dans le mouvement pictorialiste, le photographe américain Alfred Stieglitz, compose en 1907 ce qu'il nomme «une image de formes⁹» qui va se révéler inaugurale de la modernité en photographie¹⁰. A la fois photographie documentaire et image cubiste, elle rassemble les aspects plastiques caractéristiques de la «construction active de la forme»: lignes, couleurs, lumières, teintes, textures, échelles, compositions, espaces picturaux.

De 1929 à 1939, l'américaine Berenice Abbott, après avoir étudié la sculpture auprès de Bourdelle et de Brancusi, puis la photographie auprès de Man Ray, réalise un travail photographique majeur sur la ville de New York alors en pleine mutation architecturale. Dans *Changing New York* (fig. 1), Bérénice Abbott se tourne vers les édifices monumentaux qui recouvrent progressivement l'île de Manhattan alors en pleine crise économique, passant des trottoirs aux sommets des gratte-ciels dans un mouvement allant de la photographie documentaire de rue au graphisme le plus abstrait. Les plongées et les contre-plongées sont vertigineuses, les contrastes sont tranchés, les lignes de fuite très marquées. Traversées par les influences cubistes et surréalistes, les photographies magnifient les qualités plastiques de l'architecture monumentale devenue *sculpture*.

Depuis les années 1960, le couple de photographes allemands Hilla et Bernd Becher s'emploient à répertorier les bâtiments industriels, post-industriels et autres édifices *sans architectes* (fig. 2) avec la volonté de transformer les regards alors favorables à la destruction de l'héritage industriel, non sans rappeler les photographies de Walter Gropius représentant des silos à grain dans les années 1910¹¹. D'abord activistes, occupant des ateliers monumentaux menacés de destruction, les deux photographes s'attellent à modifier les perceptions de ces bâtiments anonymes en magnifiant les qualités plastiques et sculpturales¹² d'un patrimoine qui gagne ainsi en intérêt et sera finalement préservé en grande partie¹³.



Fig. 1. Collage manuel d'après une photographie
de Berenice Abbott «Changing New York»
© Chimène Denneulin, ADAGP



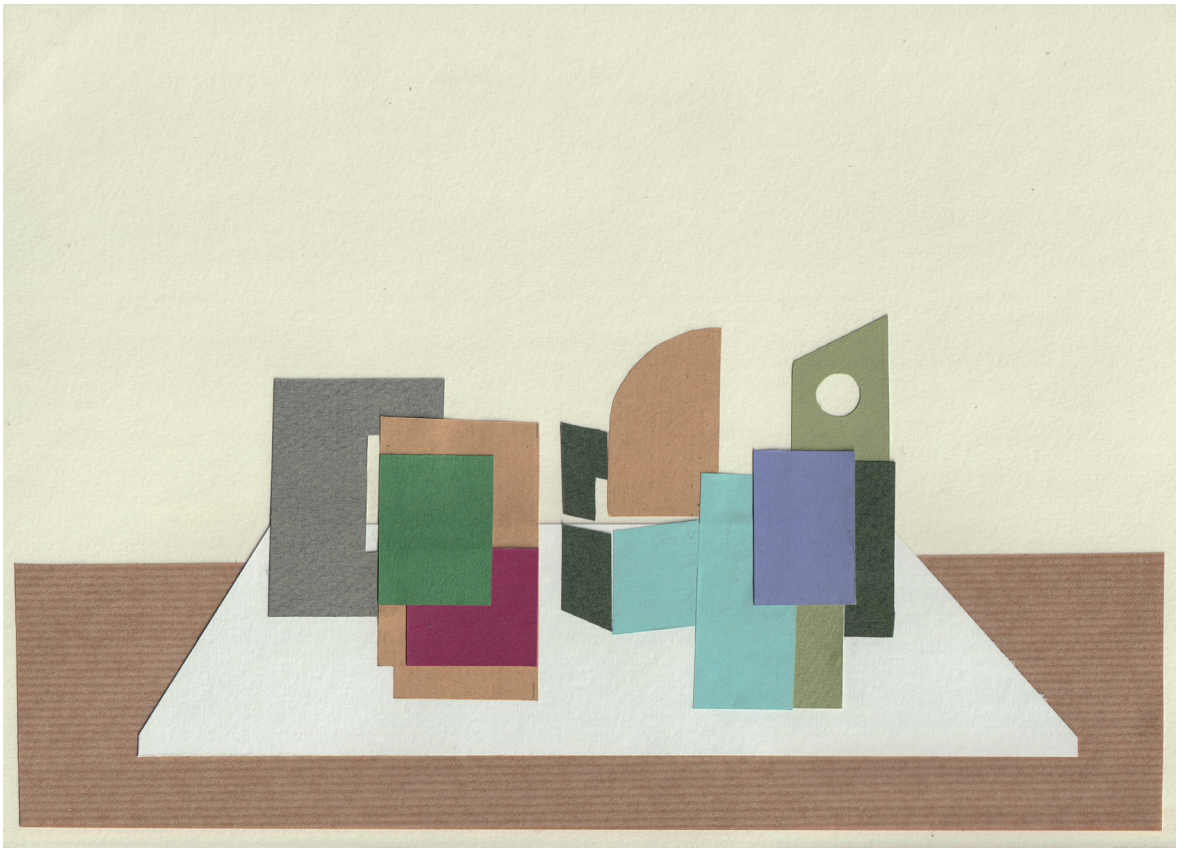


Fig. 2. Collage manuel d'après une
photographie de Thomas Struth
© Chimène Denneulin, ADAGP

Fig. 3. Collage manuel d'après des sculptures
d'Eric Tabuchi et de Nelly Monier
© Chimène Denneulin, ADAGP

Fig. 4. Collage manuel d'après une série
photographique de Hilla et Bernd Becher
© Chimène Denneulin, ADAGP

14. Groszpiere, Nicolas, et al., *Modern Forms: A Subjective Atlas of 20th-Century Architecture*, Munich, New York, Prestel, 2018.

15. «Eric Tabuchi», <https://www.ericatabuchi.net/>. Consulté le 24/02/2024.

La puissance formelle de la proposition des Becher leur vaut de recevoir le grand prix de sculpture de la Biennale de Venise en 1990. Parallèlement, leur enseignement à Dusseldorf confirme la « nouvelle objectivité » photographique qui s'incarne radicalement dans des sujets architecturaux avec les perspectives rigoureuses de Candida Höfer, les cadrages frontaux de Thomas Struth (fig. 3) ou les rendus tendant à l'abstraction de Thomas Ruff. L'intérêt des photographes pour les formes architecturales dans leur stricte acception graphique perdure en 2016 avec la publication de « *Modern forms, A Subjective Atlas of 20th-Century Architectures*¹⁴ » de Nicolas Groszpiere et encore aujourd'hui dans l'ensemble des projets photographiques et logiquement sculpturaux (fig. 4) d'Eric Tabuchi et Nelly Monier¹⁵.

L'architecture machine à voir (l'appareil photo, la caméra)

L'école du Bauhaus instaure une dimension artistique et fonctionnelle autour de la question de l'image, donnant lieu à des expériences architecturales presque exclusivement photographiques comme dans le cas du Pavillon de Barcelone dont Rem Koolhaas dira plus tard qu'il « fut construit pour l'appareil photo et fut révélé de toute évidence dans les deux dimensions de la photographie » (Ursprung, 2005). En outre, la chambre noire, outil privilégié des photographes d'architecture, dispose d'un viseur ou « dépoli » qui correspond à la taille du négatif final, et donc ne permet qu'une prise de vue inversée (par l'absence du miroir comme dans l'appareil reflex). Ainsi, la construction de l'image finale a tendance à fortement primer sur le sujet photographié, comme suggèrent les photographies des *Case Study houses* de Julius Shulman dont la composition se rapproche de celle des tableaux très graphiques du mouvement De Stijl, avant de valoriser les espaces, les circulations et les usages de ces habitations.

Case Study house N°22

Créé en 1929, le magazine *Arts & Architecture* engage régulièrement le photographe Julius Shulman qui va y consacrer sa longue carrière, notamment pour documenter les travaux des architectes engagés dans le programme *Case Study House*. L'image emblématique de la *Case Study house N°22* est une photographie

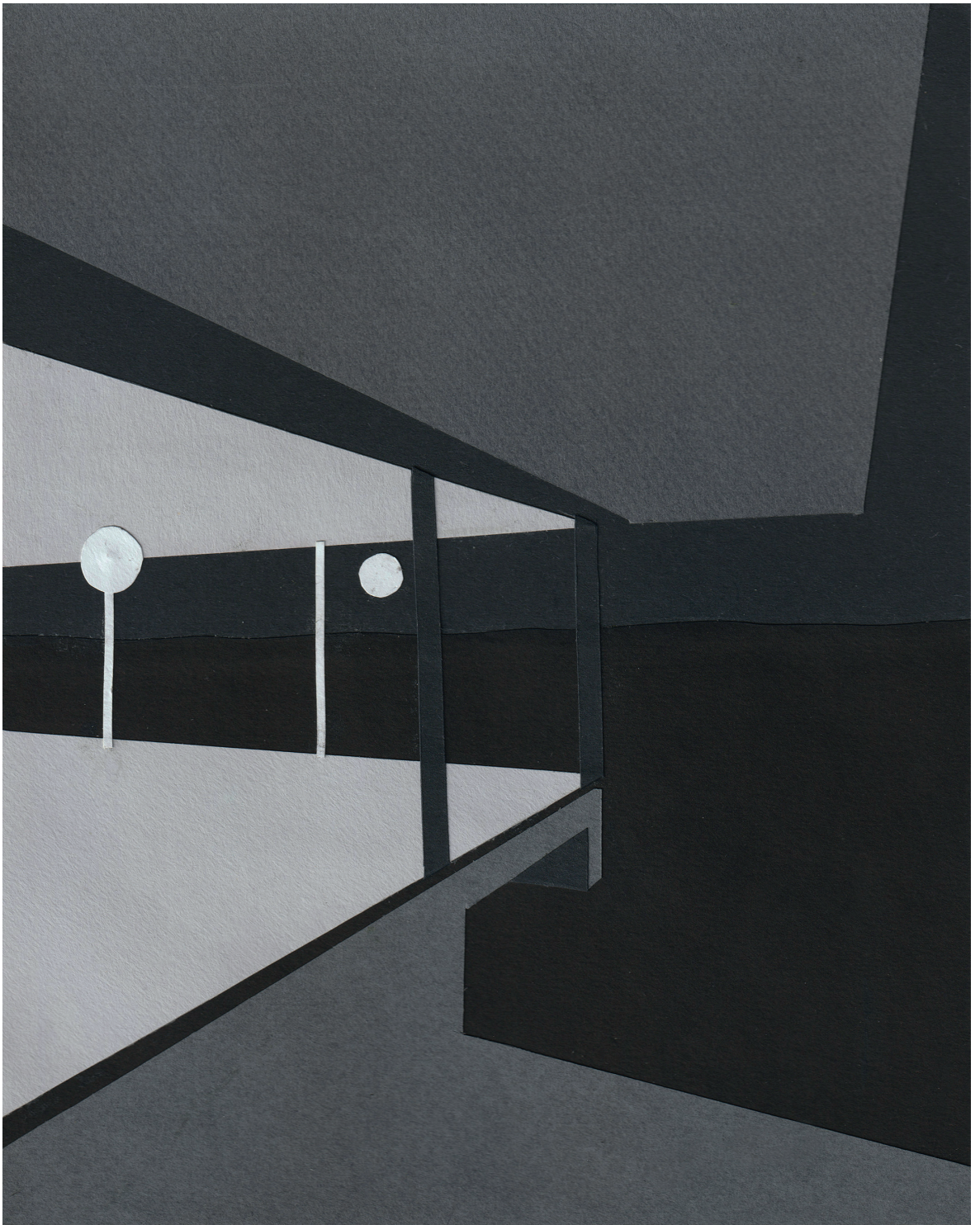


Fig. 5. Collage manuel d'après une
photographique de Julius Shulman
(Case Study house n°22)
© Chimène Denneulin, ADAGP

16. « Architecture as Photography | David Company », <https://davidcompany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/>. Consulté le 11/02/2024.

17. « Jérôme Schlomoff », <http://schlomoff.com/>.

A noter, deux gestes parallèles réalisés au tournant des années 2000 : en 1996 le photographe Jérôme Schlomoff transforme un appartement en sténopé d'architecture (en mettant le bâtiment au noir) et en 2004 l'architecte mexicaine Frida Escobedo signe « la Casa Negra », sa première réalisation (maison chambre noire à destination d'un photographe).

en noir et blanc qui montre une villa toute en transparence, surplombant la ville de Los Angeles de nuit ^(fig. 5). Les effets de perspective, les lignes du toit et leurs contrastes très marqués ne sont pas sans rappeler les images spectaculaires de Berenice Abbott. Assurément, cette photographie soulève l'impact esthétique que *Changing New York* a produit sur l'évolution de la perception des formes architecturales entre 1929 et 1960. En effet, l'architecture dans ce cas précis présente des caractéristiques que l'on peut mettre en parallèle avec les codes esthétiques de la photographie. Ici, la villa, prise de 3/4 est en plongée (sur la ville), ses formes géométriques s'agencent dans une composition quasi abstraite, les textures allient transparences et répétitions de signes graphiques, les couleurs permettent une prise de vue en noir et blanc contrastée, ponctuée par quelques sphères et leurs reflets. L'analogie est si forte entre l'objet architectural et sa représentation photographique que le vocabulaire employé tend à confondre la description de l'une et de l'autre.

Nous appuyant sur l'hypothèse de David Company que « l'architecture moderne est née par la photographie¹⁶ », nous suggérons que la villa de la *Case Study house* est elle-même conçue comme une machine à voir ; un appareil photographique en somme. En 1998, Beatriz Colomina démontre dans une analyse de l'œuvre de Le Corbusier que « l'appareil photographique, est un système de capture d'images et que la fenêtre est la lentille pointant vers la nature ». En effet, l'espace vitré en surplomb de la ville de Los Angeles devient l'objectif optique de cette camera lucida monumentale qui rappelle les dispositifs d'avant la photographie : les camera oscura mobiles, architectures dédiées à la vision et à la représentation (de la perspective) notamment dans le cadre de travaux topographiques ^(fig. 6).

« Quel meilleur lien que de transformer l'architecture en appareil photo, pour photographier ce que l'architecture nous donne à voir à travers ses « ouvertures sur le monde », que sont les fenêtres, comme autant d'objectifs en attentes¹⁷ ? »

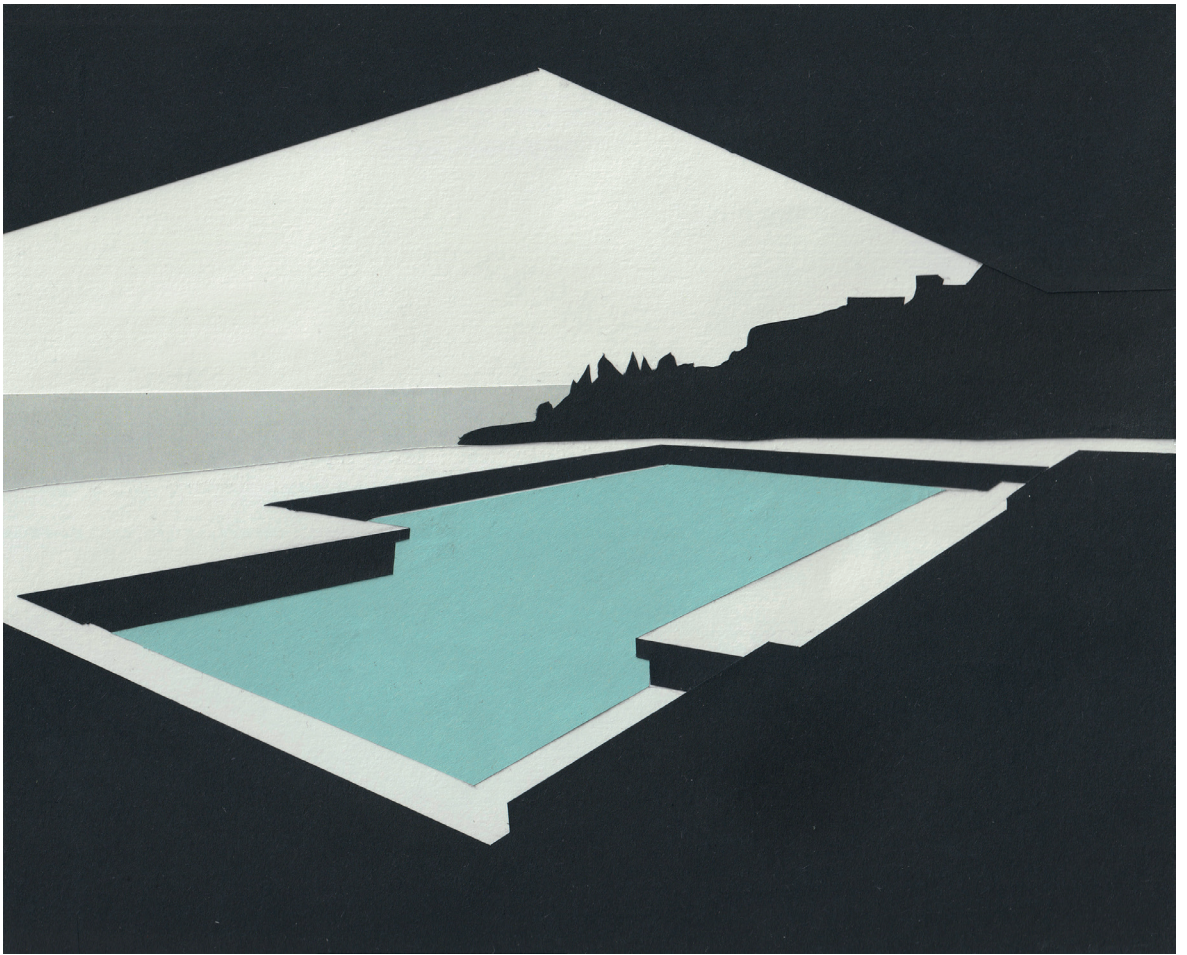


Fig. 6. Collage manuel d'après une
photographie de Julius Shulman
(Case Study house n°22)
© Chimène Denneulin, ADAGP

Le numérique très appliqué à l'architecture contemporaine

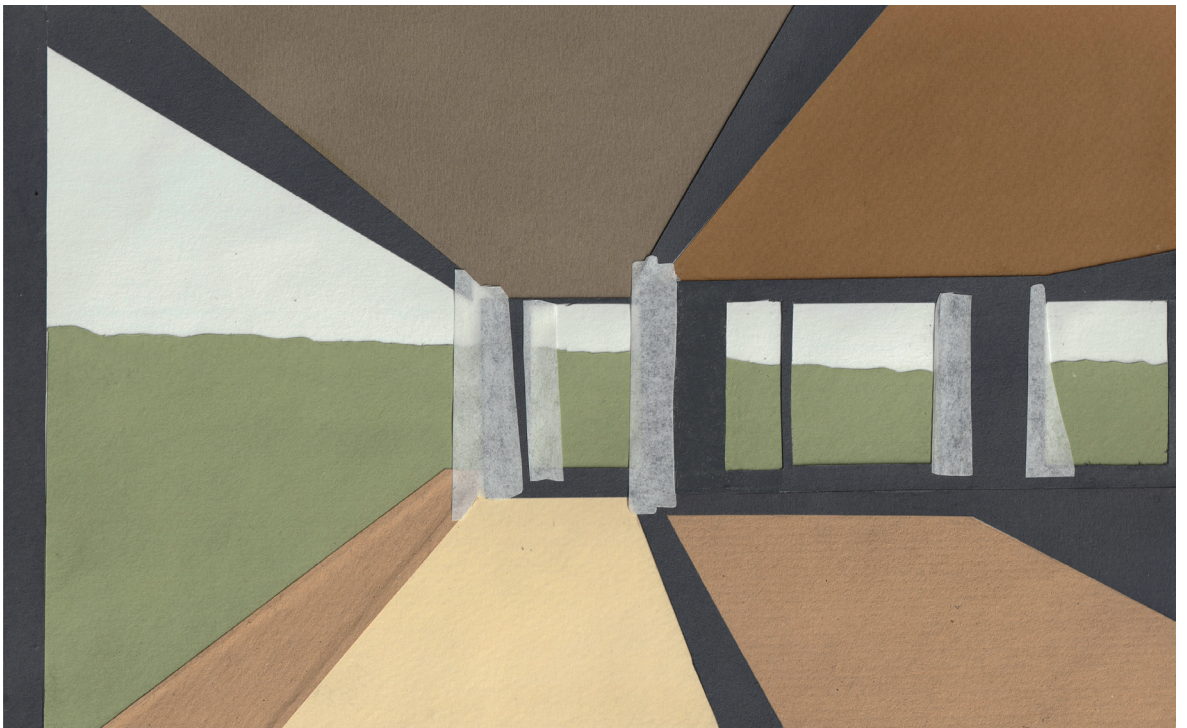
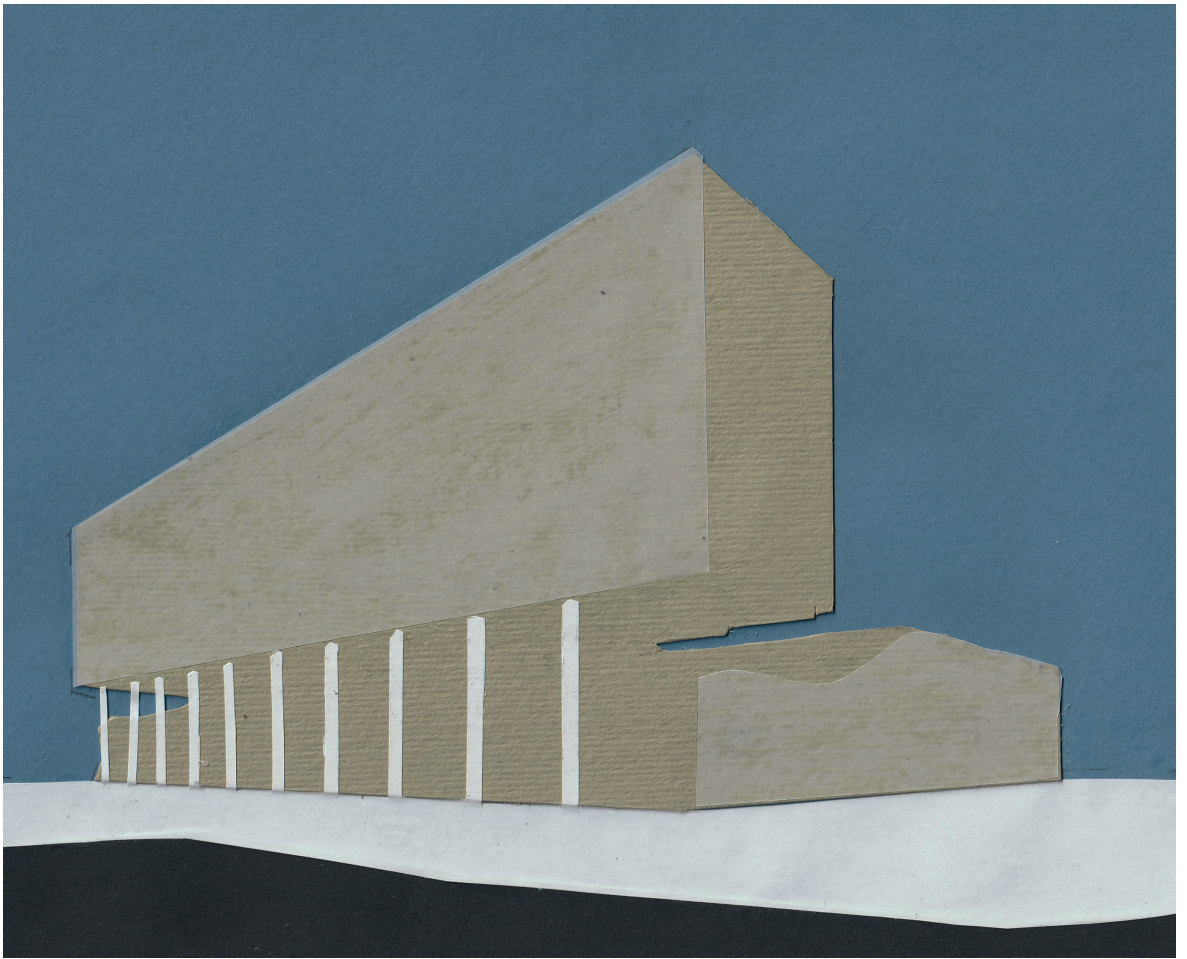
Paradoxalement, alors qu'aujourd'hui photographier semble être un jeu d'enfant grâce à des *smartphones* équipés de *capteurs* ultra performants, les étudiants en école d'architecture demeurent toujours très intrigués par les nombreuses fonctionnalités de l'appareil photo professionnel. En effet, à la fois technique et medium, la photographie s'accompagne d'un ensemble de conditions techniques indispensables à sa fabrication : l'exposition (ou l'équilibre entre ouverture et vitesse d'obturation), le cadrage (qui comprend la composition et le point de vue) puis la précision (le focus, la balance des blancs, la résolution, etc). En outre, les photographies d'architecture répondent à des normes précises (fig. 7 et 8). Dans toute photographie dite d'architecture, l'exposition se doit d'être « équilibrée » (plutôt lumineuse et claire) et les verticales parfaitement à l'aplomb. L'atmosphère générale doit suggérer des espaces ordonnés et immaculés et les occupants y sont souvent discrets voire absents. Ces principes normatifs sont autant d'éléments que les photographes amateurs et étudiants en architecture cherchent à connaître dans l'espoir de maîtriser une mécanique (maintenant devenue digitale) qui recèle les secrets d'une « belle photo », professionnelle et commerciale. Une analyse des photographies d'architecture réalisées par des photographes professionnels permet de mesurer l'observation de quelques règles essentielles.

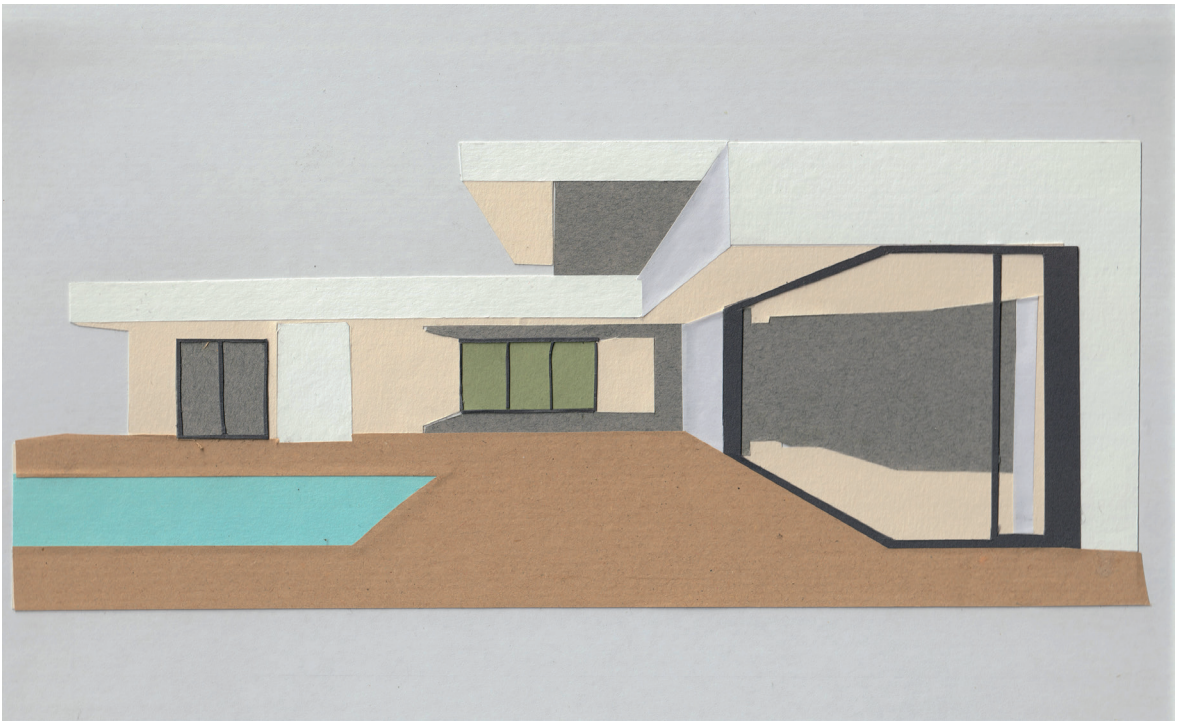
L'exposition correspond à un réglage raisonné entre ouverture et temps de pose (ou vitesse de déclenchement). Une ouverture réduite permet une photo détaillée du premier au dernier plan, condition indispensable à la mise en valeur des volumes et des espaces architecturaux dans leur contexte. Mais, cette ouverture réduite nécessite un grand apport de lumière afin d'éviter le fameux « flou de bougé » - irrattrapable en post-production. Aussi, les photographes d'architecture professionnels utilisent aujourd'hui des temps de pose très longs (voitures qui « filent », personnages « fantômes » afin de faire disparaître les usages pour mieux mettre en valeur le dessin, les volumes, les espaces des édifices), répondant ainsi à la commande.

Pour ce qui est de la composition, les lignes et les couleurs sont travaillées pour leurs qualités esthétiques remarquables où les façades sont omniprésentes grâce à des cadrages frontaux et

Fig. 7. Collage manuel d'après une photographie de Philippe Piron
© Chimène Denneulin, ADAGP

Fig. 8. Collage manuel d'après une photographie de Philippe Ruault
© Chimène Denneulin, ADAGP





symétriques. On identifie peu d'éléments extérieurs qui gêneraient l'appréhension de l'architecture tels que pylônes, conteneurs à poubelles, panneaux de signalisations, véhicules... qui se voient effacés en post-production. Les couleurs se juxtaposent harmonieusement dans le cadre.

Le surplomb (la plongée) se généralise. Alors que le surplomb était parfois pratiqué pour récupérer l'aplomb des verticales, il est devenu un « point de vue » majoritaire. Même lorsqu'il n'est pas requis, le surplomb, influencé par la fabrication des images de synthèse et plus récemment encouragé par l'utilisation des drones, permet d'envisager l'édifice comme un objet isolé à vol d'oiseau, point de vue similaire à celui que nous adoptons lors de l'analyse d'une carte géographique (ou autre application de navigation).

L'application extrême portée aux rendus photographiques est d'autre part telle, qu'elle entraîne une confusion visible entre photographies retouchées et images de synthèse (fig. 9). La qualité visuelle des photographies d'architecture, la lisibilité des détails jusque dans la profondeur du champ correspondent à un travail de post-production et de retouche (influencée par les perspectives de synthèse à l'esthétique lisse) donnant à voir des espaces architecturaux « photogéniques » et parfaitement adaptés aux compositions éditoriales (presse grand public ou professionnelle, sites internet et réseaux sociaux) qui inondent le champ professionnel de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage.

Jusqu'alors réservée aux magazines et revues spécialisées, la photographie d'architecture se diffuse aujourd'hui essentiellement sur les applications de partage d'images. Ainsi, les éléments graphiques et plastiques les plus photogéniques forment le contingent iconographique le plus visible et l'architecture, pour les raisons évoquées tout au long de cet article, en fait logiquement et massivement partie. Les formes simples, les couleurs vives ou pastels et surtout l'homogénéité de la présentation sont les dénominateurs communs d'une iconographie architecturale dominante dans laquelle on retrouve d'abord l'aspect sculptural (les volumes), graphique (les lignes) et pictural (les couleurs) avant la représentation des espaces et de leurs habitants.

18. «Bio - Cyrille Weiner», <https://cyrilleweiner.com/fr/bio/>. Consulté le 9/03/2024.

19. *Ibid.*

20. Weiner, Cyrille, Bouchain, Patrick, Lindgaard, Jade, Laurens, Christophe, *Notre Dame des Landes et le métier de vivre*, Paris, Loco, 2018.

21. «L'architecture a toujours été le produit d'un groupe pour pouvoir habiter le territoire où il se trouve. Mais la modernité a nié cela en définissant l'habitat comme un produit, un objet reproductible et standardisé. On a parlé de "cellules" d'habitation. On a considéré que tous les individus avaient les mêmes besoins», Patrick Bouchain, entretien par Jade Lindgaard. *Ibid.* p7.

22. Voerman, Lara, Baan, Iwan, *Dudok By Iwan Baan*, Rotterdam, NAI Publishers, 2020.

L'architecture, miroir ou image inversée de la photographie ?

Les études photographiques participant du *digital turn* au tournant des années 2000 émancipent la photographie de son rôle de référent au réel («l'émanation du réel» de Roland Barthes ou le «transfert de réalité» d'André Bazin), pour l'élargir aux «usages» de l'image, à «ce que peut l'image», à l'instar des nombreuses autres formes d'images technologiques comme le cinéma, la vidéo et la télévision. L'effervescence liée au développement rapide d'Internet inaugure les *visual studies* en France qui théorisent les rapports entre l'image et le pouvoir selon des méthodes d'analyses trans-disciplinaires. Les objets étudiés s'écartent des modèles classiques de l'histoire de l'art (ou de la littérature) et concernent davantage les images de masse : la télévision, la publicité, les couvertures de romans et la photographie dont l'usage va se massifier de manière spectaculaire dans les années 2010 via les réseaux sociaux. D'ailleurs, bien avant le retour des *cultural studies* en France, le philosophe Alain Roger annonçait dès 1978 le concept d'artialisation développé dans *Court traité du paysage* en 1997 par la question de l'agentivité des images qui inspirent les créateurs. Cette relation en miroir caractérise les mouvements modernes qui s'appuient essentiellement sur des dynamiques industrielles, fonctionnalistes et reproductibles. D'un côté, les architectes ont recours à la photographie qui valorise logiquement les formes construites, de l'autre les photographes s'approprient ces mêmes formes pour en faire des outils graphiques et plastiques dont la photogénie satisfait les visées les plus mercantiles.

Dès le début de sa collaboration avec l'architecte Patrick Bouchain au début des années 2000, le photographe Cyrille Weiner déjoue les codes classiques de la photographie d'architecture grâce à l'observation «des expériences d'individus qui résistent et échappent aux espaces et aux modes de vie normalisés¹⁸». Privilégiant l'environnement, le contexte et les usages, «ses photos explorent le rapport que nous entretenons à la ville – notamment dans ses marges, ses interstices et ses lieux en transformation – et nos manières d'habiter l'espace¹⁹». A l'aide de dessins, de textes et de photographies, l'ouvrage *Notre-Dame-des-Landes ou le métier de vivre*²⁰, ouvertement anti-moderne²¹, documente les habitats informels auto-construits dans un contexte d'occupation et de résistance politique. Entre initiatives individuelles

23. Charte ENSAPLV 2012.
<http://www.paris-lavillette.archi.fr/>. Consulté le 24/02/2024.

24. Cilona, Nathan,
La photogénie d'architecture à l'ère des réseaux sociaux, Rennes, ENSAB, 2022,
https://issuu.com/nathancilona/docs/220516_la_photogenie_d_architecture_a_l_ere_d_inst. Consulté le 27/01/2024.

et volonté collective, les quatre auteurs mettent en avant une expérience humaine remarquable face aux défis du changement climatique en cours dans lequel l'architecture doit repenser les modes d'habiter.

En 2020, paraît un livre qui fait figure d'*outsider* dans la photographie d'architecture commerciale : consacrées au travail de l'architecte néerlandais Willem Marinus Dudok²² (1884-1974), les quelques 300 photographies qui composent l'ouvrage, réalisées pendant la pandémie de Covid 19, montrent d'abord et avant tout une diversité d'usages au sein de multiples environnements desquels, parfois, l'architecture surgit. Loin d'isoler les formes géométriques (icônes et sculptures) des constructions, elles sont ici photographiées dans des environnements vivants de nature et d'activités humaines. Le célèbre photographe Iwan Baan, pourtant rompu à la communication des plus grands noms de l'architecture, réalise ici un travail sensible, à l'observation patiente – à l'instar du discret néanmoins primé Dudok dont la préférence pour la nature par rapport aux seules formes construites est avérée : une connaissance profonde du contexte environnant et une conscience intuitive de l'espace.

Ce travail photographique dé-notant semble s'accompagner de réflexions iconographiques émergentes indispensables à l'enseignement de l'architecture aujourd'hui, rappelant selon le projet de l'ENSAPLV en 2012 : « la nécessité sans cesse renouvelée de l'apport critique de disciplines aussi diverses que l'histoire, la sociologie, les arts plastiques, la philosophie, renvoyant l'architecture à sa spécificité, tout en l'armant d'une pensée critique, réflexive et méthodologiquement rigoureuse qui la contextualise²³ ».

Conclusion

L'analyse des relations entre la photographie et l'architecture étudiées dans cet article fait émerger une ambivalence entre l'apport – vertueux – de connaissance intrinsèque à l'image documentaire et la fascination problématique pour les objets photogéniques²⁴ qui conditionne nos rapports aux représentations (notamment architecturales). Concernant l'attrait pour les images d'architecture, Jean Marie Boyer, sociologue et psychanalyste de l'espace urbain et architectural, évoque la pulsion scopique de Le Corbusier qui « élabore des standards - objets universels, mortifiés, destinés à un homme type imaginaire sensible à une

25. Jean Marie Boyer fait l'analyse des projets de Louis Kahn et de Le Corbusier où il pointe chez le premier l'insistance de deux signifiants, lumière et masse, et chez le deuxième des images de volumes géométriques, repérables depuis leurs petites enfances.

26. Wainwright, Oliver, « Snapping point: how the world's leading architects fell under the Instagram spell », *The Guardian*, 23 novembre 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/23/snapping-point-how-the-worlds-leading-architects-fell-under-the-instagram-spell>. Consulté le 9/03/2024.

27. On peut aisément reconnaître une filiation critique de ce duo d'architectes dans les travaux plastiques et théoriques de Martha Rosler (1943) comme dans le photomontage *International Style, or International City*, 1965.

28. Frankowski, Nathalie, Garcia, Cruz, *Narrative Architecture: A Kynical Manifesto*, Rotterdam, NAI Publishers, 2019.

29. Frankowski, Nathalie, Garcia, Cruz, *Pure Hardcore Icons: A Manifesto on Pure Form in Architecture*, Melbourne, Artifice Books on Architecture, 2013.

30. Le projet d'*Atlas pour un autre futur* est une banque d'images composée de photographies réalisées par les étudiant.e.s pour les étudiant.e.s dans le cadre d'ateliers de photomontages prospectifs.

31. L'expression est devenue classique pour évoquer le phénomène (Bredenkamp, Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015 p.9

jouissance scopique universelle créée par l'assemblage des objets » (Boyer, 2016). Nous pouvons constater en effet que la séduction fonctionne à ce point que les architectes (et photographes) contemporains ont absolument intégré les valeurs de la lumière et des formes géométriques²⁵ comme caractéristiques absolues des édifices construits et à construire - jusqu'à construire pour Instagram²⁶. Outre le soupçon d'aliénation que toute fascination soulève, il est pertinent de pointer le caractère normatif d'une esthétique architecturale diffusée massivement qui contreviendrait à l'ambition nécessaire de penser l'environnement construit autrement, notamment dans les écoles d'architecture. Le rôle des arts plastiques dans l'enseignement de l'architecture est de rappeler la puissance opérante des représentations par l'exercice de l'observation, la pratique et l'analyse ; ce qui permet ainsi de mettre en perspective leur usage ontologique dans le panorama des enjeux contemporains. En l'occurrence, la dimension critique qui concerne la photographie d'architecture est encore toute récente, ce que nous pouvons expliquer par le déni de l'influence massive des images disponibles sur Internet sur l'architecture. Il est à noter que les architectes Nathalie Frankowski et Cruz Garcia de Wai Architecture Think Tank²⁷ adoptent depuis les années 2010 une démarche engagée²⁸ qui questionne les modèles architecturaux dominants en cumulant leurs représentations iconographiques sur des photomontages « narratifs » et dans des catalogues typologiques, comme les pyramides, les sphères et les cubes en tant que *formes pures* de l'architecture dans *Pure Hardcore Icons: A Manifesto on Pure Form in Architecture*²⁹.

Ainsi, dans le cadre de ma recherche doctorale, il s'agit de re-configurer les modèles utilisés pour la fabrication de photomontages dans la pédagogie de l'architecture et ainsi inciter les étudiant.e.s à éviter un recours systématique aux images disponibles sur Internet. La démarche se concentre davantage sur une observation du réel en accord avec les enjeux climatiques et conduit ainsi à l'élaboration d'un projet d'iconothèque alternative par les étudiant.e.s et habitant.e.s³⁰. Observer avec attention son environnement proche, apprendre à le regarder avec imagination afin de projeter des espaces pour des usagers et non pour des consommateurs, exige de se déplacer physiquement et psychiquement en dehors de la sphère commerciale et médiatique : déferlante d'images³¹ dans laquelle nous nous laissons entraîner - voire dériver - au quotidien via nos smartphones devenus supports de

32. A titre de comparaison, la Avery Library, plus grande bibliothèque au monde consacrée à l'architecture conserve 500 000 ouvrages.

la plus vaste bibliothèque d'images jamais créée : lorsque l'on fait une recherche avec le hashtag (#architecture), ce sont près de 200 millions de comptes qui apparaissent faisant d'Instagram la plus importante base de données pour l'architecture contemporaine³² (fig. 13). Il est à prévoir que l'intelligence artificielle qui puise dans ces data, permettra l'émergence de formes architecturales nouvelles. Il est cependant primordial de suggérer que bien d'autres images seront nécessaires pour répondre aux réalités à venir.

Médiagraphie

« Architecture as Photography | David Company », <https://davidcompany.com/architecture-as-photography-document-publicity-commentary/>.

« Bio - Cyrille Weiner », <https://cyrilleweiner.com/fr/bio/>.

« Charte ENSAPLV 2012 », <http://www.paris-lavillette.archi.fr/>.

« Eric Tabuchi », <https://www.erictabuchi.net/>.

« Jérôme Schlomoff », <http://schlomoff.com/>.

Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, no 1, Paris, 1 novembre 1996, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>.

Boyer, Jean Marie, *Psychanalyse et architecture: Un regard insolite sur Louis Kahn et Le Corbusier*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Bredenkamp, Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015.

Cilona, Nathan, *La photogénie d'architecture à l'ère des réseaux sociaux*, Rennes, ENSAB, 2022, https://issuu.com/nathancilona/docs/220516_la_photogenie_d_architecture_a_l_ere_d_inst.

De Mondenard, Anne, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq Mestral, *La Mission héliographique, Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Monum, Editions du patrimoine, 2002.

Ducros-Bernstein, Françoise. « Le grand art de le Corbusier ou la photographie pauvre » in *Le Corbusier, Aventures photographiques*, Paris, Editions de la Villette, 2014.

Fanelli, Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Pu Polytechnique, 2016.

Fox Talbot, William Henry et Harding, Colin, *The Pencil of Nature*, Chicago, Ill. London, KWS Publishers, 2011.

François, Arnaud, « L'émergence de l'esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, Paris, no 5, 10 septembre 2019, <https://doi.org/10.4000/craup.2258>.

Frankowski, Nathalie, Garcia, Cruz, *Narrative Architecture: A Kynical Manifesto*, Rotterdam, NAI Publishers, 2019.

Frankowski, Nathalie, Garcia, Cruz, *Pure Hardcore Icons : A Manifesto on Pure Form in Architecture*, Melbourne, Artifice Books on Architecture, 2013.

Grosppierre, Nicolas, et al., *Modern Forms: A Subjective Atlas of 20th-Century Architecture*, Munich, New York, Prestel, 2018.

Lange, Alexandra, « Opinion | Is Instagram Ruining Architecture ? » *The New York Times*, 7 septembre 2019, sect. Opinion, <https://www.nytimes.com/2019/09/07/opinion/sunday/instagram-architecture-design.html>.

Lusso, Bruno, « Patrimonialisation et greffes culturelles sur des friches issues de l'industrie minière », *EchoGéo*, no 26, 19 décembre 2013, <https://doi.org/10.4000/echogeo.13645>.

Ruskin, John, *Les pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1983 [1851]

Ursprung, Philip, Ruby, Ilka, Ruby, Andreas, *Images A Picture Book of Architecture* [anglais], Munich, New York, Prestel, 2005.

Voerman, Lara, Baan, Iwan, *Dudok By Iwan Baan*, Rotterdam, NAI Publishers, 2020.

Wainwright, Oliver, « Snapping point: how the world's leading architects fell under the Instagram spell », *The Guardian*, 23 novembre 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/23/snapping-point-how-the-worlds-leading-architects-fell-under-the-instagram-spell>.

Weiner, Cyrille, Bouchain, Patrick, Lindgaard, Jade, Laurens, Christophe, *Notre Dame des Landes et le métier de vivre*, Paris, Loco, 2018.

Stéphanie Nava est artiste, maîtresse de conférence en arts et techniques de la représentation — arts plastiques et visuels, à l'École nationale supérieure d'architecture de Toulouse. Le dessin est le médium central par lequel prennent forme ses recherches plastiques qui recouvrent un ensemble de préoccupations relatives à l'espace et à la manière dont celui-ci est organisé, construit et habité.

1. Une partie de mes recherches plastiques actuelles est menée en lien avec l'exploration de corpus iconographiques européens du moyen-âge au début de la Renaissance et d'Orient et Moyen Orient du XVI^e au XVIII^e siècle, initiée lors d'une résidence à Dublin. Fréquenter assidument de la Chester Beatty Library m'a ouvert un champ d'exploration nouveau. Y est conservée une vaste collection de miniatures orientales proposant de multiples exemples d'espaces picturaux non assujettis aux canons de la perspective unifocale de la Renaissance occidentale. Confrontée à ces images, j'ai alors commencé à revisiter les procédés perspectifs classiques que j'utilisais par défaut sans forcément toujours les questionner. Ce faisant, la perspective ainsi que les normes de représentations architecturales sont devenues sujet et non plus seulement outil pour mes recherches plastiques, rencontrant en parallèle d'autres préoccupations relatives à l'architecture, ainsi la fonction de l'ornement dans la composition.

Comment envisager une relation entre art et architecture qui ne soit pas affectée par l'assujettissement d'une discipline à l'autre, cela afin de se placer dans une dynamique discursive et réflexive ? En tant qu'artiste et enseignante en arts plastiques et visuels en ENSA, ma pratique m'amène à explorer cette question dans mes œuvres et dans mon enseignement. Je propose de déplier ici trois modes de mise en relation de ces deux disciplines que j'effectue à travers mes activités.

Dans un premier temps, considérant la dimension théorique de l'art, je regarderai comment le travail de composition de mes dessins présente un terrain d'expérimentation critique des modes de représentations des lieux et notamment de l'architecture, la mise en œuvre des outils et normes du dessin architectural dans mes images étant au service d'une production de sens. Élaborant des œuvres dans lesquelles l'architecture est représentée, question se pose de ce que dit cette architecture dans mes images au-delà d'elle-même. Inversement, comment l'art permet de mettre en perspective la représentation même de l'espace bâti ? Ainsi, dans un mouvement de réciprocité, j'explorerai dans un deuxième temps comment, en travaillant à partir d'architecture construite, j'ai tenté une hybridation de la représentation architecturale avec les problématiques de l'art. C'est le potentiel discursif de l'art que j'ai mobilisé pour révéler les dimensions conceptuelles d'un édifice, à l'occasion d'une collaboration avec un duo d'architectes. Enfin, dans un troisième temps, j'évoquerai une exploration pédagogique de cette relation entre art et architecture. En tant qu'enseignante, je m'attache à construire une pédagogie de relation entre les deux disciplines inscrites dans une forme d'hospitalité féconde. Le déplacement de processus de l'une vers l'autre permettant d'en ouvrir les possibles.

Convoquer la représentation architecturale dans l'art

En tant qu'artiste, j'observe dans mes recherches¹ la façon dont nous organisons le monde –notamment par l'habiter– et cela m'amène à considérer tout particulièrement la mise en relation entre récit et espace. Ces préoccupations prennent forme principalement en dessin, dont j'apprécie la capacité à faire cohabiter système discursif et forme poétique. La formule de Giordano Bruno « *intelligere est phantasma speculari* », « penser, c'est réfléchir

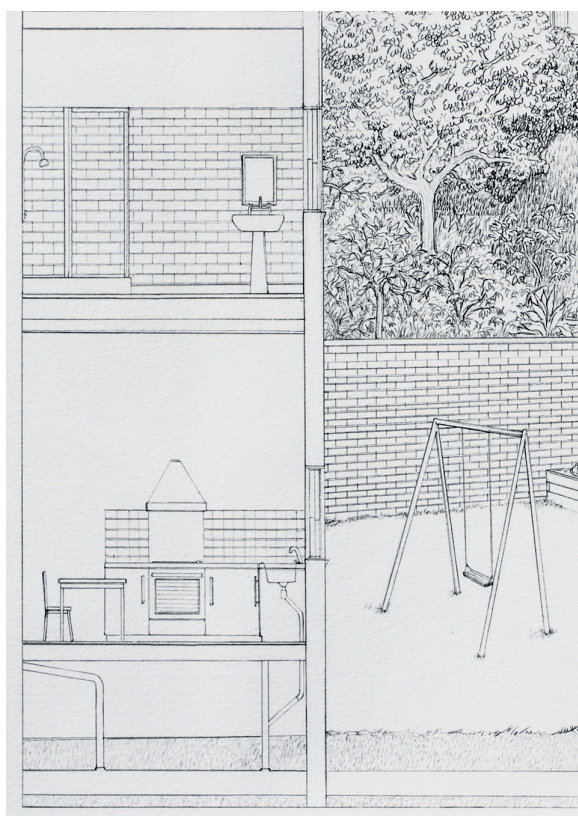
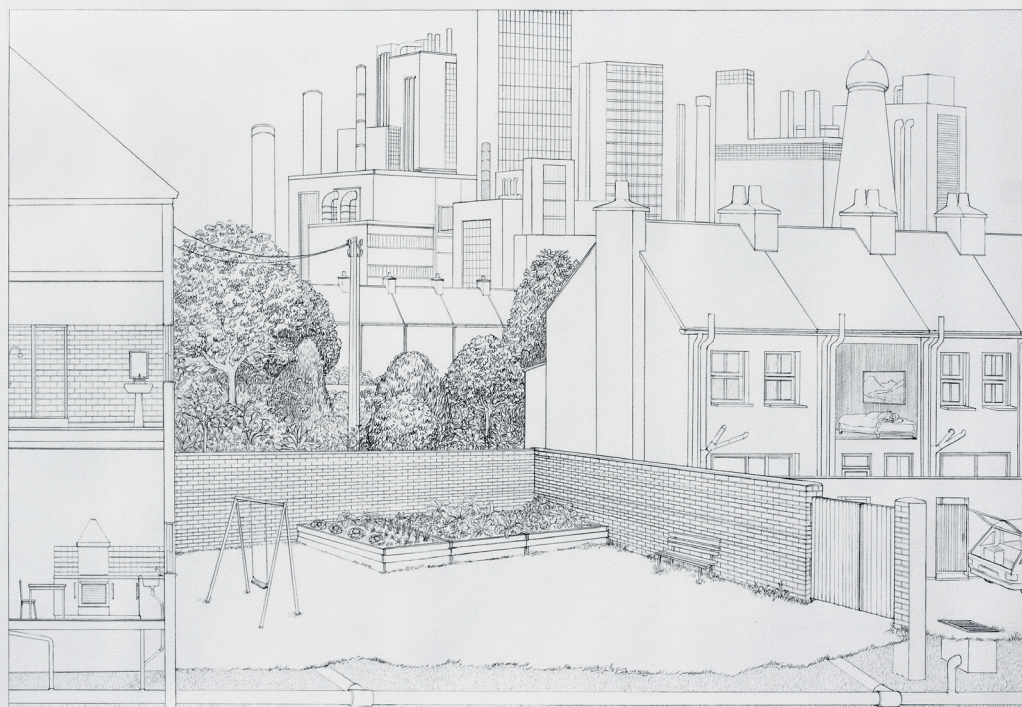


Fig. 1. *Rear Window*, crayon sur papier,
50 x 70 cm, 2014 © Stéphanie Nava, ADAGP)

avec des images » (Bruno, 1591, p.91), condense ma volonté de mettre en place, *via* la représentation, questionnement et sens : des images parlantes.

Pour échafauder cette pensée, la forme narrative est un précieux levier. Dans la mise en forme du récit, c'est la composition qui permettra au sens d'émerger de la représentation, par le montage des différents éléments qui la constituent : espace, corps, objets, végétaux, invisible... La figure humaine a longtemps été centrale dans mon travail, puis les corps sont devenus situés, insérés dans des paysages ou des architectures, formant des situations. Dans ce contexte, dessiner un espace répond à plusieurs impératifs. Tout d'abord, installer le lieu pour que tous les éléments du récit prennent leur juste place. La conception spatiale positionne de façon dialectique personnages et objets dans ce qui tient lieu de *décor*, ce dernier étant aussi potentiellement sujet. Lors de cette opération, le choix du point de vue est crucial. Il permet d'organiser l'espace du récit et l'espace de la feuille, offrant la possibilité d'introduire visuellement une part conceptuelle dans l'image (au-delà de tout ce que l'histoire porte déjà en elle) *via* le système de représentation choisi. Puisque, dans un dessin figuratif, composer consiste à échafauder une pensée formée par la projection en deux dimensions d'objets tridimensionnels sur la surface plane du support, s'impose alors une opération de traduction. Par-delà la nécessité narrative, dessiner des lieux devient terrain d'expérimentation avec les systèmes de représentation. En écho aux images médiévales, d'Orient, ou du Moyen-Orient, j'explore par exemple la juxtaposition de vues en plan avec la perspective, ou encore la collusion de modes perspectifs différents. Ce faisant, le sens se déplace, se détachant de la diégèse pour aller vers la structure de l'image. En mobilisant les codes de représentation architecturale conventionnels (coupe, perspective, plan), je déplace le potentiel de l'image depuis la stricte vue d'un espace vers une mise en question des surfaces produites sur le plan. Le dessin *Rear Window* est un exemple de ces expérimentations.

Je l'ai réalisé en 2014 lors de mon séjour en résidence à l'IMMA de Dublin. Le bâtiment à gauche était notre maison. C'est depuis la salle de bain qu'avec l'artiste Becca Albee nous avons pris l'habitude d'observer et filmer un renard qui vivait dans le jardin à l'arrière. Ce dessin a donc pour origine une anecdote que, par la référence explicite au film d'Alfred Hitchcock,

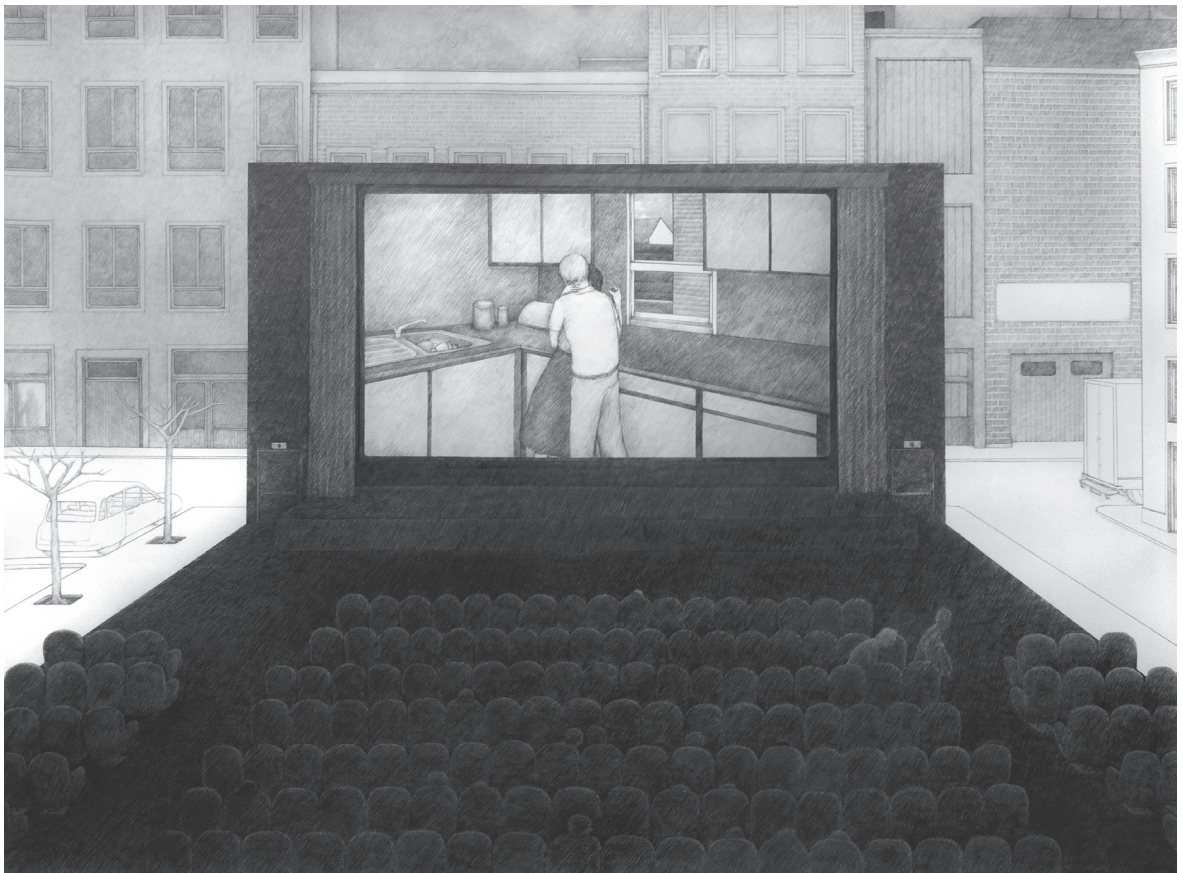
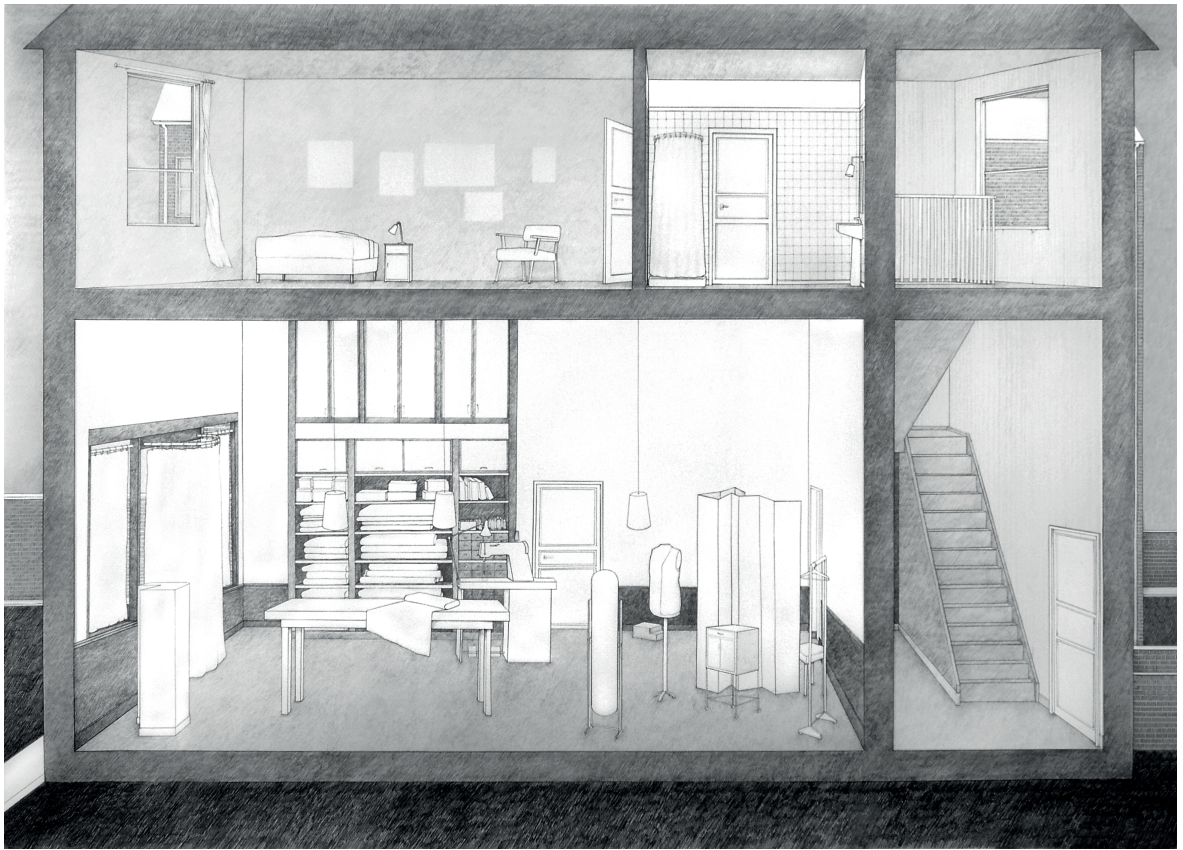
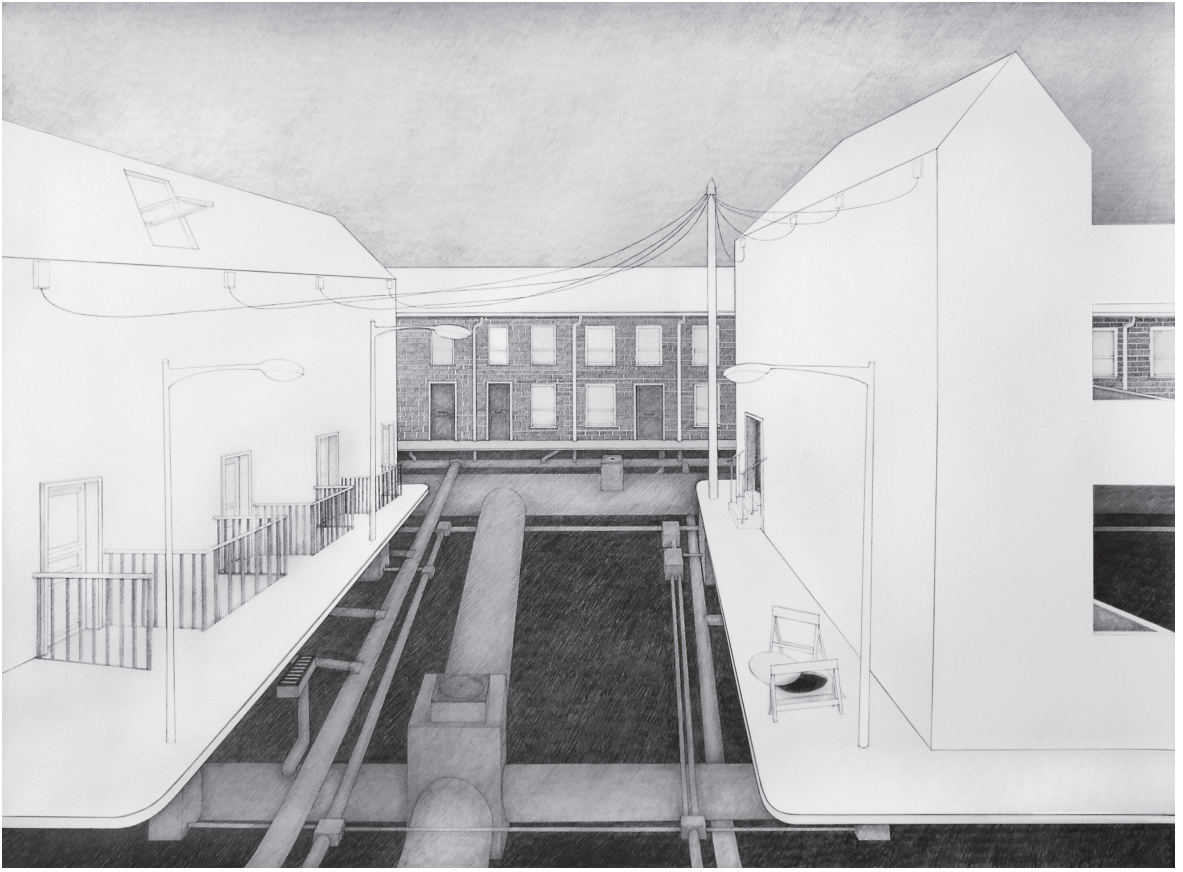


Fig. 2. *Habits, habitus, habiter*, crayon sur papier, 150 x 113 cm, 2007 © Stéphanie Nava, ADAGP,

j'ai à la fois caractérisée (puisque, comme James Stewart, notre activité était une forme d'espionnage photographique) et tenté de mettre à distance, quittant le récit autobiographique, pour la placer en écho au cinéma et donc à la mise en scène. Aussi, si certains éléments du *décor* sont fidèles au réel (notre maison, le jardin), d'autres sont des pièces rapportées (ainsi la tour de l'usine Guinness), ou totalement inventés (comme le « downtown » et les usines en arrière-plan). L'anecdote a été le déclencheur par lequel j'ai échafaudé une composition dont un des objectifs était de mettre le jardin au centre de l'urbanité. Celui-ci condensait les trois fonctions majeures des lieux de nature cultivés en milieu urbain : fonction nourricière, jeu et contemplation. Il m'importait alors de connecter cet espace avec d'autres composantes de ce qui fait cité : bâti, parcs, rues, réseaux souterrains. L'image est un composite dans lequel j'ai mixé trois types de représentations : la perspective, la coupe et la coupe perspective. Cette nature hybride me permet de mettre en place pour chacune des parties de l'édifice narratif le mode visuel le plus adapté. En perspective, le jardin est plus naturaliste qu'en coupe, l'herbe est là, le sol dit la forme de l'espace. Grâce à la coupe, les fenêtres de la maison donnant sur le jardin apparaissent, la porosité visuelle entre les deux espaces contigus est donnée, tout comme la liaison, par la tuyauterie, de l'étage au rez-de-chaussée puis au système d'évacuation urbain. La coupe donne aussi un effet d'objectivité qui positionne l'espace à partir duquel s'est déroulée l'observation comme un lieu lui-même scientifiquement observé. Cette forme de retournement produit une mise à distance et confère une dimension analytique à l'image qui se présente comme une vue vraisemblable mise en question dans son aspect anodin par l'intrusion des ouvertures dans sa surface. Les hiatus qu'elles produisent la propulsent dans un autre registre qui emprunte à la représentation architecturale tout comme à l'illustration scientifique.

La coupe-perspective ou l'écorché sont deux modes de représentation architecturale que j'ai convoqués dans la série de dessins titrée *À partie liée*. Dans celle-ci, j'utilise ces omissions de surface de la même façon qu'en architecture, pour rendre visible des correspondances, des relations de proximités normalement masquées par la peau des édifices. Courants dans la peinture des primitifs italiens, ces procédés contournent le réalisme de la représentation pour la plier aux nécessités du récit. La liberté ainsi acquise touche l'espace mais aussi le temps, affirmant

Fig. 3. *A Day Projection*, crayon sur papier, 150 x 113 cm, 2013 © Stéphanie Nava, ADAGP



l'autonomie de l'espace pictural face au réalisme de la stricte imitation. La continuité spatiale peut accueillir une temporalité étirée, différents moments de l'histoire prenant place de façon concomitante dans un lieu unifié. Chaque « morceau » fait partie du tout mais fonctionne comme un système cohérent et potentiellement autonome.

Dans mes dessins, point d'histoire religieuse, de mythe ou légende, mais la mise en évidence de relations ordinaires présentes au sein de notre environnement. La coupe d'*Habits*, *habitus*, *habiter* dévoile les pièces d'une maison organisées autour de l'atelier d'un tailleur. Des étoffes du commerce aux rideaux de l'étage, un ensemble de voiles et de « peaux » habillent les pièces, marquant présences et effets du temps. L'écorché de *A day Projection* produit une brèche massive dans l'image, dévoilant l'obscurité diurne d'une salle de cinéma. La scène domestique à l'écran constitue une sorte d'intrusion dans les activités intimes cachées derrière les façades de l'arrière-plan (dont les habitants sont quasiment absents), projetant les deux acteurs dans un cadre hors échelle par rapport à l'environnement dans lequel ils sont ainsi dévoilés. Les ténèbres sont pareillement révélées dans *En face*, où c'est le sol d'une rue britannique qui a disparu pour révéler un système de connections souterraines. Elles sont doublées par des liens aériens, les fils des réseaux rattachant chaque façade à un poteau commun.

La rencontre avec les traditions orientales où l'unité perspective n'est pas la norme, a confirmé ma volonté d'explorer la juxtaposition de surfaces autonomes au sein d'une représentation unifiée. La série *Reprises* est un ensemble de dessins dans lesquels je rejoue des images vues ici ou là. Le dessin *Reprises (persan)* a formé le point de départ d'un ensemble de travaux dans lesquels la surface perspective va se trouver confrontée à un motif décoratif vu en plan. Procédé courant dans les illustrations persanes, je m'intéresse à la façon dont il est, dans la peinture musulmane, utilisé pour représenter des motifs décoratifs et tout particulièrement les tapis. On le sait, ces derniers sont des représentations de jardins, figures du paradis, ailleurs divin ne pouvant de fait être projeté dans l'espace perspectif du bas-monde. De la même manière, les motifs géométriques des ornements « représentent les mathématiques non simplement comme un outil ou une méthode, mais pour elles-mêmes, pour leur beauté propre » (Belting, 2010, 51). Là encore, mus par leur singularité, ils échappent à la

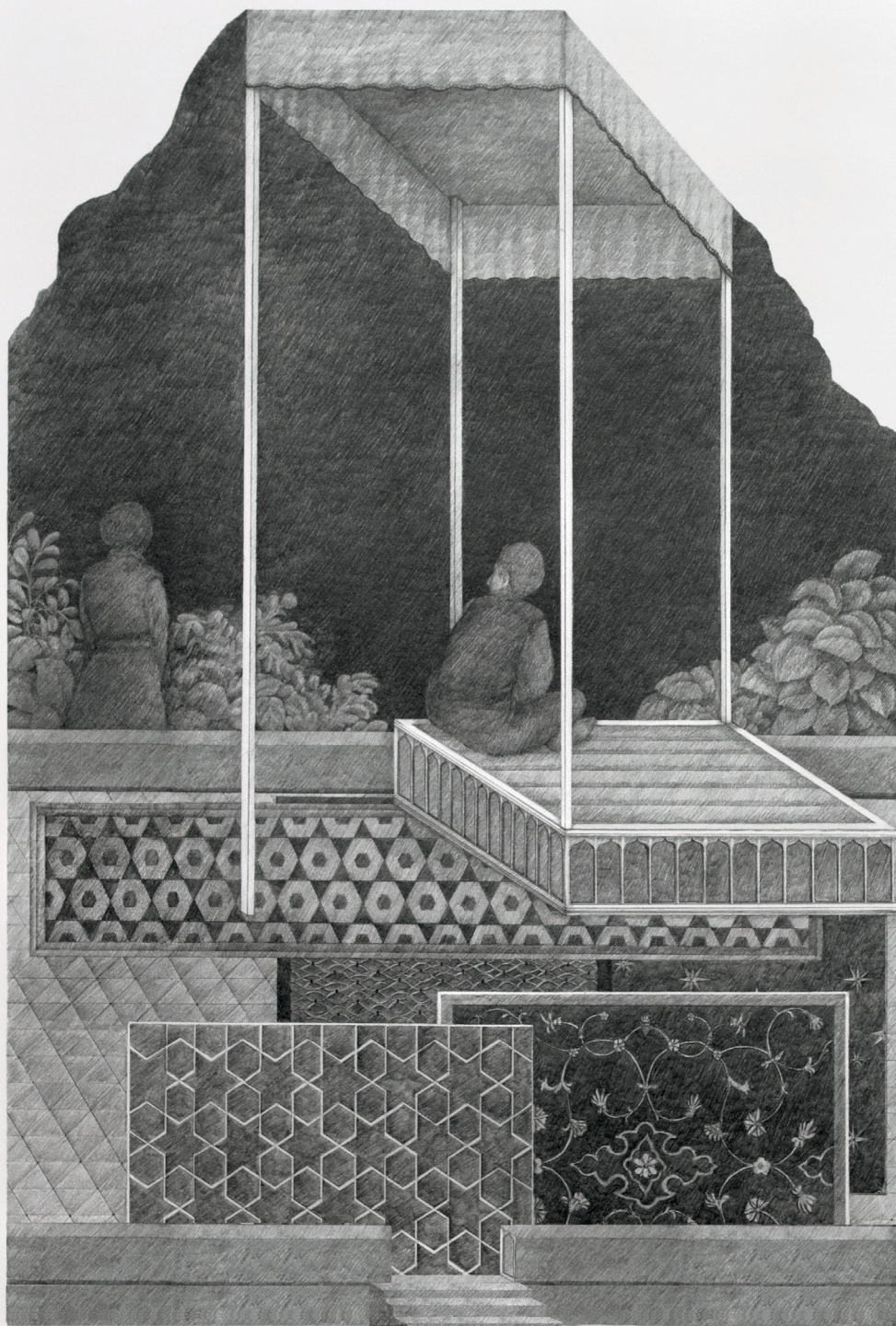


Fig. 5. *Reprises (persan)*, crayon sur papier,
50,5 x 70,5 cm, 2014 (© Stéphanie Nava, ADAGP)



Fig. 6. Feuilles, dedans, dehors, fusain sur papier, 218 x 150 cm, 2016 (© Stéphanie Nava, ADAGP)



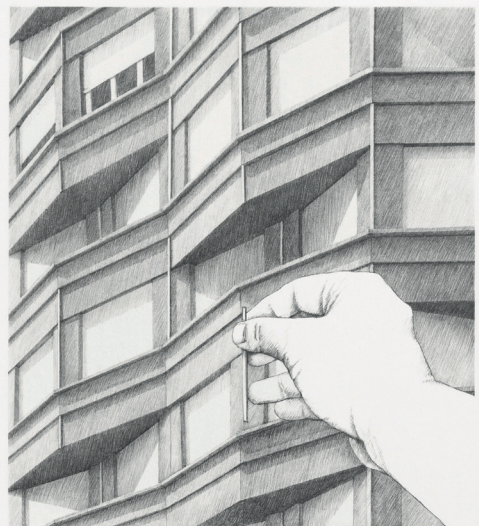
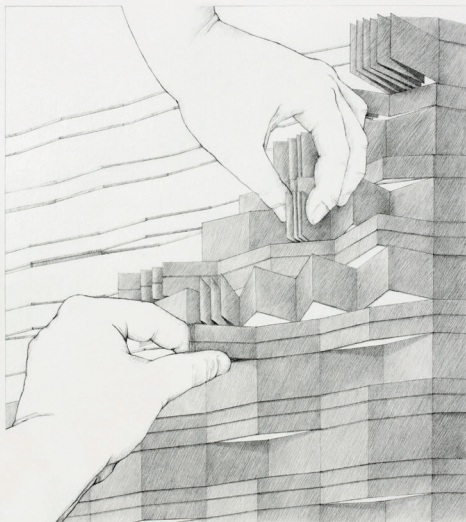
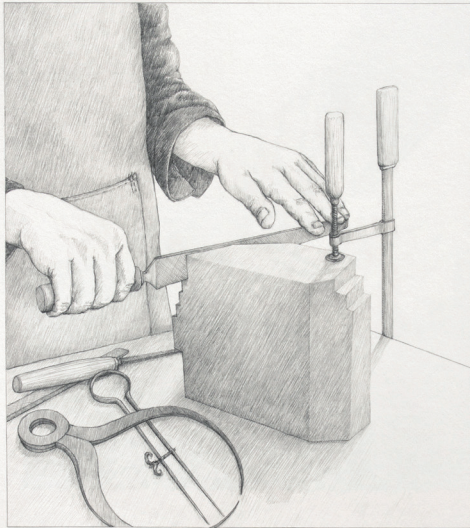
Fig. 7. *La Fabrication*, crayon sur papier,
7 dessins 52 x 41 cm, 2020-21
(© Stéphanie Nava, ADAGP)

figuration du réel pour déployer leur présence qui donne une mesure du monde tout en affirmant leur qualité géométrique (qui leur confère un rapport à l'infini) et ornementale. Cette extraction rejoint ce que Daniel Arasse décrit dans *L'homme en perspective* : « Beaucoup d'images du Trecento et du Quattrocento sont ainsi construites sur une dualité des espaces figurés. L'espace perspectif devient, à l'intérieur de cette confrontation, le « lieu de l'humain », auquel le divin échappe, par son essence même puisqu'il est infini, et la peinture aime souvent à l'installer dans « son » lieu (...) » (Arasse 1978, 205). Plus que leur qualité religieuse, c'est la façon dont ils échappent alors à l'espace diégétique perspectif pour venir retrouver la planéité du support et donc, paradoxalement, une forme de concrétude qu'il m'intéresse d'explorer.

Cette relation entre ornement, jardin et réel est ce qui anime le dessin au fusain *Feuilles, dedans, dehors*. Le motif (reprenant le carrelage du sol de mon atelier) a été réalisé avec de la poudre de fusain appliquée au pochoir. Les rinceaux emplissent mécaniquement le sol dans l'image, le mode opératoire empêchant d'appliquer une perspective. Concomitante, une autre représentation de végétaux se déploie : les feuilles d'un olivier derrière la fenêtre. Bien que pareillement réalisées au pochoir, le contraste avec la géométrie du sol est grand. Même procédé qui répète la forme, mais d'un côté la stricte rigueur de la géométrie plane – qui appartient à la feuille de papier autant qu'au sol – qui transforme le végétal en ornement, de l'autre, les feuilles de l'arbre toujours mouvantes, dehors.

Hybrider la représentation du projet d'architecture avec les problématiques de l'art

En 2020, j'ai été sollicitée par les architectes Abinal & Ropars pour réaliser une série de dessins autour d'un de leurs édifices tout juste édifié boulevard Auriol, à Paris. Ce travail, *La Fabrication*, a été l'occasion de questionner la traduction d'un dessin architectural en un dessin artistique et m'a confrontée à plusieurs interrogations. En quoi le dessin de l'artiste diffère-t-il de celui de l'architecte ? Comment produire des œuvres d'art plutôt que des illustrations ? Comment traduire, avec mon vocabulaire, des décisions plastiques qui appartiennent à l'architecture ? Le modèle numérique 3D, la perspective photoréaliste, la photographie et mes dessins sont tous des *images* de l'édifice. Quelle



est la singularité de chacune d'entre-elles? L'enjeu de l'exercice était de tirer cette représentation vers l'art pour la détacher de la stricte fonction utilitaire (construction ou communication).

La fiction a été choisie de façon conjointe avec les architectes, avec l'idée de conter la fabrication d'une maquette fictive de l'édifice. Ce choix s'accompagnait d'une exigence démonstrative puisque la volonté était d'établir une lisibilité des différentes décisions plastiques structurantes de l'édifice, désignées par les architectes. Là où la construction agrégera toutes les strates de la composition, cette narration nous permettait de rendre visible l'anatomie de l'édifice. Une démarche de traduction a alors été effectuée pour transposer le dessin d'architecte échafaudé numériquement vers une physicalité: les traits conçus vectoriellement ont pris forme concrète par la fiction, ils sont devenus un ensemble de gestes opérés par des corps. Le choix de passer par l'image de la maquette pour raconter l'édifice a ainsi permis d'incarner les décisions architecturales: les lignes seront tracées avec un tire-ligne, découper un volume se fera avec des outils d'ébéniste, plisser une feuille avec des doigts, autant de gestes producteurs de formes qui façonnent, à l'échelle du corps, l'architecture. Apparaît aussi un *effet* de l'image qui est de fabriquer, dans l'esprit du spectateur une évocation, une reconnaissance par laquelle, au-delà du fait d'être vus, ces gestes deviennent *com*-préhensibles, tangibles. Ici, j'ai fait le choix de l'adéquation de chaque geste à l'échelle à laquelle il serait le plus lisible. En conséquence, la maquette change de taille dans chaque image, les corps et les mains de ceux qui la fabriquent donnant la mesure de ces variations. Les gestes sont pensés à la mesure de leur lisibilité dans le dessin, la dimension conceptuelle de l'objet architectural autorisant cet effet à la *Alice au pays des merveilles* sans produire d'incohérence.

Pour réaliser ces images j'ai travaillé à partir de modélisations 3D. J'ai redessiné l'édifice à partir de tracés numériques établis par les architectes, réinterprétant ces dessins sans en modifier la perspective. Mon intervention a porté sur les cadrages, les points de vue, puis sur l'échelle et la mise en relation de l'objet architectural avec les figures qui le manipulent. Ce choix de ne pas redessiner le bâtiment *ex-nihilo* s'est fait en partie pour des raisons d'efficacité, l'immeuble étant d'une grande complexité géométrique, mais surtout parce que cela m'intéressait de voir dans quelle mesure je pouvais m'approprier un tracé «sans

2. Voir la légende de l'invention du portrait, telle que racontée par Pline l'ancien, dans son *Histoire naturelle*: «Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille: celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries.»

Jacques Derrida, dans la retranscription de la conférence intitulée *À dessin le dessin* publiée de façon posthume en 2013, explore les variations de la légende en pointant la relation entre la ligne tracée et l'ombre de l'amant que la jeune femme ne verra ou ne voit déjà plus (p.27): «Alors elle ne le voyait plus, elle voyait simplement l'ombre, ou elle se rappelait l'ombre de la silhouette de son amant et elle dessinait les contours de l'ombre sur le mur (...). Donc, geste d'amour, origine du dessin dans l'amour, mais aussi geste pour capter, fixer, garder le trait ou la trace de l'invisible, de l'aimé qu'on ne voit pas ou qu'on ne voit plus, qu'on se rappelle simplement à partir de l'ombre. Et cette expérience du dessin comme contour de l'ombre, de l'ombre portée de l'autre, est souvent interprétée, et intitulée d'ailleurs, *Origine du dessin*: l'origine du dessin comme geste d'une femme qui trace le contour de l'invisible, de ce qu'elle aime et qui lui est invisible.»

identité» (un modèle numérique généré de façon paramétrique) pour le transformer en une proposition graphique pourvue de sens et de singularité plastique. Ce procédé dénote aussi comment la virtuosité mathématique de la construction perspective, si elle peut être un enjeu en soi, n'est finalement active qu'à la marge dans ce qui anime l'œuvre d'art.

Confrontée, pour ces dessins, à la tension originelle entre ligne et surface², j'ai choisi de me détacher des tracés mécaniquement produits pour fabriquer la volumétrie de l'édifice par les ombres. J'ai travaillé principalement avec des aplats plutôt que des traits, utilisant le crayon gris pour densifier ces zones à l'aide de masques. Nombre des lignes que l'on perçoit sont donc la résultante de l'arrêt de la surface (les confins des formes géométriques) plutôt que des tracés autonomes et réalisés séparément des aplats. Ce choix a rejoint une spécificité de cet édifice dont la façade plissée s'active de façon conséquente avec la lumière, la variété des ombres faisant sa singularité.

La question de la spécificité de l'œuvre d'art a animé ma réflexion autour de ces dessins. Il n'était pas question de produire des images comme le fait un perspectiviste, mais bien des œuvres qui auraient pour *sujet* cette architecture. Le déplacement était au cœur de l'entreprise et, nous l'avons vu, c'est un ensemble de décisions qui m'a permis de caractériser ces dessins comme œuvres à part entière. L'invention ne s'est pas logée dans la virtuosité mathématique de la représentation perspective, tâche déléguée à l'ordinateur, mais dans des choix qui relèvent plus du réalisateur et du scénariste. Point de vue, cadrage et narration sont les éléments cruciaux du basculement de l'image dans le champ de l'art. S'ajoute à cela pour moi une dimension physique: le *faire*. Dessiner est une opération de la pensée qui s'exprime dans un geste. Caresser la surface du papier avec une mine de plomb est une activité *satisfaisante* et génératrice d'idées. Il est important de noter que la jubilation de la création est tout autant intellectuelle que manuelle. La main, son mouvement, alimentent la réflexion sur l'image. Le faire est, tout autant que le langage, moteur de la pensée.

L'art comme point de départ du projet architectural, une pédagogie expérimentale

Ces recherches nourrissent ma pédagogie. La manière dont une pratique trouve écho dans un enseignement est directe ou plus diffuse. Si, à certains endroits, il sera question de savoirs, convoquant directement expérience et savoir-faire à transmettre, il peut être aussi question de travailler avec l'écart entre le lieu d'où je parle (le champ de l'art) et le lieu où je parle (l'école d'architecture). Cet écart permet d'introduire des biais, de déplacer certaines approches pour enrichir la perspective sur le travail en cours. Il s'agit de proposer des manières de regarder les objets que nous manipulons depuis un nouveau point de vue ainsi que des processus visant à générer des formes via de nouveaux chemins.

Dans cette optique, une autre collaboration avec Édouard Ropars a concerné un cours de projet mené sur cinq ans à l'ENSAPLV, conjointement avec l'artiste Jacques Julien. Dans cet atelier de première année de master nous avons mis en place une pédagogie ancrée dans l'expérimentation. Le travail y débutait par une recherche plastique de laquelle résultait un objet. À partir de celui-ci étaient tirés des principes par lesquels constituer le projet. Dans cette démarche à la fois concrète et conceptuelle, celui-ci ne découlait de fait pas uniquement de contraintes du site ou de la programmation, mais se fondait dans des gestes artistiques. La pensée architecturale prenait sa source dans une pensée par le faire où matière et forme fixaient la trame sur laquelle élaborer l'architecture.

En 2012, la première expérience que nous avons menée avec les étudiants a été de proposer de réaliser une sculpture représentant une tour nuage d'Émile Aillaud, la cité Pablo Picasso de Nanterre étant le site de projet que nous avons choisi. L'année suivante, nous avons travaillé à partir de motifs puisés dans des recadrages de photographies, puis avec des collages ancrés dans la culture punk ou encore des moulages d'objets du quotidien.

Les choix plastiques effectués pour réaliser ces objets produisaient par ricochet des pistes pour faire émerger la proposition architecturale. Le processus de digestion et traduction était complexe et souvent déroutant pour les étudiants et étudiantes. Habitué.es à initier leur travail par des études de sites, des enquêtes ou une analyse du programme, prendre comme point de départ un geste générateur de forme(s) et de systèmes posait un trouble et une légère inquiétude quant à la méthode.

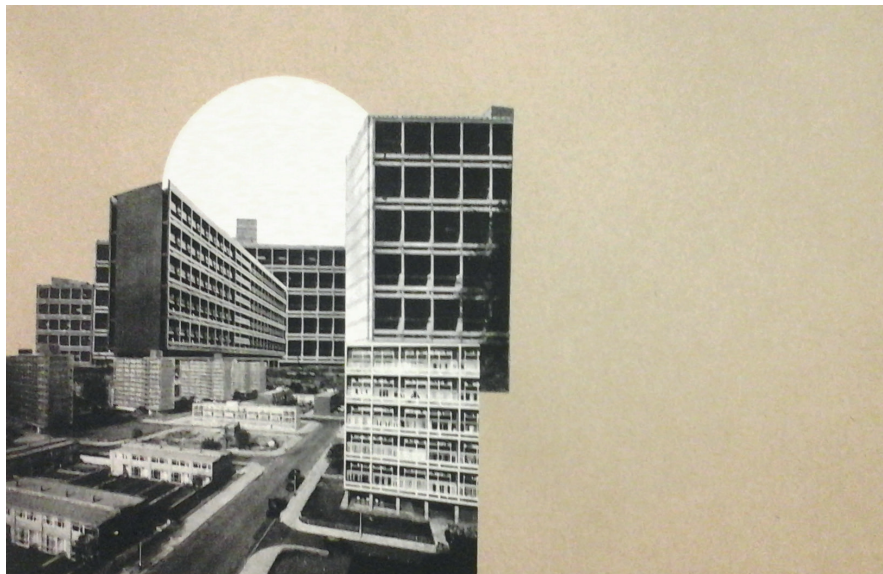
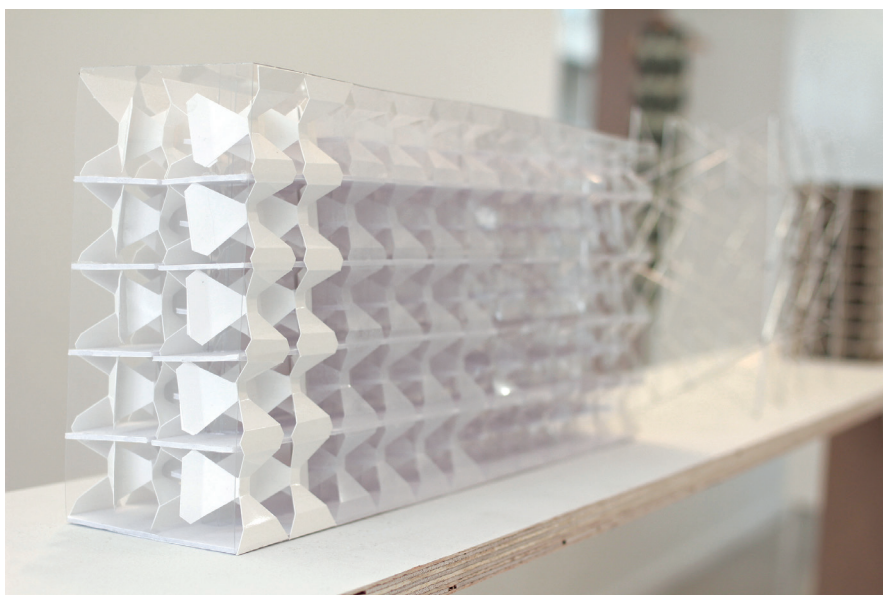
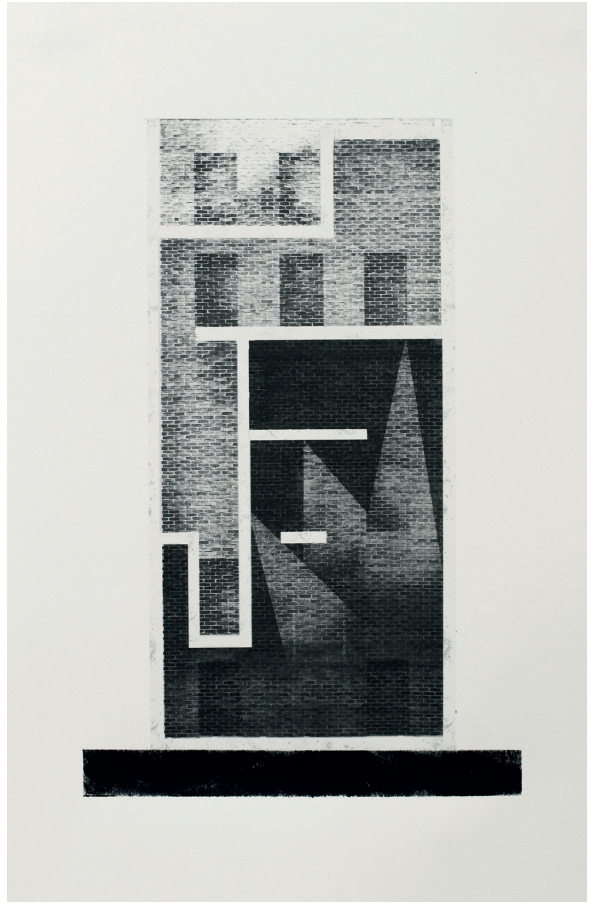


Fig. 12 à 19.
Expérimentations et
projets, Atelier *Milieux
habités*, identification d'un
paysage contemporain,
Édouard Ropars, Jacques
Julien, Stéphanie Nava,
Master 1, ENSAPLV,
2011-2015

Travaux de Caroline
Vaussanvin et Omar
Khaldi, Alexandre Rolland
et Zoé Tric, Alice Delattre
et Caroline Sauge, Eri
Ohara et Mariko Umezaki,
Marine Boisson et Patrick
D'Andlau, Lyna Bourouiba
et Lucile Mathieu.





Celle-ci demandait effectivement d'accepter de ne clairement pas savoir ce qui allait advenir pour rester ouvert et attentif aux conséquences de leurs mises en œuvre. Le travail était inscrit dans une physicalité assumée. Loin des ordinateurs, les premiers pas dans le projet s'imprimaient dans des matériaux, dans des actions physiques, des assemblages, des expériences concrètes. La dimension expérimentale étant forte, elle mobilisait la capacité d'observation, d'analyse et une certaine perspicacité pour repérer les moments au potentiel intéressant. Il était nécessaire de rester ouvert aux accidents et de ne pas présumer de la finalité, plutôt se concentrer sur le processus. Car si les formes de certains projets ont été directement déduites des formes plastiques, le transfert a aussi pu se faire de façon plus indirecte, en retenant le processus plutôt que le résultat.

Un effet certain de ce protocole a été, chaque année, une très forte diversité des propositions. Un point de départ commun produisait une grande variété de chemins et d'architectures. Les étudiants et étudiantes ont pu par ailleurs constater que produire des formes ne suffisait pas à les qualifier d'architecture, si intéressantes ou séduisantes fussent-elles. À rebours du travail que j'ai réalisé pour *La Fabrication*, ils et elles ont été confrontés à la complexité du travail de traduction d'une discipline à l'autre. Une sculpture de tour nuage n'est pas une tour nuage, ni même une maquette de tour nuage. Mais une sculpture peut permettre de commencer à penser une architecture. Elle peut la penser de façon analytique, *a posteriori*, tout comme de façon projective, ses caractéristiques conceptuelles et processuelles formant potentiellement prémisses du projet. Et c'est là que se niche toute la richesse exaltante de la rencontre des disciplines. Loin de se concurrencer, les pratiques voisines que sont l'art et l'architecture produisent, par le dialogue que l'on veut bien établir entre-elles, de fécondes pensées.

Ainsi il m'importe d'affirmer la possibilité de ces croisements loin de tout assujettissement d'une discipline à l'autre. Il me semble fondamental de considérer l'émulation potentielle qui découle de la rencontre si l'on veut bien la faire advenir avec hospitalité et curiosité. En somme, insérer dans chaque pratique des *biais*, qui permettent d'ouvrir un nouveau regard sur ce sur quoi l'on s'affaire depuis une discipline, vers l'autre. Ce faisant, il ne s'agit pas de porter atteinte à leur intégrité mais au contraire de considérer celle-ci comme potentiellement renforcée et dynamisée par le processus d'accueil.

Bibliographie

Arasse, Daniel, *L'homme en perspective, les primitifs d'Italie*, Genève, Éditions Famot, 1978

Arasse, Daniel, *L'annonciation italienne, une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1980

Belting, Hans, *La double perspective, la science arabe et l'art de la Renaissance*, Lyon, Presses universitaires de Lyon / Presses du Réel, 2010

Bruno, Giordano, *De imaginum, signorum et idearum compositione*, Frankfurt am Main, Wechel, 1591

Cummins, Joan, *Indian Painting, from Cave Temples to the Colonial Period*, Boston, Museum of Fine Art, 2006

Derrida, Jacques, *À dessein le dessin*, Le Havre, Éditions franciscapolis, 2013

Florenski, Pavel A., *La Perspective inversée*, communication, Moscou 1919, traduit par Olivier Kachler, Paris, Éditions Allia, 2013

Pline l'ancien, *Histoire naturelle*. Volume 2, 77, traduit par Émile Littré, Paris: Firmin-Didot et C^{ie}, Libraires, 1850

Ryan, Michael, *The Chester Beatty Library*, London, Scala Publishers, 2002

Schefer, Bertrand, « Les lieux de l'image », Introduction à Camillo, Giulio, *Théâtre de la mémoire*, 1480-1544, Paris, Éditions Allia, 2001

Peintures italiennes, Musée du Petit Palais d'Avignon: catalogue des collections, Paris, RMN Grand Palais, 2005

Les rivières d'Athènes
Un essai d'archéologie
de la nature en milieu
urbain

Sylvain Maestraggi

Sylvain Maestraggi est photographe. Il s'intéresse aux *métamorphoses* du paysage, questionnées à partir de l'expérience de la marche et de la recherche documentaire. Philosophe de formation, il est l'auteur avec Christine Breton du livre *Mais de quoi ont-ils eu si peur ? Walter Benjamin, Ernst Bloch et Siegfried Kracauer à Marseille le 8 septembre 1926* (Marseille, Commune, 2016).

1. Le Podoniftis, qui se jette dans le Kifissos, et son affluent le Giabourla, bien qu'aménagés, présentent également des rives peuplées d'une végétation abondante. Autres affluents du Kifissos, l'Eschatia a été intégralement recouverte ces dernières années et le Profitis Daniils est un canal qui coule dans la zone industrielle d'Elaionas.

Depuis 2019, je mène un travail photographique sur les rivières qui traversent l'agglomération d'Athènes. De l'exploration de ce territoire par la marche et de la recherche de représentations antérieures à son urbanisation, à travers la littérature, les arts visuels et la cartographie, est né un questionnement dont cet article est la première formulation: une archéologie de la nature en milieu urbain est-elle possible? J'expose ici le cheminement qui va de cette expérience située à une réflexion théorique qui garde, à ce stade inaugural de ma recherche, la valeur d'une hypothèse accompagnant ma démarche artistique.

En 2012, après avoir visité les sites archéologiques d'Athènes, je décidais de partir à la recherche d'un site naturel: le lit de la rivière Ilissos qui sert de décor au *Phèdre* de Platon. Muni d'une carte de l'Athènes antique, je me dirigeais vers le Stade panathénaique, près duquel est supposé se dérouler le dialogue. Mais si le stade, qui a été restauré, est toujours visible, la rivière était absente. Adossé à la grille du parc de la colline Ardittos, je n'avais devant moi pour paysage qu'un large boulevard encombré de circulation. Ce n'est qu'à mon retour que j'appris le sort qui avait été réservé à l'Ilissos dans les années 1930: celui d'être canalisé puis recouvert pour servir à l'édification du système d'évacuation des eaux usées et des eaux pluviales de la ville. À cette période, la Grèce ayant dû accueillir les populations grecques de Turquie, la démographie d'Athènes doubla en quelques années, forçant la ville à prendre des mesures d'urbanisme. Les rivières devenant une source d'insalubrité et de danger en cas d'inondation, on décida de les enterrer. Lorsque la ville connut une croissance spectaculaire à partir des années 1950 et qu'elle s'étendit dans la plaine alluviale du fleuve Kifissos (que l'on appelle couramment la plaine d'Athènes, aujourd'hui entièrement recouverte par l'agglomération), cette solution s'étendit elle aussi avec la progression des constructions. Des 700 cours d'eau, tous gabarits confondus, que l'on dénombrait au début du XX^e siècle (Karali, Vaïou, 1995), il ne reste aujourd'hui que quelques rivières dont le lit garde un aspect naturel: la partie supérieure du Kifissos, avant que celui-ci ne plonge sous une autoroute qui le conduit jusqu'au golfe Saronique, le ruisseau de Chalandri, en partie aménagé en parc, le ruisseau des Lauriers-Roses, soumis à une forte pression urbaine, et certains de leurs affluents¹. L'Ilissos a été entièrement artificialisé: enterré près du centre d'Athènes,

2. Le Voyage métropolitain est une association créée en 2014 qui organise des promenades exploratoires ouvertes au public dans la métropole du Grand Paris. Pour une histoire de la promenade urbaine, je renvoie, entre autres, à l'ouvrage de Francesco Careri, *Walkscapes: La marche comme pratique esthétique* (Careri, 2020).

il se change en canal dans le quartier de Kallithea jusqu'à son embouchure, suivant le cours qui lui a été imposé en 1905 pour le séparer du Kifissos.

Promenade urbaine

La découverte de ces rivières a correspondu pour moi au désir d'explorer Athènes, ville immense dont j'avais pu admirer l'étendue du haut du mont Lycabette, ville « illisible » également par la densité et l'aspect répétitif de son architecture moderne. Une ville qui n'offre au visiteur aucune piste pour s'orienter hors des circuits touristiques, aucun repère historique hors de son passé antique. La recherche de l'Ilissos fut pour moi un geste délibéré, une sortie hors du centre à la rencontre d'autre chose que les sites archéologiques définis par l'architecture des temples, des théâtres et des institutions politiques, la recherche d'un espace autre, sans traces, un espace naturel qui fut le décor d'une scène dont j'avais gardé la mémoire. Cet écart, ce déplacement, le dialogue de Platon y invitait lui-même, puisqu'il raconte comment Socrate rencontre Phèdre qui s'apprête à sortir des murs de la ville et décide de l'accompagner sur les bords de l'Ilissos. Lors de cette rencontre, Phèdre explique à Socrate qu'il préfère, pour se délasser, se promener sur les grands chemins plutôt que dans les gymnases (Platon, 2000, 83). Cette allusion à la promenade hors des murs de la ville, je me suis longtemps plu à la considérer comme une origine, certes anachronique, de la « promenade urbaine » que j'ai commencé à pratiquer à Marseille au début des années 2000.

C'est à Marseille, en effet, que j'ai appris à explorer la ville à grande échelle à partir de la marche à pied, en éprouvant les distances, les variations et les articulations de l'espace urbain par l'engagement du corps et l'observation des territoires traversés. Cette pratique, je l'ai prolongée en Île-de-France, plusieurs années, au sein du Voyage métropolitain.² De retour en Grèce en 2017, je décidais d'appliquer ce mode d'exploration à Athènes, en m'éloignant radicalement du centre. Parmi ces promenades, la plus longue, une trentaine de kilomètre dans le nord de l'agglomération, me conduisit une nouvelle fois à rencontrer les rivières. Après avoir traversé un ancien village olympique, longé une voie rapide et enjambé la voie de chemin de fer de Dekelia sous l'aéroport de Tatoï, je tombais au bout d'une zone maraîchère sur

un profond ravin, rempli de végétation, de l'autre côté duquel s'étendaient des résidences. Il s'agissait là du Kifissos, rivière principale de la plaine d'Athènes. Surpris par ce havre de fraîcheur dans la chaleur ambiante, par cette interruption soudaine de la ville, il me vint alors l'idée de consacrer mes prochaines explorations à suivre les rivières.

Mais pour cela, il me fallait les identifier sur une photo satellite ou sur une carte, et je m'aperçus assez vite de la difficulté. L'enfouissement des rivières laissait peu de traces visibles. À la sinuosité de certaines rues venant rompre le quadrillage du bâti, on pouvait deviner qu'une rivière était passée là, dont la ville avait conservé l'empreinte ; ailleurs c'était des coulées vertes mais discontinues indiquant les lits naturels, mais également des allées plantées d'arbres. Par ailleurs, la documentation sur le réseau hydrographique d'Athènes, à l'exception de quelques articles en anglais, était difficile d'accès. Une possibilité d'enquête était pourtant ouverte par deux particularités, intimement liées, de la ville d'Athènes : son rayonnement culturel et son histoire urbaine. Dès l'Antiquité, Athènes est devenue un lieu de pèlerinage pour des voyageurs cherchant les vestiges de sa grandeur. Cicéron, par exemple, dans le *De finibus*, fait dire à l'un de ses personnages visitant l'Académie de Platon :

Est-ce par un dessein de la nature [...] ou par une erreur de notre imagination, que lorsque nous voyons des lieux où l'histoire nous apprend que de grands hommes ont passé une partie de leur vie, nous nous sentons plus émus que quand nous écoutons le récit de leurs actions ou que nous lisons quelqu'un de leurs écrits ? [...] Enfin les lieux ont si bien la vertu de nous faire ressouvenir de tout, que ce n'est pas sans raison qu'on a fondé sur eux l'art de la mémoire. (Schnapp, 2021)

Cette valeur mémorielle des vestiges d'Athènes sera consacrée par Pausanias, écrivain du II^e siècle, dans sa *Description de la Grèce*, où il se livre à un inventaire des monuments de la ville. Cet inventaire servira de guide aux voyageurs occidentaux découvrant Athènes à partir du XVII^e siècle et posera les bases d'une archéologie qui affinera peu à peu ses observations, en partie grâce aux progrès de la topographie, qui ajoute à la description par l'écriture et le dessin, la précision des cartes (Schnapp, 2021). Du point de vue de l'histoire de l'architecture et de l'histoire de l'art, cette

3. Sur le caractère flottant de cette catégorie, qui dépasse la question du style, voir Tsiomis, 2017, 23.

4. Ce qui minimise la période byzantine et l'occupation ottomane.

5. Il est à noter qu'une carte d'état-major comme celle de l'Allemand J. A. Kaupert, levée en 1875, sert encore de référence aux études des cartographes contemporains.

reconstitution du passé fournira les modèles d'un renouveau de l'esthétique européenne que l'on classe communément sous la catégorie du «néoclassicisme».³ C'est sur cette redécouverte de l'Athènes antique que se fonde également l'histoire de l'Athènes moderne, ville qui fut proclamée capitale de la Grèce en 1834 et qui fit l'objet d'un développement urbain aussi soudain que volontariste, guidé par les principes du néoclassicisme (Tsiomis, 2017). Cette dimension de «ville nouvelle» et la conquête relativement récente du territoire de la plaine, qui ne sera véritablement accomplie qu'après les années 1950, me donnait potentiellement accès à presque trois siècles de description d'un territoire réputé avoir peu changé depuis l'Antiquité.⁴ Je me mis donc à collecter de nombreuses «Topographies d'Athènes» publiées par des visiteurs français, anglais ou allemands, mais aussi à rechercher des représentations visuelles et des cartes de la plaine d'Athènes où pouvaient apparaître les rivières.⁵ Dans cette entreprise, je fus frappé d'une part par la rareté de ces représentations, d'autres part par le caractère marginal qu'occupe le paysage – ou le milieu naturel – dans des descriptions orientées vers les monuments archéologiques. Ces topographies, ces «écritures des lieux», célébraient bien souvent l'architecture plutôt que le site sur lequel elle était construite.⁶

Fig. 1. *Vue du Stade d'Athènes*, Julien-David Leroy, 1758. L'Illissos au premier plan. Source gallica.bnf.fr / BnF



6. Pour ce qui est des représentations visuelles, plutôt que de rareté, il est plus juste de parler d'une limitation des représentations du territoire d'Athènes et de ses paysages à certaines vues qui constituent au fil du temps des stéréotypes. La vue du temple de Zeus olympien, situé en surplomb de l'Ilissos, avec l'Acropole en arrière-plan, est l'une de ces représentations, qui varie, au cours du XIX^e siècle, des arts du dessin à la photographie. Si l'Ilissos apparaît parfois au premier plan, c'est l'architecture du temple qui figure au centre de ces images, même si la roche Callirrhoé, située dans le lit de la rivière, est par ailleurs un motif récurrent. Il existe des vues panoramiques du territoire d'Athènes, mais à l'exception des abords de l'Académie de Platon, il est rare que les artistes entrent dans le détail du paysage. Suivant l'itinéraire tracé par Pausanias, les voyageurs européens limitent leurs descriptions aux monuments et aux faits culturels qui y sont rattachés. Comme l'a souligné Anne Cauquelin dans *L'Invention du paysage* (Cauquelin, 2023, 31), dans la tradition grecque représentée par Aristote et suivie par Pausanias la fable (*mythos*) l'emporte sur la vision (*opsis*). Les lieux visités sont des lieux « dits » et l'observation du paysage (qui a sa propre histoire) n'entre que de manière secondaire dans ce discours.

7. Sur le caractère conventionnel de la description de la nature chez les poètes antiques et la tradition qui en a découlé, voir Curtius, 1948. À propos de la description que Platon fait de l'Ilissos, Ernst Robert Curtius montre comment elle participe du *topos* (lieu, motif) poétique et rhétorique du *locus amoenus* (le lieu charmant). La description de ce paysage idéal n'en a pas moins servi de guide à certains archéologues qui envisagent le *Phèdre* comme un document topographique (Travlos, 1971, 289).

Concernant l'Ilissos, je tombais assez tôt sur une gravure extraite des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758) de l'architecte Julien-David Leroy, représentant, au-delà du pont et de la rivière qui occupent le premier plan, les ruines du Stade panathénaïque (fig. 1). Mon intérêt pour cette gravure se renforça lorsque j'appris qu'elle avait fait l'objet d'une discussion entre deux éminents voyageurs : le britannique Richard Chandler, auteur de *Travels in Greece* (1776), et François-René de Chateaubriand, de passage à Athènes en 1806.

Chandler, à la suite de Leroy, se rend au sud-est d'Athènes pour observer le stade et les quelques sanctuaires qui bordent l'Ilissos. Évoquant la scène de *Phèdre*, il souligne combien la rivière a perdu son charme : la végétation a disparu et l'eau qui stagne entre les graviers est souillée par une tannerie. L'Anglais saisit l'occasion pour adresser une critique aux peintres et aux poètes qui ne s'en tiennent pas à l'observation quant à la représentation des paysages grecs et reproche à Leroy d'avoir donné à l'Ilissos un débit plus important que celui qu'il a pu constater. Cette critique s'inscrit bien évidemment dans l'élaboration d'une méthodologie topographique qui implique la précision du relevé. Ces relevés, Leroy les a pratiqués minutieusement en prenant les mesures du stade, mais il est intéressant de dire pourquoi, comme il s'en explique lui-même, il a choisi de représenter la rivière. C'est que la ruine était trop ruine, le stade effondré devenait indéchiffrable. Leroy a donc jugé plus intéressant d'intégrer dans son dessin la rivière, « célèbre dans l'histoire », ainsi que le pont et une scène de la vie quotidienne : le groupe de lingères qui figure sur la droite. Le caractère trompeur de l'image s'explique par la dimension « pittoresque » de la représentation qui vient compenser la disparition de l'architecture, le niveau de la rivière voulant en outre signifier son importance historique. Ce cas de figure se présente ailleurs dans le livre de Leroy, quand il visite le site de l'Académie de Platon, site tellement insaisissable que seul le paysage ravive encore la mémoire des lieux, un paysage qu'il évoque en reprenant les termes dont les poètes antiques usaient pour le décrire.⁷ Après sa visite du stade, Leroy se lance dans l'ascension du Lycabette, au sommet duquel, deux siècles et demi plus tard, je contemplerai la vaste plaine envahie par la ville, et face à la vue, il note ceci :

8. On retrouve là la rivalité entre *mythos* et *opsis* analysée par Anne Cauquelin (cf. *supra*, note 6).

9. Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838), peintre, archéologue et diplomate français.

10. La tension entre le point de vue de Chandler et celui de Leroy peut être rapprochée de la distinction établie par Anne Cauquelin entre les notions d'espace et de lieu, dans *Le Site et le Paysage* (Cauquelin, 2013). Selon Anne Cauquelin, l'espace appartient à la géométrie qui le mesure et le découpe, c'est une entendue abstraite qui s'oppose au lieu qui fait appel au temps et à la mémoire et se trouve doté d'une «profondeur» singulière, attachée à une culture. Ces deux versions de la spatialité trouvent un compromis dans la notion de site. On pourrait dire que dans la querelle qui oppose Chandler et Leroy, c'est la définition du site qui est en jeu : tandis que Chandler tire vers l'espace, la description exacte de la chose vue, Leroy tend vers le lieu : figurer l'importance historique de la rivière au mépris de l'exactitude. Le site, nous l'entendons pour notre part, à la suite de Sébastien Marot (Marot, 2010), dans sa dialectique avec le programme, comme le terrain sur lequel se construit la ville. Dans la perspective actuelle d'une crise écologique, la fable attachée à la notion de lieu (cf. *supra*, note 6) est amenée à se renouveler, face aux aménagements de l'espace, par une redécouverte du site.

C'est un spectacle charmant de considérer ce beau pays, en lisant l'Histoire de la Grèce, & en se rappelant les événements extraordinaires qui ont rendu célèbres tant de lieux différents. Mais si l'esprit est satisfait, les yeux ne le sont pas moins de voir la plaine d'Athènes, arrosée de plusieurs petits ruisseaux, & plantée d'oliviers, de vignes, d'orangers & de citronniers. (Leroy, 1758, 37)

Au-delà du témoignage émouvant, mais succinct, d'un paysage disparu, c'est la double optique à laquelle est soumis le paysage qu'il faut souligner : cette rivalité des yeux et de l'esprit qui superpose à la réalité présente la mémoire des événements passés⁸.

Cette double optique, Chateaubriand va en quelque sorte en prendre la défense. Dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, l'auteur raconte comment il s'est trouvé à son tour au bord de la rivière, sur le chemin qui mène au stade. Mais bien qu'il constate comme lui que l'Ilissos est sans eau, il juge que Chandler a poussé trop loin la critique :

Voici un fait curieux que je tiens de M. Fauvel⁹ : pour peu que l'on creuse dans le lit de l'Ilissus, on trouve l'eau à une très petite profondeur : cela est si bien connu des paysannes albanaises, qu'elles font un trou dans la grève du ravin quand elles veulent laver du linge, et sur-le-champ elles ont de l'eau. Il est donc très probable que le lit de l'Ilissus s'est peu à peu encombré des pierres et des graviers descendus des montagnes voisines, et que l'eau coule à présent entre deux sables. En voilà bien assez pour justifier ces pauvres poètes qui ont le sort de Cassandre : en vain ils chantent la vérité, personne ne les croit ; s'ils se contentaient de la dire, ils seraient peut-être plus heureux. Ils sont d'ailleurs appuyés ici par le témoignage de l'histoire, qui met de l'eau dans l'Ilissus : et pourquoi cet Ilissus aurait-il un pont s'il n'avait jamais d'eau, même en hiver ? (Chateaubriand, 1865, 195)

Il y aurait donc dans le dessin de Leroy une vérité qui dépasse l'observation immédiate et réclame une interprétation des éléments du paysage, d'une part en les considérant comme les indices d'une réalité plus vaste (l'eau sous les rochers, les dimensions du pont) et d'autre part en les inscrivant dans le cours du temps (le témoignage de l'histoire). Cette vérité, Chateaubriand la désigne comme poétique. C'est une vérité chantée qui prend

un caractère prophétique (Cassandre), à la fois visionnaire et anachronique. Certes il peut paraître inapproprié de prendre au pied de la lettre ce qui s'apparente à un jeu d'esprit, mais Chateaubriand désigne bien par là à la fois l'épaisseur de l'entité qu'est la rivière (qu'est-ce qu'une rivière saisonnière en climat méditerranéen ?) et celle de l'expérience de l'observateur (n'est-elle composée que de ce qu'il perçoit ?).¹⁰

Archéologie de la nature

Au cours de mes promenades, les rivières d'Athènes me sont apparues comme des « vestiges » de la nature, la survivance d'un ancien paysage recouvert par l'aménagement urbain, effet accentué par le caractère lacunaire de l'occupation des sols à mesure qu'on s'éloigne du centre, mais aussi par les accumulations de déchets dans les cours d'eau, qui se mêlent à la végétation et à la terre, formant parfois des stratifications. À cela s'ajoute la ruine des canalisations en béton, provoquée par les crues hivernales, et la monumentalité de certains aménagements, comme les gradins en gabions conçus pour soutenir les berges des rivières (fig. 2).

Fig. 2. Le ravin du Kifissos dans la zone d'activités d'Acharnes, Sylvain Maestraggi, 2019.



11. Cette expression est inspirée d'une formule de Jean-François Chevrier à propos d'une « nouvelle valeur archéologique » dont se chargerait aujourd'hui la nature (Chevrier, 2002, 372). Alors que Jean-François Chevrier parle d'« archéologie naturelle » et d'« archéologie du vivant », je choisis de parler d'« archéologie de la nature » pour maintenir ouvert le questionnement sur la notion de nature aujourd'hui critiquée. On trouvera chez Tim Ingold une réflexion sur la possibilité d'une archéologie des « choses qui suivent leur cours ». D'après l'anthropologue, ce n'est pas par une recherche de l'ancienneté – du point d'origine –, mais par une histoire des trajectoires que l'on peut faire une archéologie de leur perdurance (Ingold, 2017, 177). Si la notion d'archéologie renvoie dans mon propos à un territoire qui aurait précédé la ville, la présence du vivant en milieu urbain n'est pas à comprendre exclusivement comme une trace du passé, mais aussi comme une trajectoire de croissance dont la ville est la condition. Il en va ainsi de l'aménagement paysager des sites archéologiques et des collines d'Athènes (Papageorgiou-Venetas, 1994), mais également de la présence de la végétation dans les interstices que sont les bords de rivière.

Cette impression de ruine m'a conduit à considérer ma démarche comme une « archéologie de la nature ».¹¹ En premier lieu parce que je cherchais à me représenter la géographie enfouie sous la ville, le substrat naturel sur laquelle elle s'est construite, et dont les restes m'apparaissaient comme des fragments, comme une strate parmi d'autres de l'histoire du sol, la plus récente étant la ville. En second lieu par volonté d'inverser le point de vue historique sur la ville d'Athènes et de reporter la valeur mémorielle attachée aux lieux de l'architecture sur le bassin-versant du Kifissos, pour se demander de quoi ce site est le monument. Une inversion qui nécessite de maintenir ouverte la tension contenue dans l'expression « archéologie de la nature », tout comme elle nécessite une réinterprétation du terme « monument ». Non pas qu'il ne puisse être attribué à des êtres naturels, mais dans la mesure où, comme l'a avancé Aloïs Riegl, ce qui a valeur de monument peut évoluer en fonction des époques et de ce qui fait mémoire pour elles (Riegl, 1984).

Grand admirateur de Riegl, Walter Benjamin a construit pour partie son travail d'historien autour de cette question : comment une société, en l'occurrence la société capitaliste du XIX^e siècle, se projette dans l'avenir à partir d'une identification avec le passé. Ce mouvement, il en donne la formule, dans son essai *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, sous le nom d'« image-souhait » (*Wunschbild*) :

Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'histoire primitive (Urgeschichte), c'est-à-dire d'une société sans classes. Déposées dans l'inconscient collectif, les expériences de cette société se conjuguent aux réalités nouvelles pour donner naissance à l'utopie, dont on retrouve la trace dans mille figures de la vie, dans les édifices durables comme dans les modes passagères. (Benjamin, 2000, 47)

Malgré les accents marxistes (société sans classes) et jungiens (inconscient collectif) de cette définition, on peut y reconnaître l'utopie qu'a représenté le néoclassicisme, manière d'inscrire la modernité dans la filiation de la civilisation antique, tendance dont la ville Athènes fut le théâtre le plus paradoxal.

Dans *Sur le concept d'histoire*, Benjamin fait également part de ce qu'il appelle l'« à-présent » (*Jetztzeit*) du passé, la manière dont le passé gagne une actualité inédite en fonction du présent

12. On pourrait dire d'un *topos*, au double sens latin de lieu et de motif de représentation. Je renvoie également à l'idée avancée plus haut d'un renouvellement de la fable attachée aux lieux (Cf. *supra*, note 10).

13. Cette exposition s'est tenue à Marseille, à la galerie Zoème, du 19 octobre au 4 décembre 2022. Cf. l'article de Laurent Perez sur le site de la revue *Artpress* (Perez, 2022).

14. Pour mieux comprendre cette omission du paysage, il faudrait également replacer les récits des voyageurs dans une histoire de l'esthétique, le paysage faisant l'objet d'une invention (Cauquelin, 2023) ou d'une émergence (Jakob 2004) historiquement situées.

15. Je me souviens là en particulier d'une phrase de Heidegger sur le temple grec comme instauration du monde: «C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes» (Heidegger, 1994, 45).

qui le regarde. C'est à partir de cette reconnaissance, éprouvée comme un choc, que l'historien peut établir des relations et citer des éléments du passé d'une manière qui s'oppose à l'idéologie dominante d'un progrès linéaire et continu dans l'histoire (Benjamin, 2000).

À deux reprises déjà, j'ai employé le terme d'anachronisme. Ce terme rejoint en fait la notion benjaminienne d'«à-présent» qui pourrait servir de fil conducteur à mon «archéologie de la nature». Par cette démarche, il s'agit moins d'établir un savoir (en quoi elle se distingue de l'archéologie du paysage), que d'élaborer une poétique, à la manière dont Chateaubriand parlait d'une vérité chantée par les poètes. Cette poétique serait comprise comme une ouverture du champ de la représentation, une stratification des expériences, des événements et des points de vue accumulés sur l'espace d'un site, par-delà les époques.¹² Ainsi au cours de mes recherches, j'ai fait collection d'images et de textes, de toutes époques, qui me frappaient en raison de leur actualité et des liens qu'ils établissaient les uns avec les autres: un texte de Platon sur les inondations dans l'Attique, un autre de Mike Davies sur la canalisation de la rivière Los Angeles, une stèle antique interdisant de polluer l'Ilissos, des photographies de la couverture de l'Ilissos et du Jarret à Marseille, des photogrammes de films, des gravures anciennes, etc. Ces documents, qui sont autant de fragments détachés de leur contexte, je les ai associés aux photographies prises lors de mes promenades le long des rivières, dans une exposition intitulée «Les ruisseaux d'Athènes».¹³ L'actualité – l'«à-présent» au sens de Benjamin – qui servait de point focal à cet assemblage était la crise écologique qui remet aujourd'hui en question l'habitabilité de la Terre et nous somme de nouer une autre relation avec elle.

Conclusion

Si les descriptions des voyageurs qui connurent l'Athènes prémoderne réservent une place marginale au paysage, c'est que les éléments naturels n'entrent pas dans la perspective historique de leur enquête¹⁴. En réponse à cela, l'archéologie que je tente d'esquisser soulève la question de la valeur mémorielle des éléments de la nature, interprétés comme témoignages d'une autre mémoire que celle de la «civilisation» dont l'ordre architectural serait l'institution.¹⁵

Au moment même où l'on enfouissait l'Ilissos, l'Institut archéologique américain dégagait les ruines de l'agora, au prix de la démolition du quartier qui l'occupait. À ces choix d'urbanisme correspond une manière de se relier au passé. Entre l'Ilissos et l'agora, l'architecte Dimitris Pikionis réalisa dans les années 1950 une œuvre paysagère ambivalente. Au mépris de l'archéologie, il fit couvrir de végétation locale les collines environnant l'Acropole, tout en conservant une référence à la ruine : un sentier de promenade pavé avec les débris de marbre des maisons détruites pour laisser la place aux immeubles en béton (Margariti, 2020). Quelque chose comme la « vérité poétique » du site évoquée par Chateaubriand.

En tant que poétique, l'« archéologie de la nature » se donne également pour objectif de rassembler des fragments à partir desquels composer une histoire. Elle veut restituer leur épaisseur à des lieux réputés sans mémoire : les interstices laissés à la nature par le développement urbain. Cela pour instaurer un autre rapport avec le passé, où la présence comme l'oubli du site seraient réveillés, dans la perspective d'une autre orientation vers l'avenir, d'une autre promesse ou d'un autre projet.

Bibliographie

- Benjamin, Walter, « Paris, capitale du XIX^e siècle », [1935], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Paris, Folio essai, 2000, pp.44-66.
- Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire », [1940], *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, Paris, Folio essai, 2000, pp.427-443.
- Careri, Francesco, *Walkscapes: La marche comme pratique esthétique*, [2002], traduit de l'italien par Jérôme Orsoni, Arles, Actes Sud, 2020.
- Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, [1989], Paris, Puf, 2023.
- Cauquelin, Anne, *Le site et le paysage*, [2002], Paris, Puf, 2013.
- Chandler, Richard, *Travels in Greece*, Oxford, Clarendon Press, 1776.
- Chateaubriand, René-François (de), « Itinéraire de Paris à Jérusalem », [1811], *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Garnier, 1865.
- Chevrier, Jean-François, Hayon, William, *Paysages territoires, L'Île-de-France comme métaphore*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Curtius, Ernst Robert, « Die Ideallandschaft », *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG, 1948, pp.189-207.
- Heidegger, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », [1936], *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Tel Gallimard, 1994, pp.13-98.
- Ingold, Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, [2013], traduit de l'anglais par Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.
- Jakob, Michael, *L'émergence du paysage*, Gollion, Infolio, 2004.
- Karali, Machi, Vaïou, Dina, « Le développement de la ville et le tracé des rivières à Athènes » (en grec), Actes du colloque international « Protection et gestion environnementale des cours d'eau », Athènes, 23-24 novembre 1995. Autrefois disponible en ligne sur le site de l'École d'architecture d'Athènes : arch.ntua.gr.
- Le Roy, Julien-David, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758.
- Margariti, Fotini, *Le vestige dans le moderne à l'ombre de l'Acropole, La vision architecturale de Dimitris Pikionis*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- Marot, Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010.
- Papageorgiou-Venetas, Alexander, *The Ancient Heritage and The Historic Cityscape in a Modern Metropolis*, Athènes, The Archeological Society at Athens, 1994.
- Perez, Laurent, « Les ruisseaux d'Athènes », *Artpress Web*, 13 novembre 2022. Article en ligne : <https://www.artpress.com/2022/11/13/sylvain-maestraggi-les-ruisseaux-dathenes/>
- Platon, *Phèdre*, traduit du grec ancien par Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 2000.
- Riegl, Alois, *Le culte moderne des monuments*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Schnapp, Alain, « Des origines de l'antiquarianisme à l'expédition de Morée », conférence donnée dans le cadre de l'exposition « À l'aube de l'archéologie grecque », Strasbourg, MISHA, 19 mars-16 avril 2021. Disponible en ligne : <https://youtu.be/TY71-1A9TWo>
- Tsiomis, Yannis, *Athènes étrangère à soi-même, Naissance d'une capitale néoclassique*, Marseille, Parenthèses, 2017.
- Travlos, John [Ioannis], *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York, Praeger Publishers, 1971.

Des cartes en ligne
aux images-réseaux :
quelles pratiques pour (se)
représenter l'espace habité
dans les Zones Économiques
Spéciales (France-Pologne) ?

Misia Forlen

Misia Forlen est architecte et doctorante (IDEES Le Havre) dans le cadre du programme RADIANT (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie). Son projet « Habiter la zone » associe recherche et créations documentaires pour interroger les enjeux de mobilité liés à l'habitat et au travail dans le secteur de l'industrie, et notamment dans les Zones Économiques Spéciales (ZES).

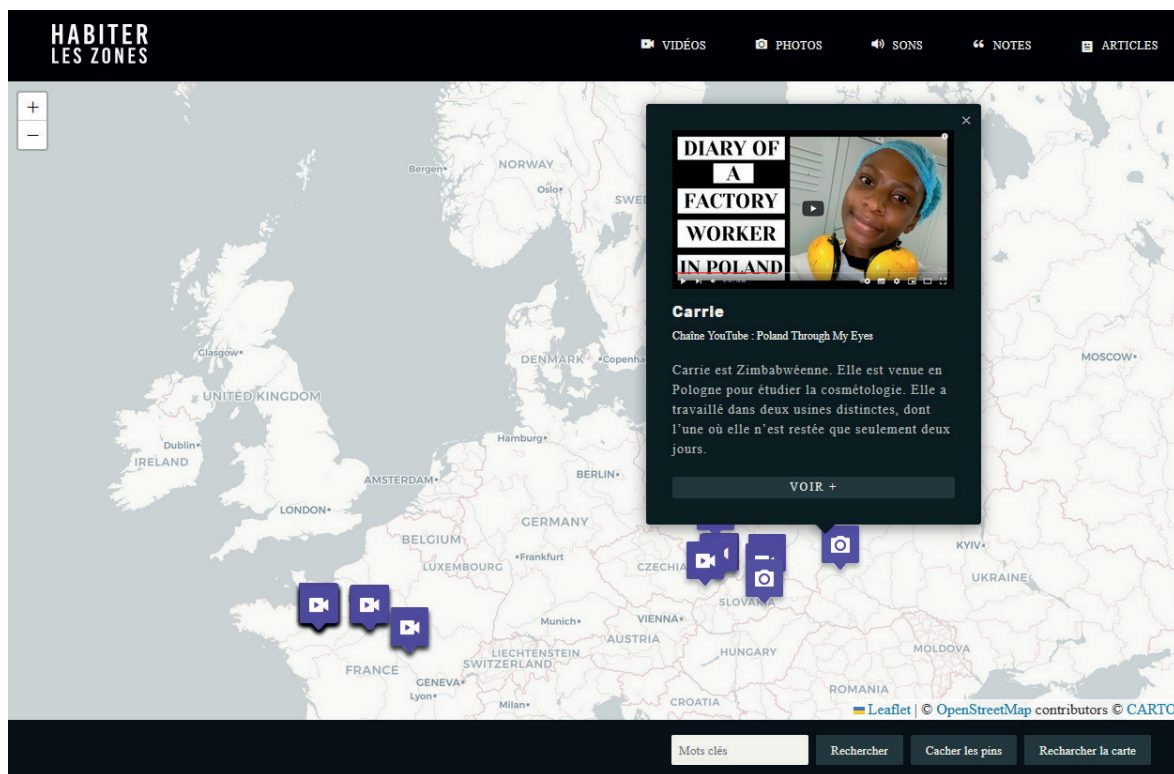


Fig. 1. « Carrie », extrait du journal de bord
 (© Misia Forlen / photo : © Poland Through
 My Eyes / fond de carte : © les contributeurs
 d'OpenStreetMap).

1. Ce projet de recherche est développé au sein du programme doctoral RADIAN (Recherches en Art, Design, Innovation, Architecture en Normandie). La thèse qui donne lieu à cette recherche sera constituée de plusieurs types de productions : une recherche académique, des productions audiovisuelles et un journal de bord, sous forme de carte interactive et évolutive, permettant de spatialiser les observations, réflexions, hypothèses, tout comme les images et les sons, issus du travail hybride de recherche et de création en cours.

2. https://www.paih.gov.pl/en/why_poland/investment_incentives/polish_investment_zone/

L'espace habité des territoires industriels ne se donne pas à voir directement par la carte. Malgré leur participation aux processus d'urbanisation contemporains, ces zones demeurent des « objets urbains non identifiés » et restent davantage considérées comme des objets économiques (Lejoux et Charieau 2019). Il y a un double enjeu de connaissance, à la fois visuel et théorique. Il s'agit alors de composer les images manquantes de ces zones avec celles et ceux qui l'habitent et en dessinent les contours, intégrant une dimension créative et interventionniste à la recherche. Mon projet de thèse, intitulé « Habiter la zone »¹, se fonde ainsi sur une approche empirique par le terrain pour explorer les modes d'habiter générés par la mobilité du travail dans les Zones Économiques Spéciales (ZES), modèles de zones franches fonctionnant comme des enclaves économiques et fiscales.

En France, la première ZES a été implantée à Port-Jérôme-sur-Seine (Normandie, France) en 2018. Ce contexte inédit et encore peu documenté a été mis en regard de la situation de la Pologne, qui développe des ZES depuis les années 90 et les a aujourd'hui étendues à l'ensemble du pays². L'analyse s'appuie sur des travaux de terrain réalisés à la fois en France et en Pologne, afin d'apporter des éléments de comparaison à l'échelle européenne quant au fonctionnement des ZES et leurs conséquences sur le territoire. Le processus de recherche associé à une démarche de création documentaire a mené au développement d'un projet de film reposant sur le montage de vidéos YouTube réalisées par Becca, Carrie et Joy, trois ouvrières étrangères qui témoignent de leur quotidien en Pologne. Véritable matériau à analyse et à création de films, ces vidéos permettent d'explorer et de rendre visible les modes d'habiter temporaires qui se déploient aujourd'hui en Europe.

La communication reviendra dans un premier temps sur la genèse de cette démarche de recherche-crédation et sur les enjeux de représentation liés à l'invisibilisation des territoires industriels et des travailleur-euses temporaires qui s'y rattachent. Le dispositif de création doit ainsi s'adapter en permanence aux enjeux et contraintes propres des différents terrains d'étude. Quels outils développer pour enquêter dans des espaces spéciaux et fortement contrôlés ? Que faut-il rendre visible et comment ? En quoi la réflexion théorique se nourrit-elle des différentes pratiques visuelles qu'elle mobilise ? L'espace habité de ces zones sera alors abordé au prisme de sa représentation, en trois actes : cartographier, filmer, monter.



Fig. 2. Vue aérienne de la cité Esso, carte postale ancienne (consultée sur: www.delcampe.net/).

I Cartographier la zone pour donner à voir des espaces invisibilisés

Contexte : Implantation de la première ZES française depuis février 2018

Lieu de l'enquête : Port-Jérôme-sur-Seine (Normandie, France)

La recherche prend comme point de départ l'étude de Port-Jérôme-sur-Seine (Normandie), entre Rouen et Le Havre, où a été implantée la première ZES française depuis février 2018. La création d'une ZES à Port-Jérôme s'inscrit dans la continuité du développement de la zone industrialo-portuaire existante. Cette ZES a pour objectif de renforcer la structuration du réseau de sous-traitants sur place, en favorisant l'implantation d'entreprises nationales et internationales, qui pourront ainsi bénéficier d'aides financières et d'exonérations partielles des taxes foncières. Le site de Port-Jérôme a été choisi en raison de sa grande réserve foncière, de sa position stratégique sur l'Axe Seine, et pour la présence historique d'importantes raffineries et industries pétrochimiques. En effet, l'entre-deux-guerres marque le développement des grandes raffineries pétrolières en France. En 1928, deux lois sont adoptées pour détaxer l'importation du pétrole brut et favoriser l'implantation des raffineries. C'est également à cette époque qu'apparaît la notion « d'usine exercée », occurrence historique de la ZES, qui désigne des terrains sur lesquels sont implantées des raffineries comme ne faisant pas partie du territoire français (Réal 2008, 31). Parallèlement à la construction des premières raffineries, la cité Esso est édifiée pour loger ses employés, sur le modèle des cités ouvrières du XIX^e et XX^e siècles (Le Bellégo et al. 2017). Lieu stratégique où se mêlent bien-être et contrôle, elle traduit une volonté de prise en charge de la spatialité domestique à des fins de productivité, en renforçant de manière tacite l'acceptation des conditions de travail.

Des articles écrits par des membres du conseil des sages³ de Port-Jérôme, mis en ligne sur le site internet de la ville, apportent un contre-champ à cette histoire du logement ouvrier. Ils évoquent la présence d'une population ouvrière qui n'avait pas vocation à être stabilisée sur le territoire. Dénommés par la population locale « baraqueux », ils vivaient à proximité des usines dans les années d'après-guerre : « Qui étaient-ils ? Des hommes

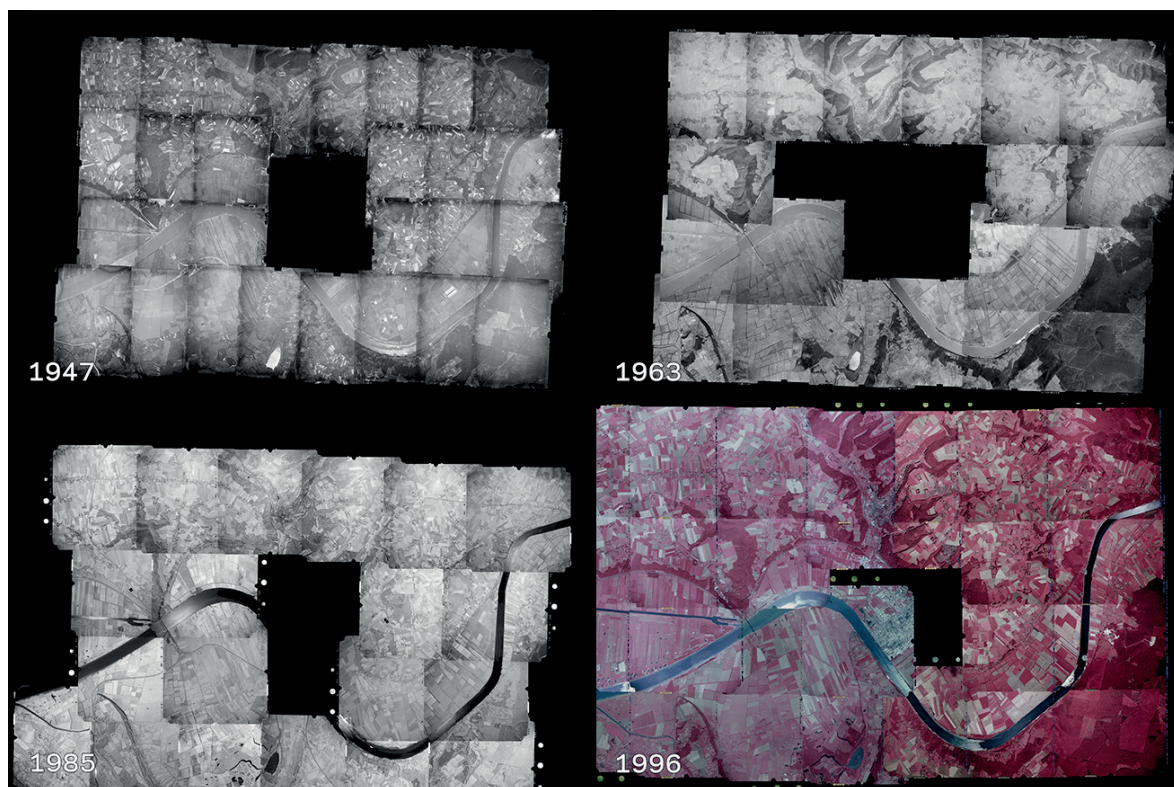


Fig. 3. 1947, 1963, 1985, 1996. Extraits de la série « Cartes à trous noirs de la zone industrielle de Port-Jérôme-sur-Seine ». (© Misia Forlen / sources des photographies aériennes : <https://remonterletemps.ign.fr/>)

4. SOUDAIS Gérard et LEROY Claude, « Les baraqueux », url : https://www.pj2s.fr/mongravenchon/article.php?id_page=6 (articles consultés le 23/11/2020; ils ne sont plus en ligne aujourd'hui).

5. Vidéo postée le 01/03/23 sur le compte instagram *hugoclementk* : <https://www.instagram.com/p/CpNm7FuosVY/>

jeunes, célibataires ou éloignés de leur foyer, vivant en quasi-collectivité dans une espèce de caserne située à l'extrémité Sud du hameau de St-Georges, près du passage à niveau. Ces bâtiments construits vers 1946 pour abriter les prisonniers de guerre qui travaillaient à la reconstruction des raffineries, étaient dénommés « Baraques SFP », peut-être à cause de l'appellation anglo-saxonne de barracks = caserne et SFP = Standard Française des Pétroles, devenue Esso »⁴. Pour trouver traces de ces « baraques », des photographies aériennes prises de 1947 à 2012 ont été assemblées. Les « cartes à trous noirs » qui en résultent révèlent une enclave opaque qui masque la zone industrielle.

Cette absence de clichés photographiques souligne la capacité de ces zones à pouvoir s'affranchir du territoire et met en exergue les enjeux de sa représentation. Par ces cartes, le manque d'images « s'éprouve, se donne à voir, devient sensible » (Zabunyan 2012, 6), lui conférant une dimension dramatique, mais aussi narrative. Ces images manquantes renvoient également à d'autres types d'invisibilisations : images absentes et points aveugles théoriques, mais aussi liées à des questions de non-autorisation à filmer ou à diffuser, comme le souligne la récente interpellation du journaliste Hugo Clément dans la zone industrielle de Port-Jérôme, alors qu'il voulait faire un reportage sur le processus de production d'hydrogène par la société Air Liquide⁵.

En réponse à ces trous noirs, le journal de bord sous forme de carte interactive permet de donner du sens aux seules coordonnées géographiques, par l'ajout de contenus textuel, graphique, sonore et vidéo, issus d'observations directes mais aussi tirées de commentaires laissés sur des applications de travailleurs mobiles telles que Truckfly, TransParking, Park4Night et Googlemaps. Elle forge ainsi un outil de contestation permettant de croiser plusieurs dimensions sensibles et d'opposer au récit officiel « un contre-récit qui corrige ou étend les connaissances établies sur un sujet » (Zwer 2023, 21). Elle donne lieu à une réflexion spatialisée, faisant apparaître différents lieux de vie – bien souvent niés comme tels en raison de leur caractère temporaire – habités par différents types d'habitants-travailleurs mobiles et de nationalités variées : routiers, travailleurs détachés, intérimaires, grands déplacés dans le secteur du bâtiment ou de l'industrie, habitant soit en gîte, en squat, à l'hôtel, en caravane, en mobile home, en camion, en camping-car, dans des campings ou sur des parkings... Naviguer par la carte donne accès à une relecture non linéaire du



Fig. 4. « Que signifie habiter ce territoire ? », extraits du journal de bord
(© Misia Forlen / fond de carte : © les contributeurs d'OpenStreetMap).

territoire, par la mise en relation d'événements, de concepts et de discours a priori discontinus (Forlen 2022, 179). Initialement réalisée via le site uMap, cette carte fait aujourd'hui l'objet de la construction d'une plateforme dédiée en ligne.

II

Filmer dans la zone pour documenter les modes d'habiter en lien avec les conditions de travail

Contexte: Premières installations des ZES en Europe dans les années 90 et évolutions dans les années 2000-2010	Lieu de l'enquête: Wałbrzych et Wrocław (Basse-Silésie, Pologne)
--	--

La création d'une ZES à Port-Jérôme par la Région Normandie est un projet test dont le modèle pourrait être reproduit dans d'autres territoires industriels. Pour appréhender l'impact de cette ZES et anticiper ses effets à plus long terme, l'analyse s'est étendue au contexte polonais, qui présente des enjeux analogues au niveau européen. La Pologne a ainsi recouru dès 1994 à l'implantation de ZES, afin de relancer l'économie du pays après l'effondrement du bloc soviétique. Ces ZES se distinguent d'autres zones franches développées à la même époque dans d'autres pays d'Europe centrale et de l'Est, par leur impact et leur rôle à l'échelle régionale (Coudroy de Lille 2010). 17 ZES ont ainsi été créées afin d'attirer des investissements étrangers, grâce notamment au réseau routier et au grand nombre de main d'œuvre présente sur place. Il ne reste aujourd'hui que 14 ZES, ainsi que des centaines de sous-zones, développées après 2004, date de l'entrée de la Pologne dans l'UE. Depuis 2018, le statut de ZES a été étendu à l'ensemble du territoire national.

Les travaux cartographiques réalisés à Port-Jérôme illustrent de manière significative la manière dont certaines formes d'habitats en marge échappent aux plans des architectes et des urbanistes. De plus, ces représentations officielles de l'espace sont contrôlées par ceux qui détiennent le pouvoir et à qui il est donc possible de volontairement masquer certains espaces, comme c'est le cas des zones militaires ou nucléaires. Les limites de ces représentations entraînent une absence de connaissances qui empêche tout regard et réflexion critique. Les cartes

collaboratives constituent en outre une alternative pour élaborer d'autres connaissances et formuler d'autres récits. Elles proposent des contre-histoires de la ville, permettant parfois de s'ériger en contre-pouvoir politique (Deneuve et al. 2022) dans la mesure où elles viennent s'opposer aux versions officielles. Dès lors, quels outils mettre en place sur ce nouveau terrain d'étude polonais, pour documenter les modes d'habiter en lien avec les conditions de travail ? Un déplacement doit s'opérer pour tenter d'éclairer certains angles morts théoriques. Une nouvelle hypothèse est alors formulée : il s'agit de passer de plans d'architectes à des plans de cinéastes. Pour débiter l'analyse de ce contexte, la recherche a mobilisé deux films polonais réalisés par les collectifs SzumTV & Think Tank Feministyczny : « Strajk Matek (Mothers' Strike) » (2011) et « Special Exploitation Zone » (2014). Tournés dans deux ZES situées en Basse-Silésie, au sud-ouest de la Pologne, il s'agit de films politiques et militants qui s'inscrivent dans des contextes de soutien à des grèves et de luttes sociales.

Le film « Strajk Matek (Mothers' Strike) » (2011) documente les conditions extrêmement précaires de vie et de travail d'ouvrières dans la ZES de Wałbrzych, contraintes de squatter des bâtiments abandonnés avec leurs enfants. En effet, cette ancienne ville minière a perdu 13 % de sa population entre 1995 et 2008, migrations accentuées après l'entrée de la Pologne dans l'UE en 2004, dans les pays de l'Ouest de l'Europe, particulièrement au Royaume-Uni (Cunningham-Sabot et al. 2010). Les auteur·es estiment que malgré la réussite de la ZES introduite en 1997, une des plus performantes du pays, une grande pauvreté subsiste, avec des infrastructures et des logements délabrés. « Cette dernière image reste celle présentée dans les médias, puisque, ces dernières années, plusieurs films traitant de la pauvreté ont été tournés à Wałbrzych », comme c'est le cas du film étudié. La grève de ses femmes est déclenchée à la suite de demandes d'expulsion. Le film exprime les conflits d'usage autour de ces bâtiments et les dynamiques socio-économiques ayant menées à cette spatialisation de la question sociale. Ce réel en train de se faire, en mouvement, est décrit par ces « traces des fractales de l'immobilier et de l'industrie, les lacunes déterminées et circonstanciées, [qui] indiquent ce qui n'est pas pensé et formulé dans les discours des plans et des marchés » (Le Marchand 2011, 143). Les images filmiques permettent ainsi de documenter non pas seulement des lieux, mais les pratiques sociales qui façonnent et produisent ces espaces (Lefebvre 1974, 48).

Afin de voir comment cette question du logement s'était actualisée, une enquête filmique a été menée en novembre 2021 dans ces mêmes ZES. Le film «Special Exploitation Zone» a été tourné en périphérie de Wrocław, dans la ZES de Wrocław-Kobierzyce où s'est installée l'entreprise sud-coréenne LG et ses sous-traitants.

Sur place, j'ai construit mon itinéraire en m'appuyant sur les différentes scènes de tournage de ces films. Tout comme on peut le faire avec une carte, ces différents lieux m'ont servi de repères pour me déplacer et m'orienter dans la ZES. J'ai alors, à mon tour, entrepris de filmer des images permettant de retracer ce parcours : la zone est accessible depuis le centre-ville par un bus qui fait le trajet trois fois par jour (les 3-8) ; à l'approche de la zone, des constructions aux allures de pagodes sortent de terre ; le bus entre dans la zone, Welcome to LG! ; les arrêts de bus portent le nom des différentes usines de LG ; trou noir !



Fig. 5. Vue extérieure d'un bâtiment squatté. Image extraite du film «Strajk Matek (Mothers' Strike)», 2011 (© SzumTV & Think Tank Feministyczny).



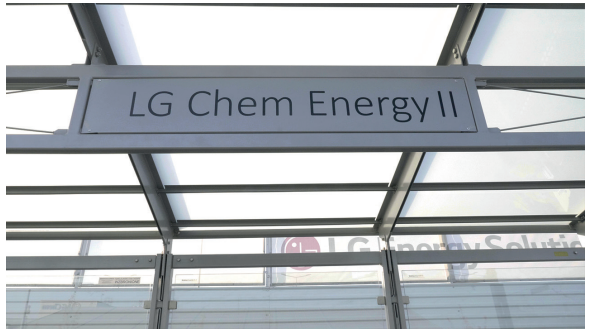
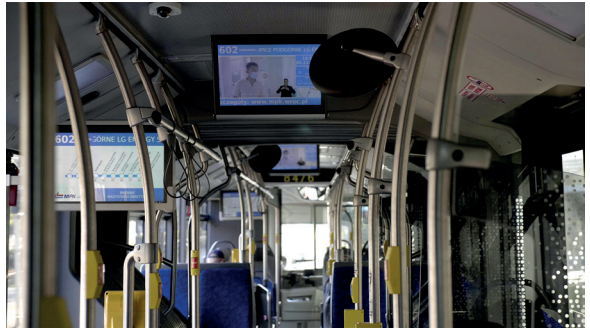
Fig. 6. Vue intérieure d'un bâtiment squatté. Image extraite du film «Strajk Matek (Mothers' Strike)», 2011 (© SzumTV & Think Tank Feministyczny).



Fig. 7. Croisement de la rue de la Corée, de Séoul et de LG, dans la ZES de Wrocław-Kobierzyce, Biskupice Podgórne. Image extraite du film «Special Exploitation Zone», 2014 (© SzumTV & Think Tank Feministyczny).



Fig. 8. Lutte ouvrière dans l'usine chinoise Chung hung, sous-traitante de l'entreprise coréenne LG. Image extraite du film «Special Exploitation Zone», 2014 (© SzumTV & Think Tank Feministyczny).



**You can't film here !
It's all LG you know.**

108

Des images manquantes aux images impossibles, l'interdiction de tourner dans ces zones – qui m'a été signifié par un membre du personnel de sécurité d'une des usines – souligne à nouveau les enjeux initiaux de cette recherche. Dans un premier temps, cette expérience m'a permis d'appréhender les limites et les frontières (invisibles) de ce territoire. Dans un second temps, elle m'a poussé à envisager d'autres pistes de représentations et à chercher d'autres images. « Le réel advient d'abord comme ce qui résiste. Comme ce qui est opaque, obtus, et sur quoi l'acte photographique vient buter » (Baqué 2009, 209). La première vidéo de ces espaces que je visionne s'intitule « Work in Poland LG Electronics ». Elle est réalisée et mise en ligne sur YouTube par un ouvrier ukrainien lorsqu'il travaillait dans l'usine autour de laquelle je tournais quelques heures plus tôt. Les images que je cherchais à produire existent en fait déjà. A l'instar des cartes contributives, elles sont produites par les travailleur·euses-même qui vivent sur place.

III

Monter des vidéos réalisées par des ouvrières pour incarner la zone érigée en réseau

Situation : Nouvelles
migrations dans les ZES
polonaises aux prises
avec la mondialisation
contemporaine

Lieu de l'enquête :
YouTube (en ligne)

Des centaines de vidéos sont ainsi mises en ligne sur YouTube : on y voit les habitats préfabriqués, les cuisines, les dortoirs..., mais aussi des scènes du quotidien : le levé, la préparation du repas, le trajet en bus d'entreprise... Elles consistent en des sortes de tutos expliquant comment venir travailler et vivre en Pologne (visas, recrutements, salaires, hébergement, mobilité...). Les images sont tournées dans des usines et dans des lieux de vie. Rares traces de formes de logements ouvriers actuelles, ces vidéos transmises via les réseaux sociaux sont porteuses de connaissances spécifiques, à la fois contextuelles et intimes (Mai 2016), où le slogan « Broadcast yourself » rejoint le constat de l'artiste Émeric Lhuisset : « l'image amateur a pris le dessus sur les images faites par les photographes professionnels. »⁶

7. Ces trois personnes m'ont donné leur accord pour utiliser leurs vidéos dans le cadre de ce projet de recherche-création.

Fig. 16. Mosaïque animée construite à partir de vidéos YouTube tournées en Pologne, 2024 (   Misia Forlen)

Fig. 17. Timeline : alternance des vidéos de Becca, Carrie et Joy, 2022 (   Misia Forlen).

.Fig. 18., Fig. 19., Fig. 20., Fig. 21. « A Day in My Life as a Factory Worker in Poland » (   Joy Salve).

Ces vidéos en ligne ouvrent des pistes de réflexion pour penser l'espace numérique comme un espace lui aussi hab  t   par les personnes en déplacement et comme un terrain d'analyse significatif (Schmoll 2020). Leur intérêt réside à la fois dans ce qu'elles montrent et documentent, mais aussi dans le hors-champ qu'elles mettent en évidence : la communauté de travailleur  es à qui s'adressent ces vidéos et les réseaux qui se tissent tout autour. Les commentaires laissés sur le web sont autant « d'outils de documentation sur la ville » (Jarrigeon et al. 2016), permettant d'analyser les mutations du travail et du territoire qui s'incarnent à l'échelle de l'individu (Chenet 2020). Ces images portent la trace de leurs conditions d'existence et de la manière dont les réseaux sociaux les ont façonnées (ton, format, contenu...) Elles rendent compte de cette réalité augmentée, qui connecte des lieux et des personnes entre elles : du statut d'images-documents, elles passent à celui d'images-réseaux. Elles incarnent parfaitement les dynamiques de ces territoires hors-sols, dans lesquelles droits du travail et d'urbanisme sont dérégulés, comme des plateformes offshores ramenées à terre (Lillie 2010). Elles constituent un moyen de percer ces zones déconnectées du territoire sur lequel elles sont implantées physiquement, par l'assujettissement à un régime d'exception, qu'il soit militaire, politique et/ou fiscal. Ces images mises en ligne sur les réseaux sociaux contournent ce statut d'extraterritorialité, permettant ainsi de rendre compte d'une pluralité de situations qui prennent place dans ces espaces.

Le montage de ces images est ainsi à la fois une méthode d'enquête et un moyen de faire dialoguer différents espaces, différentes temporalités et différentes situations entre elles. Le projet de film-recherche développé s'est recentré autour de trois chaînes YouTube : celles de Becca, Carrie et Joy⁷, originaires du Nigeria, du Zimbabwe et des Philippines, qui documentent leur quotidien.

Leur présence dans ces usines illustre l'arrivée d'une main-d'œuvre nouvelle, pour une grande partie non-Polonaise, issue de pays limitrophes non rattachés à l'UE telles que l'Ukraine et la Biélorussie, de pays d'Afrique anglophone et surtout de pays d'Asie du Sud et Sud-Est. La très grande majorité des vidéos YouTube sont par ailleurs réalisées par des personnes philippines. La forte présence de cette main d'œuvre peut s'expliquer en partie par la coopération bilatérale au sujet de l'emploi des travailleurs philippins en Pologne, mise en place en 2018 par le vice-ministre de la Famille, du Travail et de la Politique social Stanislaw Szwed,

qui crée un couloir migratoire à l'échelle mondiale. Il rappelle par ailleurs que le nombre de personne entrantes et sortantes dans le pays est à peu près équivalent : entre 1,5 et 2 millions de travailleur·euses étranger·es et 2 millions de Polonais·es ayant quitté le pays⁸, dont une majorité de femmes (Dac 2015).

Les effets spatiaux provoqués par l'arrivée de cette population ouvrière demeurent cependant relativement invisibles dans le paysage urbain. Les chiffres des migrations actuelles laissent penser que ces populations doivent occuper des logements laissés vacants. Il n'y a pas eu de constructions massives ou de politique de zonage pour loger la nouvelle main d'œuvre. Les vidéos rendent compte de la dimension morcelée et diffuse de ces espaces. On voit par exemple les ouvrier·es être véhiculé·es depuis les lieux d'hébergement jusqu'aux usines, dans des petites camionnettes ou dans des cars. Les différents lieux de vie et de travail sont paradoxalement éloignés géographiquement (environ une heure de trajet) et rapprochés du fait de la prise en charge unique par les entreprises à la fois des corps, des espaces domestiques et de travail, matérialisé notamment par un permis de travail et de séjour unique, rattaché à l'entreprise.

Conclusion

L'architecte est amené à déplacer sa pratique pour mobiliser des outils issus d'autres disciplines pour permettre une meilleure articulation des enjeux sociaux et spatiaux, en les incarnant par des expériences sensibles. Ces déplacements permettent de re-définir les frontières de l'objet étudié : la question de l'habiter est ainsi pensée d'une échelle intime (micro) à une échelle globale (macro) voire numérique (extra). Les films permettent ainsi d'approcher par le sensible des personnes, des lieux, des situations et d'interroger leur devenir. Des femmes du film « Strijk Matek » qui squotent les ruines de l'époque soviétique, aux nouvelles ouvrières migrantes aujourd'hui logées dans les futures ruines du capitalisme, ces images reflètent la décroissance urbaine fortement influencée par le passage d'une économie planifiée à une économie de marché soutenu par l'instauration des ZES.

La méthode d'investigation déployée dans ces espaces spéciaux et contraints est cruciale. L'approche de recherche-crédation permet de confronter la question initiale de la recherche, liée au déficit de représentation des territoires industriels, aux aléas de l'enquête. Si les obstacles surgissent de manière plus saillante, c'est cette démarche qui permet aussi de les surmonter, amenant à explorer d'autres espaces et à mobiliser d'autres outils. Les vidéos YouTube présentées constituent une source précieuse permettant de documenter les conditions de vie et de travail dans les ZES polonaises. Elles ont permis de nourrir l'analyse, mais aussi d'ouvrir à d'autres champs de réflexion, comme l'importance des pratiques numériques dans les migrations contemporaines. Elles sont porteuses d'une esthétique propre qui invitent à penser de nouvelles formes de créations, venant nourrir en retour la recherche sur l'habiter.



« Chaque nuit, j'empaquetais jusqu'à 10 000 cookies... Tu saisis les cookies, en utilisant tes deux mains, et tu les places dans des boîtes qui défilent devant toi. Attention, il faut être rapide ! Parce que si tu en rates une seule, une femme arrive et commence à te crier dessus ! Tu es sous pression et quelqu'un débarque en te criant dessus... Mon dieu ! Pendant que je remplissais ces boîtes, je me disais que c'était inimaginable qu'un être humain travaille comme ça... »



« Bonjour tout le monde ! Bienvenus sur ma chaîne ! Aujourd’hui, je vais partager avec vous une journée de mon quotidien en tant qu’ouvrière dans une usine polonaise. [...] Normalement, notre équipe commence à 7 heures du matin et termine à 15 heures. S’il y a beaucoup de production, nous restons travailler 4 heures de plus. C’est le cas presque tous les jours, ce qui fait que nous enchaînons les journées de 12 heures, 6 jours sur 7. Le dimanche, c’est repos ! »,

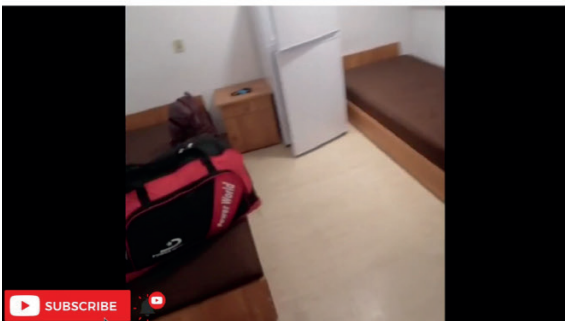


Fig. 24. 2024
(© Misia Forlen /
photogrammes :
© Poland Through My Eyes).

« Après une journée de travail de 12 heures, tu es exténuée et tu dois retourner dans ce dortoir qui n'est même pas confortable et où tu n'as même pas d'intimité. [...] Sérieusement, dans cette partie du monde... dans l'espace Schengen... de telles conditions... vous vous moquez de moi ! »

Bibliographie

- Baqué, Dominique. 2009. *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Bost, François. 2007. « Les zones franches, interfaces de la mondialisation ». *Annales de géographie* n° 658, 563-585.
- Chenet, Marie. 2020. « Filmer le travail : apports d'une pratique de cinéma documentaire en géographie », *Images du travail, Travail des images* [en ligne]. Université de Poitiers, Filmer, travailler, chercher.
- Coudroy de Lille, Lydia. 2010. « Les zones franches en Europe médiane ». In *Atlas mondial des zones franches* dirigé par François Bost. Paris : La Documentation française.
- Cunningham-Sabot, Emmanuèle ; Jaroszewska, Emilia ; Fol, Sylvie ; Roth, Hélène ; Strykiewicz, Tadeusz ; Wiechmann, Thorsten. 2010. « Processus de décroissance urbaine ». In *Villes et régions européennes en décroissance : maintenir la cohésion territoriale ?* Information géographique et aménagement du territoire. Paris : Hermès science publications-Lavoisier.
- Dac, Monika. 2015. « La migration Polonaise après 1989 : entre impératifs économiques et liberté de mouvement retrouvée ». *Migrations Société*, n° 158, p.131-138.
- Deneuville, Allan ; Hernández López, Gala ; Rasmi, Jacopo. 2022. « Un âge de nouvelles enquêtes ? ». *Multitudes*, vol. 89, n° 4, 2022, p.58-66.
- Forlen, Misia. 2022. « Filmer la zone, journal de terrain(s) ». *Radial*, n° 4 : 173-194.
- Jarrigeon, Anne ; Groueff, Lucinda ; Soichet, Hortense ; Perelmuter, Vivianne ; 2016. « In situ / On line – Des cartes à l'épreuve de l'expérience ». CFC, n° 229-230.
- Le Bellégo, Anne ; Mougeot, Frédérique ; Palenzuela, Margot ; Houdouin, Mylène ; Dannesbuchler, Laureline. 2017. *Port-Jérôme-sur-Seine : la cité Esso ou la petite campagne*. Maison de l'architecture de Normandie - le Forum.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Lejoux, Patricia ; Charieau, Constantin. 2019. « La zone d'activités économiques : objet urbain non identifié ? », *Territoire en mouvement - Revue de géographie et aménagement* [En ligne], n° 43.
- Le Marchand, Arnaud. 2011. *Enclaves nomades : Habitat et travail mobiles*. Terra. Bellecourt-en-Bauges : Éditions du Croquant.
- Lillie, Nathan. 2010. « Bringing the Offshore Ashore: Transnational Production, Industrial Relations and the Reconfiguration of Sovereignty ». *International Studies Quarterly*, 54 : 683-704.
- Mai, Nicola. 2016. « Agencer Samira : comprendre l'humanitarisme sexuel à travers la réalisation d'un film ». *antiAtlas Journal 1* [en ligne].
- Réal, Emmanuelle. 2008. *Le paysage industriel de la Basse-Seine, Haute-Normandie*. Images du patrimoine, 249. Rouen : Inventaire général du patrimoine culturel.
- Schmoll, Camille. 2020. *Les damnées de la mer : femmes et frontières en Méditerranée*. Paris : La Découverte.
- Zabunyan, Dork. 2012. « Les images manquantes, ouverture ». In *Les images manquantes*. Sous la direction de Dork Zabunyan. Les carnets du Bal. Paris, Marseille, Paris-La Défense : le BAL, Images En Manœuvres Éditions, Centre national des arts plastiques.
- Zwer, Nephtys. 2023. « Pour un activisme cartographique ». In *Ceci n'est pas un atlas : la cartographie comme outil de luttes, 21 exemples à travers le monde*. Kollektiv orangotango+. Rennes : Editions du commun.

Médiagraphie

- SzumTV & Think Tank Feministyczny. 2014. *Specjalne Strefy Wyzysku / Special Exploitation Zones*. Pologne, 47 minutes, autoproduction.
- SzumTV & Think Tank Feministyczny. 2011. *Strajk Matek*. Pologne, 22 minutes, autoproduction.

Chaînes YouTube

- Dr Auta Becca (s. d.). *YouTube*. Disponible sur : <https://www.YouTube.com/@drautabecca>
- Joy Salve (s. d.). *YouTube*. Disponible sur : <https://www.YouTube.com/@joyysalve>
- Poland Through My Eyes (s. d.). *YouTube*. Disponible sur : <https://www.YouTube.com/@mscarriestyles>

Axe 2

Converser

Entre conversion et conversation,
les hypothèses d'un double déplacement

1. *Ephemera*,
-re-garder les traces
de récits situés à Marseille

Angéline Capon

2. Conception ouverte en habitats
populaires: la stratégie du
diagramme. Dé-notation critique
pour une architecture de la relation

Marion Howa

3. La féralité des ruines:
Tskaltubo et les dénotations plus
qu'humaines de l'architecture

Julie Beauté

4. Notation cartographique
— pour une lecture mineure de
l'urbain: géographie de la posture
et du geste.

Justine Richelle

Ephemera,
-re-garder les traces
de récits situés à Marseille

Angéline Capon

En janvier 2023, Angéline Capon entame un doctorat en architecture avec pour méthodologie la recherche-crédation. La première étape de son travail est la constitution d'un fonds documentaire d'*ephemera* (tracts, posters, banderoles) liés à des questions de droit à la ville. En s'appuyant notamment sur les épistémologies féministes, elle cherche à comprendre comment ces supports d'expressions permettent de remettre en question la légitimité de la production des savoirs sur et dans la ville. A partir de ce fonds documentaire, elle développe des ateliers avec différents publics pour interroger les représentations (sociales et spatiales).



D.L.F. inven. Eisen idæam præp. Le Bas ære calcav.

L'OMBRE DU GRAND COLBERT.

597773

1. D. de saint-ellenre l'Ombre

L'œil, d'abord, aperçoit un ciel nuageux semblant se dégager peu à peu, mais surplombant tout de même un bâtiment à la façade classique. Cette façade et la colonnade qui l'orne laissent deviner que cet édifice par son architecture est un lieu de pouvoir. Pourtant, dans un second plan, cette géométrie si parfaitement composée se voit être parasitée par des constructions éparses aux toitures sporadiques. Au premier plan, une figure humaine pointe d'une main ces architectures tout en s'inclinant vers la statue d'un buste inerte. Ce geste fait apparaître cette arrière-scène non pas comme un simple décor, mais comme un symbole. Au pied de la figure agissante, une autre figure s'est écroulée sur un plan d'architecture. Le langage corporel de celle-ci suggère l'épuisement alors qu'une ultime silhouette à laquelle aucune des deux autres ne portent attention s'enfuit dans leurs dos.

Cette gravure est le frontispice de *L'Ombre du Grand Colbert*, écrit par La Font Saint-Yenne, en 1752. Cet ouvrage fait partie d'un ensemble de textes réunis, dans *Architecture, culture de l'imprimé et sphère publique dans la France du XVIII^e siècle*, par l'architecte et chercheur en histoire culturelle de l'architecture et de l'urbanisme, Richard Wittman, publié en 2019. La Font Saint-Yenne, hommes de lettres du XVIII^e siècle, s'efforce dans ses écrits de se faire porte-parole d'une opinion publique. Sur la gravure, on retrouve la ville de Paris, figure ciblant la façade du Louvre et implorant le buste d'un roi absent, comme allégorie critique : « sorte de corps politique qui est sorti de sa propre métaphore pour prendre la parole en tant que véritable sujet unifié » (Wittman, 2019, p.162). Quant au Louvre, il est également personnifié à travers la figure effondrée sur le plan architectural de lui-même, tandis que Colbert s'enfuit sur la droite. Cette abstraction sous forme de récit que propose La Font Saint-Yenne est manifeste d'une évolution du rapport de la société à l'espace sous l'Ancien Régime. En personnifiant un édifice public (le Louvre), l'auteur cherche à indiquer aux habitant·es de Paris qu'il leur appartient de s'opposer à sa dégradation.

Ce corpus critique inscrit un nouveau paradigme dans la pratique de l'architecture. Elle n'est plus seulement appréhendée comme objet esthétique, mais aussi comme porteuse de discours critiques, ce qui amène à la penser comme une pratique politisée et à y introduire la notion de gouvernance dans la ville. Wittman opère donc une relecture historiographique de l'architecture de l'Ancien Régime par le biais de la critique architecturale produite à l'époque et qui se diffuse grâce à l'imprimé.

1. Dans son ouvrage «La ville néolibérale», Gilles Pinson pointe l'inflation de l'expression «néolibéralisme» dans le champ des sciences sociales et militant. Ce qui, pour lui, amène à entretenir de multiples confusions et flous sémantiques. Ici, on retiendra la définition de l'auteur selon laquelle les logiques néolibérales dans la gouvernance des villes sont sources d'«injonctions à l'entrepreneurialisme» (p.125) et promeuvent une responsabilité individuelle en occultant les déterminants structurels.

Dans un premier temps, cet article analysera une part de la production de la critique architecturale intrinsèque à la discipline, à travers son support et sa diffusion depuis les années 60 dans le contexte du néolibéralisme naissant jusqu'à l'apogée de la «ville néolibérale» aujourd'hui (Pinson, 2020)¹. Par la suite, en constatant que la mise en débat – *en conversation* – de cette critique s'effectue rarement à travers l'espace public (Jannière & Scrivano, 2020), on interrogera la production d'une autre critique architecturale par le prisme des «mobilisations habitantes» ou «luttés urbaines» (Adam et al., 2023). Enfin, on proposera une tentative de lecture spatiale d'une critique architecturale située par une collecte d'*ephemera* (banderoles et affiches) dans le centre-ville de Marseille de 1919 à 2024. On utilise ici «*ephemera*» pour décrire des documents imprimés passagers du quotidien (Twyman, 2016). Au fil de cette recherche, le concept de *savoirs situés* (Haraway, 2007) servira de point de départ épistémique et réflexif pour répondre à l'hypothèse de la possibilité d'une critique architecturale située (Darrieus, 2023) tout en utilisant les outils de représentation propres à la discipline.



2. «(de l'anglais *to set off*, reporter) Procédé d'impression qui est l'amélioration de la lithographie, remplaçant la pierre lithographique par une plaque souple, adaptée à un cylindre»
source: wikipédia

Critique architecturale : épistémologie, support et diffusion

En 2007, à Montréal, durant six mois, les salles d'expositions du Centre Canadien d'Architecture (CCA) se remplissent de *little magazines*, brochures autoéditées des années 1960 à 1970. *Monter/Brocher/Plier 2* est une exposition issue d'un projet de collaboration entre design et recherche menée par une équipe de doctorant·es à l'école d'architecture de l'Université de Princeton sous la conduite de Beatriz Colomina. Les *little magazines* témoignent de la profusion et du besoin d'une littérature critique induits aux changements politiques, sociaux et architecturaux de l'après-guerre. Ce terme caractérisé par Margaret Caroline Anderson, éditrice, auteure, féministe et lesbienne libertaire américaine dans les années 1920, est réactualisé à la fin des années 1960 par Denise Scott Brown, architecte, urbaniste et critique. «*The magazines read by those who write the others*» était le sous-titre de *Little Review* éditée de Margaret Caroline Anderson de 1917 à 1929.

Au-delà des contenus progressistes, activistes et contestataires des *little magazines* et du rôle crucial qu'ils ont joué en termes de forum pour des débats idéologiques de l'époque, ils ont radicalement changé la forme traditionnelle du journal en cherchant de nouveaux médias pour communiquer et penser différemment (Colomina et al., 2010). Cette presse parallèle et hétérogène a influencé par la suite de nombreux magazines d'architecture plus mainstream comme *Architectural Design* ou *Casabella* qui, durant une période marquée par l'essor de nouveaux moyens d'impressions moins coûteux comme l'*offset*², ont permis de repenser l'édition par le biais de la reliure ou le rapport aux images en intégrant par exemple des planches illustrées.

L'influence critique des *little magazines* s'essouffle au fil du temps. En 1998, Martin Pawley, historien et critique d'architecture, publie dans *The Architect's Journal* l'article : «La mort étrange de la critique architecturale». Ces chroniques ultérieures seront rassemblées dans un recueil éponyme. Il y déplore l'abondance de papier glacé dans les revues d'architecture où la littérature n'est plus que célébration flatteuse d'un nombre restreint d'architectes et de projets. Cette façon de publier et de présenter l'architecture pose un problème consécutif à son analyse, car cela entretient «une vision éclatée de la production architecturale» qui la «divise [...] en une multitude de points de vue autosuffisants, laissant dans l'ombre leurs divergences et convergences» (Darrieus, 2023).

Fig. 2. *Monter/Brocher/Plier 2* : l'architecture radicale dans la presse parallèle des années 196X-197X, vue d'installation, CCA, Montréal, 2007

3. Terme qu'emploie l'auteur même si elle le décrit comme « galvaudé » et comme « indéfini et dénué de sa signification politique et originelle » (p.16)

4. Vidéos courtes sur Instagram

Dans *Critique et architecture: un état des lieux contemporain*, publié en 2019, Hélène Jannière, architecte et historienne de l'architecture, inscrit ces débats dans une réflexion plus large qui prend en compte l'historicité de la critique architecturale, ses acteurs, ses références et sa réception par l'« opinion publique³ ». Réinterroger la critique architecturale dans son contexte économique et politique qu'est le néolibéralisme, permet de comprendre que par-delà la *starchitecture*, la dilution de la critique architecturale passe notamment par des politiques de médiation mises en place ces dernières années par les institutions (musées ou expositions). Le système néolibéral est accusé d'écarter la critique du cœur de la pratique en la relayant comme un « engagement militant » ou de la « propagande » (Jannière, 2019).

« Il incombe désormais aux critiques devenus des médiateurs d'accompagner l'art ou l'architecture dans la sphère de l'économie de marché – de même que le critique accompagne les mouvements, il ne les crée ni ne les nomme plus. » (Jannière, 2019, p.29)

Or, selon l'acception de « critique opératoire » (Tafari, 1968, cité dans Jannière, 2019), la critique doit être susceptible d'agir sur le réel et être capable de faire rentrer en interaction une discipline et une opinion publique. C'est donc par le biais de l'espace numérique (blogs et réseaux sociaux) que les interfaces se sont multipliées ces dernières années et ont offert une nouvelle place opérationnelle à la critique d'architecture. Loin de toutes formes d'autorité institutionnelles (universités, musées ou revues traditionnelles), des nouveaux critiques d'architecture émergent, tels que @preferiria.perif aka l'urbaniste Erik Harley. À travers ses reels⁴, il analyse des architectures en décortiquant les logiques sous-jacentes de spéculation et de corruption propres aux projets d'aménagement des villes qu'il traverse.

En parallèle, malgré l'apparition récente de ces nouveaux vecteurs de critique, de nombreuses revues reprennent place sur les étagères des bibliothèques ou des librairies spécialisées mais aussi dans les luttes pour l'émancipation. Souvent autoéditées par des ateliers d'architecture accompagnés de graphistes, et réactualisant le format des *little magazines*, les revues *Accattone*, *fig.*, *Funambulist*, *Habitante*, *Plan Libre*, *Après la révolution*, *Polygone* (liste non exhaustive) cherchent à repenser les rapports de l'architecture, du design et de l'urbanisme, à nos sociétés, à nos manières d'habiter et à nos territoires. Ces projets éditoriaux n'hésitent pas à croiser les écrits de praticiennes, d'universitaires

ou d'activistes abordant des champs de recherche encore peu traités au sein des écoles d'architecture en France, comme les liens entre colonialisme et architecture.

Par ailleurs, des institutions comme la Maison de l'architecture d'Île-de-France, le Conseil régional de l'Ordre d'Île-de-France et le Pavillon de l'Arsenal, n'hésitent pas à accueillir lesancements de certaines de ces revues auto-éditées ou bien à organiser des tables rondes autour de la critique architecturale que ces revues diffusent. Il pourrait être intéressant de se pencher sur les raisons d'un tel engouement de l'institution sur cette matière critique autoéditée et sur le pouvoir d'absorption du système capitaliste-libéral (Boltanski et Chiapello, 1999), mais il sera plutôt question par la suite de porter attention à une autre forme de critique architecturale, plus située et peu étudiée.

Puisque depuis plus d'un siècle, les débats autour d'une crise latente de la critique architecturale sont démontrés, notamment par la distance entre l'architecture et « les citoyens « profanes » » (Jannière, 2019), il serait opportun d'appréhender la critique non plus comme un récit intrinsèque à l'architecture, comprise comme discipline, mais d'aller enquêter sur des points de vue invisibilisés ou délégitimés. À la manière de Bernard Rudofsky et son célèbre ouvrage publié en 1964, *Architecture without architects*, on peut explorer la possibilité de l'existence d'une critique d'architecture sans architectes.

Où situer les traces de récits critiques ?

Pour y répondre, on propose de prendre appui sur les épistémologies féministes et notamment sur le concept de savoirs situés développé par la philosophe et biologiste Donna Haraway dans l'article « *Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective* » publié en 1988 et traduit seulement en 2007 dans *Manifeste cyborg* aux éditions Exils. Cet écrit est un apport majeur pour les épistémologies féministes qui sont connues pour avoir amené une critique de la notion d'objectivité dans la constitution des connaissances. Les épistémologies féministes, pour contrebalancer ce biais, proposent de sans cesse déconstruire et reconstruire les connaissances et leurs méthodologies. Donna Haraway axe sa pensée sur le fait que des savoirs dominants invisibilisent des « points de vue assujettis ».

C'est pour cela qu'après l'étude d'une critique intrinsèque à l'architecture, on peut se demander en toute légitimité « qu'en est-il de la critique [...] dans l'espace public au sens d'espace de débat public ? » (Jannièrre et Scrivano, 2020, p.4).

Ces réflexions ont permis de théoriser un travail de collecte d'imprimés et de photos d'imprimés situés et diffusés dans l'espace public en lien avec des questions de critiques de l'architecture et de la ville. Les documents de cet inventaire peuvent être qualifiés par le terme *ephemera* signifiant des imprimés rapides du quotidien ayant une espérance de vie brève (Twyman, 2016). Dans le langage de l'imprimerie, depuis plus d'un siècle, la traduction d'*ephemera* se fait par « travaux de ville ».

Dans les universités nord-américaines, la *print culture* constitue déjà un champ d'études à part entière. En France, un projet de recherche collaboratif a été lancé en 2014 sur la Patrimonialisation des Éphémères par l'Université de Cergy-Pontoise. Dans une perspective interdisciplinaire, plusieurs journées d'étude étalées sur trois ans ont permis d'amorcer des pistes quant à la faculté des *ephemera* à ouvrir de nouveaux corpus d'étude. Une autre initiative pionnière, celle du musée de Friedrichshain-Kreuzberg à Berlin, propose l'accès à des archives constituées depuis les années 1970 d'*ephemera* (affiches, banderoles, compte-rendu d'AG de quartier, etc.) qui permettent de comprendre le développement urbain du quartier et l'histoire des actions communautaires et militantes qui l'ont traversé.

Par le biais d'*ephemera* (affiches, banderoles, tracts), les luttes « anti-gentrification » ou contre « le mal-logement » inscrivent spatialement et physiquement leurs récits critiques. Cette territorialisation (Biehler, 2021) ou appropriation symbolique et matérielle (Zanetti, 2022) qui prend comme support l'architecture (échafaudages, collages sur façade ou entre deux immeubles) devient alors une stratégie et une ressource de l'action (Ripoll, 2005). Les *ephemera* affirment une présence et donnent une légitimité à « ces points de vue assujettis » dans l'espace urbain contesté. Ces possibilités d'énonciation créent également un paysage visuel spécifique aux quartiers traversés par des mobilisations.

Puis, pour continuer d'élaborer l'hypothèse d'une critique d'architecture *située* (Darrieus, 2023) via les *ephemera*, on peut s'interroger sur les quatre aspects des *savoirs situés*. Donna Haraway les conceptualise par la métaphore de la vision, avec l'incorporation puis la perspective partielle, ainsi qu'une pratique critique de l'objectivité et enfin la responsabilité (Beauté, 2021).

6. En anglais, *response* signifie également réaction. *The scientist studied people's response to certain images*

7. Selon le Code de l'Environnement, Article L581-34.

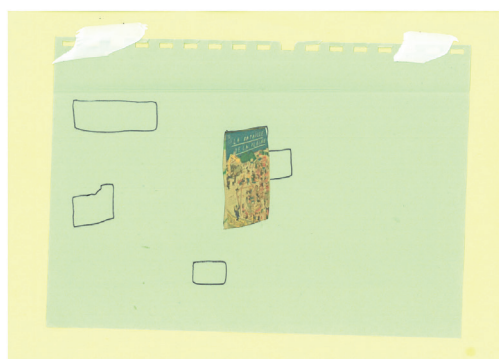
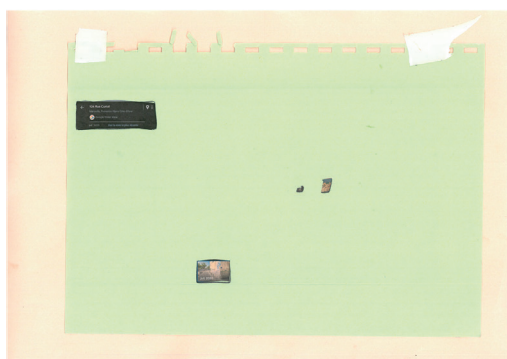
L'incorporation est comprise ici comme une vision incarnée qui ne peut être fixe (Haraway, 2007). L'*ephemera* a donc besoin d'être vue et/ou lue pour être incorporée or son inscription physique dans l'espace public lui confère cette potentialité. Cependant, en donnant la parole à un lieu, une ville ou un édifice tel que le fait La Font Saint-Yenne avec Paris dans *l'Ombre du Grand Colbert*, cité en introduction, il y a le risque d'une illusion d'unité et d'un effacement d'une multitude de points de vue là où la perspective partielle d'Haraway appelle à penser par la multiplicité. Les *ephemera* collectés et leurs caractères souvent anonymes, principalement pour des raisons légales – l'affichage sauvage en France étant puni par des amendes⁷ – encouragent cette multiplicité. En tant que supports de récits critiques et entremêlés, les *ephemera* permettent de raconter à travers l'appropriation de l'espace ce qui est vécu/perçu de celui-ci et, dans un même mouvement, de le vivre pleinement. Les récits critiques ne sont pas incorporés de manière linéaire ce qui amène à la fois une perspective partielle ainsi qu'une pratique critique de l'objectivité.

Le dernier des quatre aspects des *savoirs situés* est la responsabilité. Celle-ci, selon Donna Haraway, requiert «un savoir à l'écoute des résonances». Pour cela, elle propose une mise en tension «des savoirs locaux» avec «les structures de production qui imposent des traductions et des échanges inégaux – matériels et sémiotiques – à l'intérieur des réseaux de savoir et de pouvoir.» (Haraway, 2007, p.124). Elle fait un jeu de mots sur la notion de responsabilité – *response-ability* – c'est-à-dire – la capacité à répondre, mais aussi la capacité de réaction⁶. Si l'on revient à nos *ephemera*, leurs inscriptions dans le temps, leurs contenus souvent radicaux et leurs matérialités (tissu ou papier) encourage/laisse place à cette réaction.

Alors *situer* ces traces de récits critiques prenant comme support les *ephemera* n'est pas l'idée de se positionner là où ces récits sont produits mais plutôt de s'interroger sur le monde qu'ils construisent. *In fine*, le concept de *savoirs situés* nous permet d'envisager non pas les *ephemera*, comme une territorialisation ou appropriation de l'espace public, mais comme la nécessité d'une «conversation partagée» :

«L'alternative au relativisme, ce sont des savoirs partiels, localisables, critiques, qui maintiennent la possibilité de réseaux de connexion appelés «solidarité» en politique et «conversations partagées» en épistémologie.» (Haraway, 2007, p.119)

Dans cette partie, il a été démontré en quoi la collecte d'*ephemera* pouvait être une clé de lecture à la complexité de la vie sociale et politique d'un quartier. Puis, en s'appuyant sur l'hypothèse d'une critique d'architecture située (Darrieus, 2023) au sens harawayen, j'ai émis l'idée que les *ephemera* peuvent être le support incarné de celle-ci. Je vais désormais tenter d'élaborer une représentation spatiale de ces « conversations partagées » à travers un protocole de collecte d'*ephemera* autour de la place Jean Jaurès – plutôt nommée « la Plaine » par ses habitantes et usagères – dans le 1^{er} et 5^{ème} arrondissement de Marseille, de 2018 à 2024.

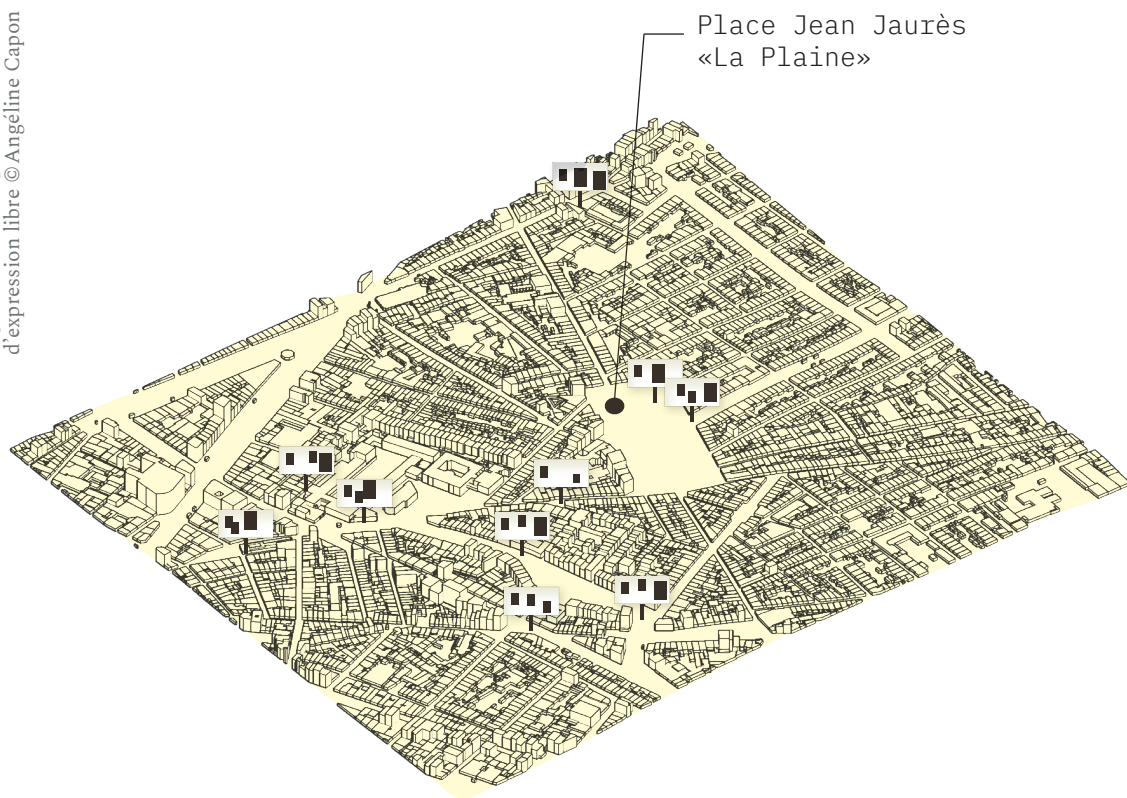


Tentative de représentation partielle de « conversations partagées » autour de la Plaine

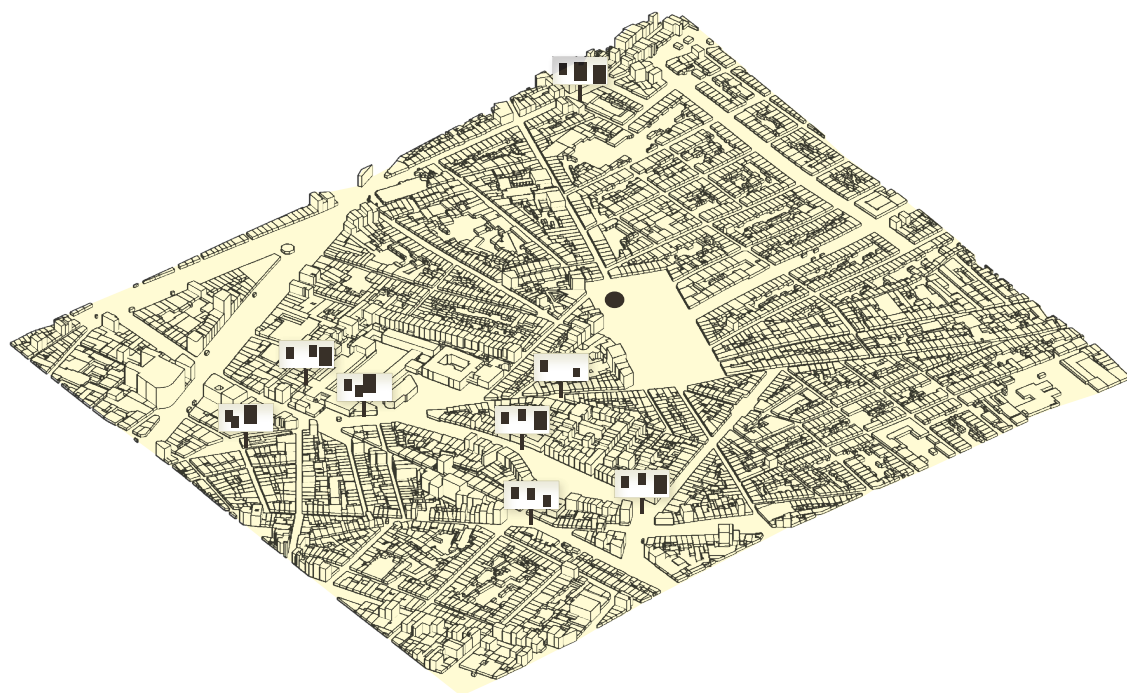
La représentation spatiale permet via des outils spécifiques (plan, coupes, axonométrie, perspectives, maquettes, etc.) de rendre compréhensible et sensible un espace projeté, imaginé ou construit. L'acte de représentation - ou de traduction - témoigne d'une attention ou à l'inverse d'une invisibilisation. Dessiner implique alors un positionnement et une partialité - consciente ou non - de ce qui doit être rendu visible. C'est dans cet élan de traduction graphique que des architectes-chercheur.es comme Mathias Rollot ou Hélène Jannière proposent d'envisager les outils de représentation non plus seulement à travers leurs capacités de « projection » (Tufano, 2015 cité dans Rollot & Gautrais, 2019) mais aussi comme des outils d'analyses, de descriptions pour « entrevoir le réel de façon tant singulière que créative, par-delà l'opposition entre théorie et pratique, abstraction et concrétude, fiction et réalité, possibles et probables » (Rollot & Gautrais, 2019, p.191). Le choix de la Plaine et de ses alentours comme terrain de collecte n'est pas anodin pour deux raisons. La première, c'est qu'il s'agit d'un environnement propice où l'*ephemera* comme outil de communication politique est pratique courante. En France, les panneaux libres d'expressions sont encadrés par la loi : c'est une obligation légale et chaque commune doit en mettre à disposition. Le relevé de ces panneaux aux alentours de la Plaine illustre un manque d'espace d'expression et permet de comprendre comment l'architecture de la ville (vitrines de commerces vides, échafaudages, kiosques etc.) sert de manière informelle à assurer cette liberté pourtant constitutionnelle. La deuxième raison qui a motivé ce choix est le fait que j'ai habité, et ce, jusqu'à ce jour à différents endroits alentours de cette place. Ce terrain du quotidien permet d'appliquer un protocole de collecte sur le long terme - ici de 2018 à 2024 - plus à même de révéler l'épaisseur temporelle de cette critique d'architecture située.

Dans cet article, les jalons d'une potentielle critique d'architecture située par le biais d'*ephemera* ont été posés, ouvrant la perspective de conversations partagées. Mais envisager, traduire par la représentation partielle, ces conversations partagées nécessite en ouverture de se questionner sur les outils. Si la possibilité de détournement des outils de représentation peut favoriser « une mise en crise de la représentation architecturale⁸ », est-il possible de s'interroger sur la manière de repenser les outils ?

Fig. 4. Relevés des panneaux d'affichage
d'expression libre © Angeline Capon



2018

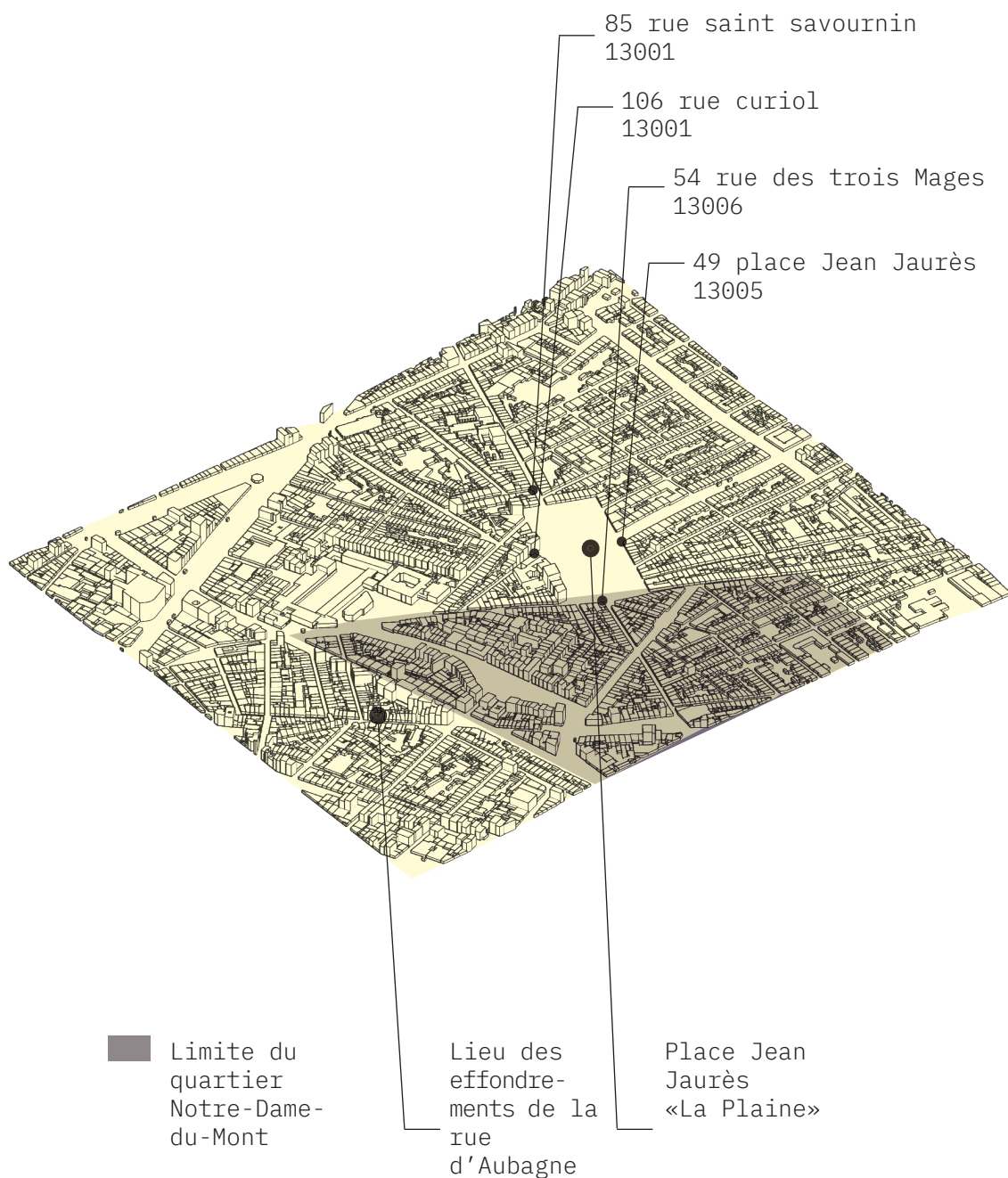


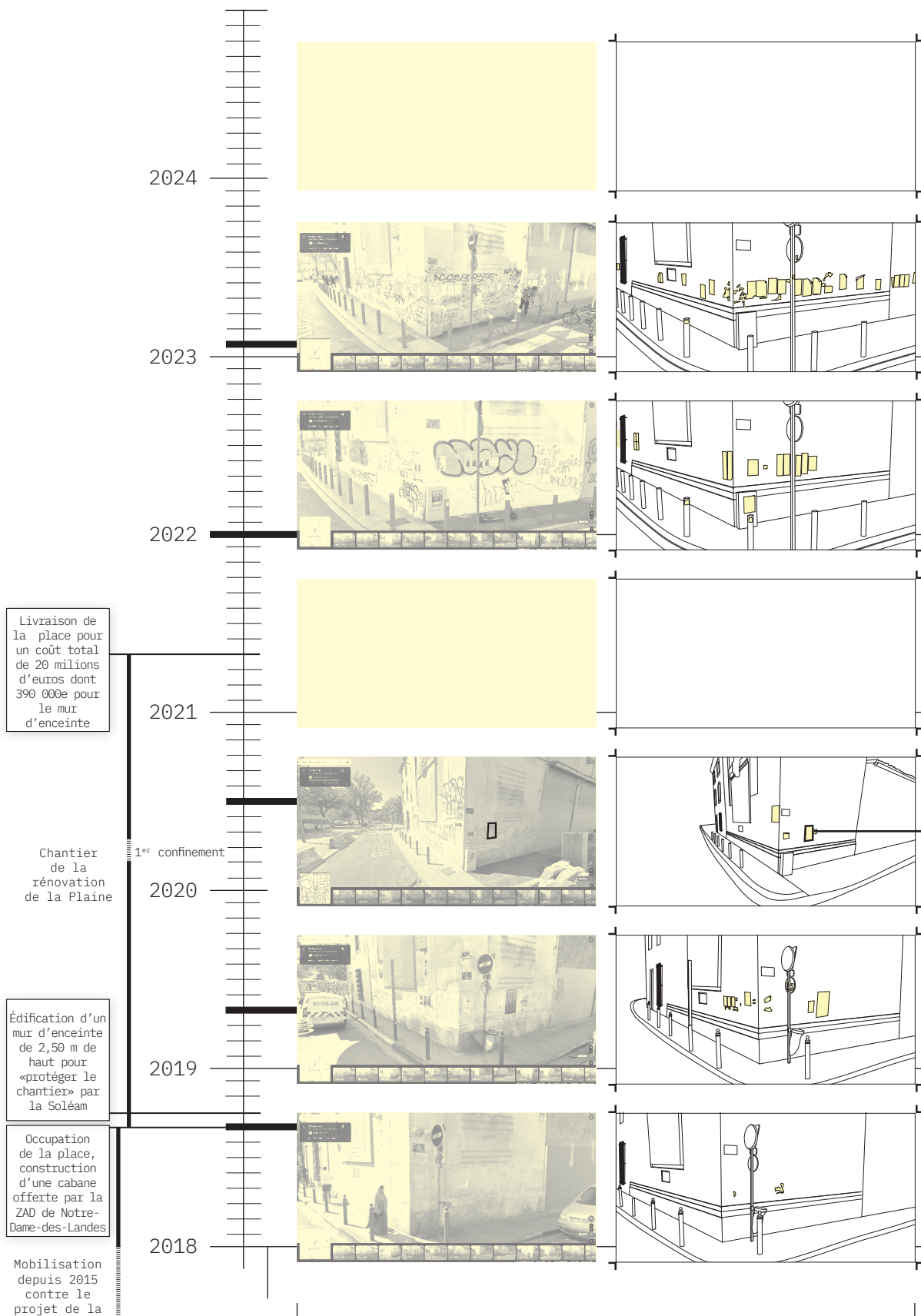
2024
après la rénovation de la place

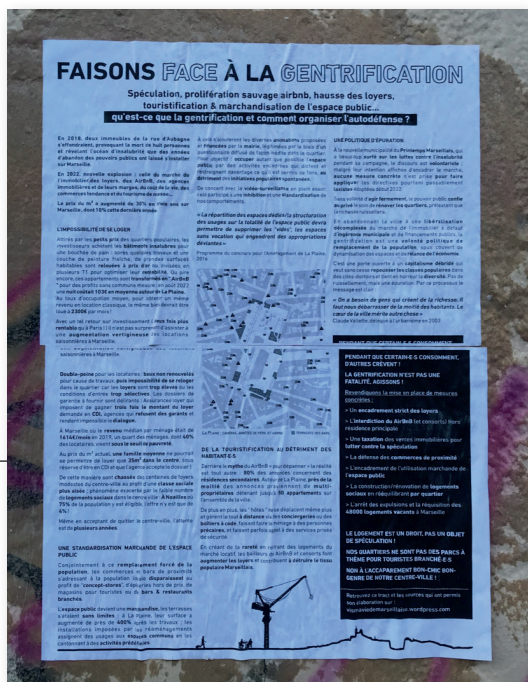
 Panneaux d'affichage
« libre expression »

Protocole de représentations de « conversations partagées »

01. Photographier des *ephemera* dans l'espace public avec un téléphone permettant de récupérer les coordonnées GPS intégrées aux métadonnées de la photographie.
02. Relever les coordonnées GPS intégrées aux métadonnées dans un tableur.
03. À partir d'un logiciel de cartographie SIG comme QGIS, importer le tableur avec les coordonnées GPS et les spatialiser à travers une carte (la densité des points montre des zones de critique architecturale située).
04. Confronter les ressources pour interpréter les résultats.







novembre 2022
photographie
d'une affiche A2



août 2023
photographie
d'une affiche A3



août 2023
photographie
d'un sticker



juin 2021
journal A4
24 pages

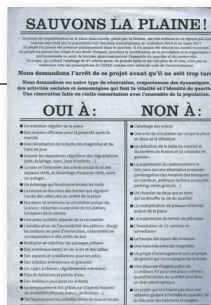


juillet 2020
capture
googlemaps

ephemera
extrait
«La bataille
de la Plaine»
affiche A3



mars 2019
journal A4
32 pages



septembre 2018
tract A4



octobre 2018
journal A4
4 pages



octobre 2018
photographie
de deux banderoles

collecte d'ephemera : controverse sur la rénovation de la Plaine
[si non précisé, source personnelle]

«Je vais interdire aux propriétaires de résidences secondaires de les mettre en AirBnB»

Benoît Payan, maire (DVG) de Marseille, publié dans la Marseillaise

Notre-Dame-du-Mont élu 1^{er} «world's coolest neighbourhood in 2024» sur le magazine en ligne britannique Time Out

2024

Notre-Dame-du-Mont élu 12^{ème} «world's coolest neighbourhood in 2024» sur le magazine en ligne britannique Time Out

2023

2022

3^{ème} confinement

2021

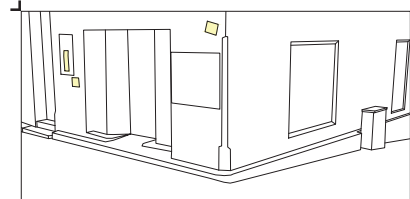
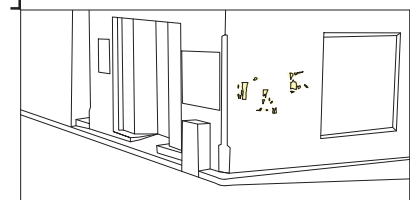
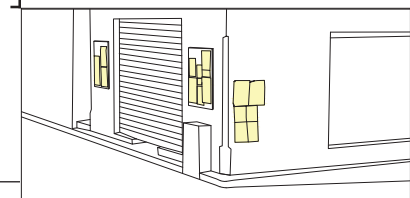
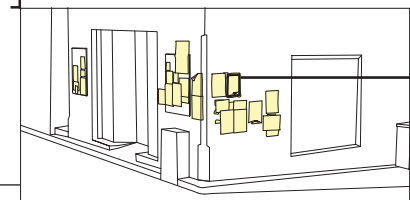
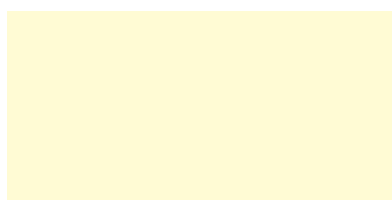
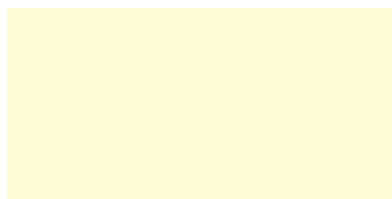
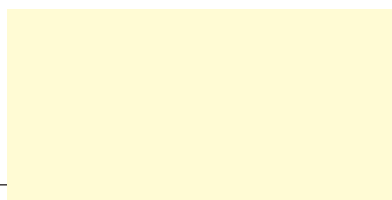
2^{ème} confinement

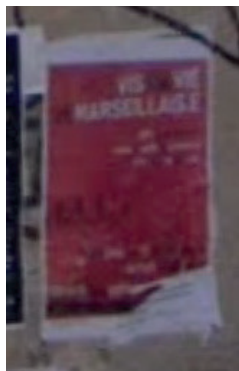
1^{er} confinement

2020

2019

2018





février 2023
capture
googlemaps

ephemera
extrait
«Vis ma vie
de marseil-
lais.e»
affiche A2



juin 2024
photographie
de quatre affiches A4

mars 2024
photographie
d'une affiche A3



juillet 2023
photographie
d'une affiche A2

juillet 2023
photographie
d'une affiche A2

décembre 2024
photographie
d'une affiche A4

mars 2024
photographie
d'une affiche A3



septembre
2022
photographie
d'une
affiche A3

novembre 2022
photographie
d'une
affiche A4

novembre 2022
photographie
d'une
affiche A4

décembre
2024
photo-
graphie
d'un
sticker

novembre 2022
photographie
de banderole

novembre 2022
photographie
d'une banderole
@Jean Kader

novembre 2022
photographie
de deux banderoles
@Jean Kader

collecte d'ephemera : touristification et luttes «anti-Airbnb»
[si non précisé, source personnelle]

Ouverture du procès des effondrements de la rue d'Aubagne

2024

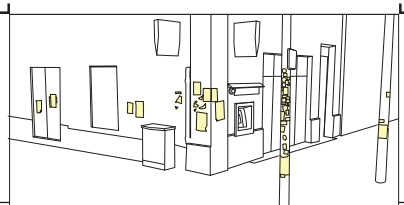


2023



2022

Signature par la Ville de Marseille, l'Etat, des collectifs et des associations de la nouvelle version de la charte du relogement



2021

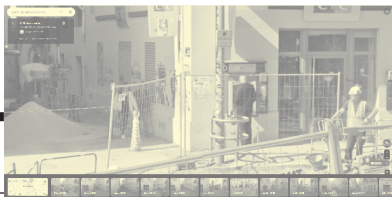


2020

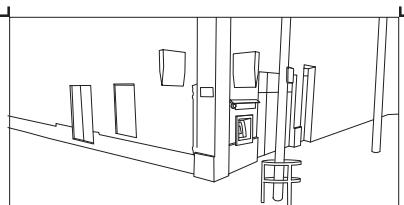


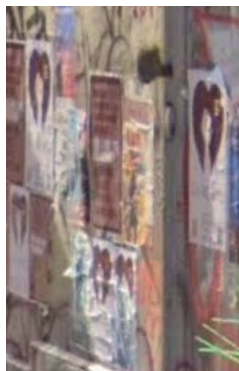
2019

Effondrements de la rue d'Aubagne provoquant la mort de 8 personnes



2018





février 2023
capture
googlemaps

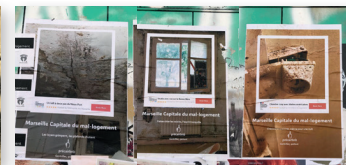
ephemera
extrait
«Six ans
après»
affiches A3



octobre 2024
photographie
de deux affiches A3



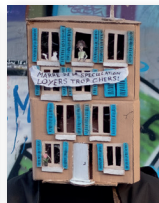
juin 2024
photographie
d'une affiche A3



juillet 2022
photographie de deux affiches A2



novembre 2022
photographie
d'une affiche A2



novembre 2022
photographie
d'un masque/
maquette
©Jean Kader

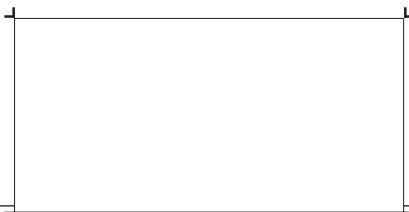
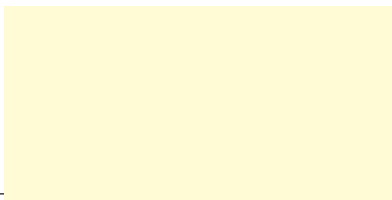
octobre 2023
photographie
d'une affiche
A4

octobre 2023
photographie d'une série
de trois affiches A3



octobre 2019
photographie de cinq banderoles

2024



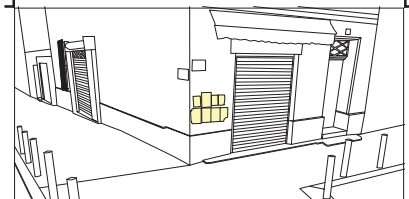
2023



2022

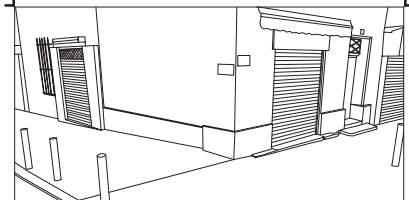


2021



Lancement par la Ville de Marseille du dispositif «allô mairie» avec 4 types de signalements pris en charge dont «affichage sauvage, tags et graffitis»

2020

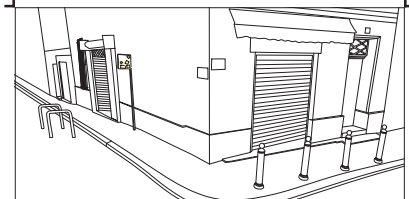


La Ville de Marseille notifie une amende de 4285€ à Emmaüs pour affichage sauvage

2019



2018





mai 2024
photographie
d'une affiches A3 avec
inscriptions



novembre 2024
photographie
d'une affiche A3
déchirée



juillet 2024
photographie
d'une inscription
sur des affiches



novembre 2024
photographie
d'une affiche A3
avec inscriptions



mars 2024
photographie
d'une affiche A3
déchirée



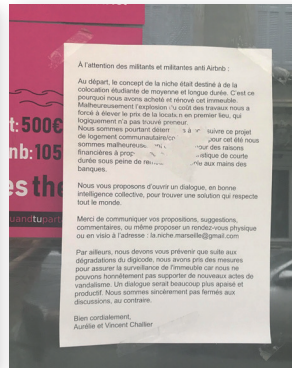
février 2023
capture
googlemaps

ephemera
extrait

non identifié



novembre 2022
photographie
de quatres affiches déchirées



septembre 2022
photographie d'une affiche A4
scotchée sur une affiche A2

Article de loi

Article L581-13 - Code de l'environnement - Légifrance. (s. d.). https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006834708

Article L581-34 - Code de l'environnement - Légifrance. (s. d.). https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/

Communiqué de presse

Ville de Marseille. (2019, 6 décembre). *AFFICHAGE SAUVAGE La Ville de Marseille reversera l'amende d'Emmaüs à une association caritative* [Communiqué de presse]. <https://www.marseille.fr/epresse/documents/thesaurus/documents/38164/06122019-EmmausD.pdf>

Sitographie

<https://archik.fr/quartiers/notre-dame-du-mont/>

<https://www.marseille.fr/logement-urbanisme/amelioration-de-lhabitat/arretes-de-peril>

Bibliographie

Adam, M., Ernwein, M., Paddeu, F., Amandine, M., Arnoux, C., & Parreaux, M.-H. (2023). « Et les jardins ils sont à qui ? » Entretien sur les luttes de défense des jardins populaires. *Métropoles*, 32, Article 32.

Beauté, J. (2021). Vers des esthétiques situées. *La beauté d'une ville*, 442-449.

Biehler, A. (2021). « Opposition et partage autour d'un projet pour l'émergence d'un espace public », in : *Projet en partage, partage sans projet. Les dimensions sociales et territoriales du projet*, dir : Pauline Bosredon, Frédéric Dumont, ed Peter Lang.

Colomina, B., Diaz-Boriolli, L., Fontenot, A., Grau, U., Hsieh, L., Imperiale, A., Kallipoliti, L., Kazl, O., Lopez-Perez, D., Moreno, J., Sunwoo, I., & Buckley, C. (2010). *Clip, stamp, fold: The radical architecture of little magazines, 196X to 197X* (B. Colomina, C. Buckley, & U. Grau, Éd.). Actar.

Darrieus, M. (2023). *POUR UNE CRITIQUE D'ARCHITECTURE SITUÉE. Plan L*****.

Fijkow, Y. (2017). *Dire la ville c'est faire la ville: La performativité des discours sur l'espace urbain*. Presses universitaires du Septentrion.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais: Sciences, fictions, féminismes*. Exils.

Jannière, H. (2019). *Critique et architecture: Un état des lieux contemporain*. Éditions de la Villette.

Jannière, H., & Scrivano, P. (2020). Débat public et opinion publique: Notes pour une recherche sur la critique architecturale. *CLARA*, 7(1), 6-17.

Pinson, G. (2020). *La ville néolibérale*. Presses Universitaires de France

Redstone, E. (2011). *Archizines: On the occasion of Archizines Exhibition at the Architectural Association School of Architecture, 5 November - 14 December 2011*. Bedford Press.

Ripoll, F. (2005). S'approprier l'espace... ou contester son appropriation ? *Noroi. Environnement, aménagement, société*, 195, Article 195.

Rollot, M., & Gautrais, C. (2019). *La recherche architecturale: Repères, outils, analyses*. Éditions de l'Espérou, ENSAM, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier.

Roux, B. (2018). *L'art de conter nos expériences collectives: Faire récit à l'heure du storytelling*. Éditions du Commun.

Tafari, M. (2022). *Projet et utopie: Architecture et développement capitaliste* (Illustrated édition). Entremonde.

Twyman, M. (2016). L'importance à long terme des imprimés éphémères. *Acta fabula*.

Wittman, R. (2019). *Architecture, culture de l'imprimé et sphère publique dans la France du XVIII^e siècle*. les Presses du réel.

Zanetti, T. (2022). Mobiliser le patrimoine contre la gentrification à la Guillotière (Lyon): Une approche anarchiste du patrimoine ? *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement*, Article 53-54.

Article de presse

Beard, G., & Contributors, T. O. (2024, 24 septembre). *38 Coolest Neighbourhoods in the World Right Now*. Time Out Worldwide. <https://www.timeout.com/travel/coolest-neighbourhoods-in-the-world>

Couartou, M. (2018, 4 décembre). Marseille: la place de La Plaine, ou comment rater un aménagement que tout le monde attend. www.lemoniteur.fr. <https://www.lemoniteur.fr/photo/marseille-la-place-de-la-plaine-ou-comment-rater-un-amenagement-que-tout-le-monde-attend.2003729/manifestation-contre-le-projet-d-amenagement-de-la-place-de-la-plaine-a-marseille.1#galerie-anchor>

La bataille de la Plaine. (2018, 30 octobre). Marseille Infos Autonomes. <https://marsinfos.org/la-bataille-de-la-plaine-3470>

Marsactu. (2021, 8 février). *La mairie de Marseille veut des réajustements sur le chantier la Plaine* - Marsactu. <https://marsactu.fr/bref/la-mairie-de-marseille-veut-des-reajustements-sur-le-chantier-la-plaine/>

Purguette, L. (2024, 5 octobre). [Rue de la République] Benoît Payan: « Je vais interdire aux propriétaires de résidences secondaires de les mettre en AirBnB ». www.lamarseillaise.fr. <https://www.lamarseillaise.fr/politique/rue-de-la-republique-benoit-payan-je-vais-interdire-aux-proprietaires-de-residences-secondaires-de-les-mettre-en-airbnb-OM16839034>

Conception ouverte
en habitats populaires :
la stratégie du diagramme.
Dé-notation critique pour
une architecture de la relation

Marion Howa

Formée en sciences politiques, Marion Howa est architecte praticienne, docteure en architecture (LRA) et enseignante chercheuse (ENSAPVS, CRH-LAVUE). Ses travaux de recherche-action explorent les pratiques contemporaines de conception ouverte en architecture dans les quartiers populaires. Elle est coauteure de l'ouvrage *Les communautés à l'œuvre* (dir. C. Hutin, Paris, Carré, 2021).

Dans une visée pragmatiste, les nouvelles pratiques de transformation architecturale menées avec les communautés habitantes font un usage critique des systèmes de notation architecturale. En particulier dans des contextes urbains marginalisés (habitat informel, lieux abandonnés, squats, cités), il apparaît crucial de documenter les existants à partir de leurs ressources. Pour les concepteurs, la pratique de l'enquête devient alors une stratégie. Aux outils de notation classique d'une architecture d'objet, elle préfère les outils dynamiques de notation d'une architecture des processus, capables d'accéder à la complexité et à l'hétérogénéité du réel. Qu'il s'agisse d'inventaire, de relevé, de sérialité, de scripts, d'échantillonnage, de cartographies, l'ensemble des outils diagrammatiques, à disposition de tout concepteur, permet en particulier de maintenir une part d'indétermination, condition nécessaire selon les perspectives improvisationnelles en conception (Dell 2019), à toute action stratégique en situation d'incertitude.

Pour développer ces arguments théoriques, cette contribution s'appuiera sur des expérimentations menées dans le projet de transformation architecturale de la cité de Beutre avec l'agence C. Hutin Architecture à Mérignac (33). Ancienne «cité de transit», Beutre est l'un des nombreux dispositifs de logements spécialisés construits en France après les révolutions décoloniales, constituant un régime d'exception au droit commun (Agier 2014) réservé notamment aux personnes exilées. Cette cité de 93 logements d'urgence édifiée en 1969 ne devait être qu'un lieu de séjour temporaire, mais comme la plupart des cités de transit, elle n'a pas constitué un lieu de passage pour ses habitants. Depuis un demi-siècle, face à l'inaction de leur bailleur social, les habitants y ont réalisé au fil des générations des travaux d'ampleur en lieu et place de leur propriétaire au point que l'architecture de chaque maison a été auto-transformée. Initialement provisoire, standardisée, répétitive, l'architecture de Beutre est devenue incrémentale, organique et hétérogène. Les solidarités fortes n'y ont jamais cessé d'assurer une autoproduction architecturale informelle et continue.

En 2019, commanditée par le bailleur social pour un projet de réhabilitation de la cité, le projet a mis au point une méthode d'action exploratoire. Pour mieux s'insérer dans de tels processus historiques d'informalisation architecturale, cette méthode a été pratiquée comme une enquête de conception. Composée

1. Visant à rapprocher la recherche et le monde professionnel, le dispositif CIFRE (Convention Industrielle de Formation par la Recherche) est un mode de financement de thèse destiné à des doctorant.es en entreprise sur trois ans. Dans le cas de ce doctorat, la convention CIFRE s'est établie de 2019 à 2022 entre le LRA (Laboratoire de Recherche en Architecture) et l'agence Christophe Hutin Architecture.

d'architectes, de paysagistes, d'anthropologues, l'équipe pluridisciplinaire du projet a choisi de s'installer pendant plus de deux ans dans l'une des maisons de la cité, au numéro 53, au plus près des processus préexistants. En qualité d'architecte chargée d'opération sur le terrain et de chercheure dans le cadre d'une thèse (cifre)¹, j'ai expérimenté plusieurs outils graphiques de la transformation architecturale. Les pratiques graphiques expérimentées, décrites comme des éléments de méthode d'une « *conception ouverte* » (Howa 2022), pourraient s'apparenter à des techniques de dénotation orientées dans une perspective pragmatiste (Dewey 1993) : il a été question de se construire les outils notationnels opérants pour expérimenter collectivement des possibilités de transformations concrètes de la réalité.

Ce que peut agencer une enquête de conception

Le retour réflexif sur l'enquête de Beutre distingue trois types d'enjeux, ou plutôt trois modalités de « *conversation avec la situation* » (Schön 1994). En premier lieu, la production de savoirs scientifiques sur les architectures mineures (Stoner 2012) pouvant se voir menacées de destruction par la culture de la *tabula rasa* peut être une stratégie pour leur assurer un devenir (Druot 2009). Dans ces contextes de luttes de légitimité d'appropriation et de transformation de l'espace, l'usage critique de la représentation peut choisir de visibiliser les expériences de production architecturale habituellement minorisées. Cette démarche s'inscrit une optique de *resignifier* (Butler 2004), ou de *valuer* positivement ces situations (Centemeri 2015) – au sens de documenter leur valeur. Souhaitant porter à connaissance la réalité processuelle et autogérée de l'architecture, le premier enjeu de l'enquête de Beutre est donc de documenter les ressources, les diversités et les valeurs (techniques, symboliques, sociales) des architectures produites par les habitants citoyens experts de leur quotidien. Les concepteurs peuvent dès lors mobiliser leurs outils notationnels pour construire les faits scientifiques comme des preuves (forensic) tangibles de cette réalité. Sous cet angle, la production documentaire n'est donc pas neutre axiologiquement, mais peut appareiller un raisonnement tourné vers des questions de reconnaissance sociale (Fraser 1992).

En deuxième lieu, la complexité des environnements construits demande de se fabriquer un système d'action opérant

avec les multiplicités et les contingences inhérentes à ces terrains (Dell 2019), préexistantes à l'intervention et qui vont succéder à celle-ci. Les outils de notation peuvent alors se travailler de manière à pouvoir planifier un système ouvert d'organisation capable de prévoir les possibilités d'intervenir au cas par cas selon les situations rencontrées. L'enquête de Beutre a donc pour deuxième enjeu celui d'une structuration de l'action de conception, ouverte à générer des possibilités de déclinaisons multiples et les imprévus. En troisième lieu, il est question de penser ce système de conception de nature à ce qu'il puisse être activé par toutes ses parties prenantes : aboutir à une négociation du cas par cas avec les habitants, convaincre le commanditaire de la viabilité de l'action proposée, renforcer la validité de la méthode du cas par cas avec les ingénieurs de l'équipe, coordonner l'action des artisans. Le troisième enjeu de l'enquête est donc de nature coopérative. La recherche d'un certain « art de l'intéressement » (Akrich, Callon, et Latour 1988) devient une condition d'opérationnalité de l'action, de nature à ce que chacun s'y retrouve personnellement et collectivement.

Multiplicités, dissensus, agencements : principes d'un mode de notation pragmatiste

Pour travailler ainsi, les pratiques de notation développées à Beutre ont expérimenté inductivement les techniques de la représentation dissensuelle (Estevez 2015). Celles-ci reposent sur l'idée apparemment paradoxale selon laquelle l'efficacité de la compréhension d'une situation complexe peut surgir non pas d'une approche compréhensive unifiée ou hiérarchisée, mais d'une approche attachée aux multiplicités et aux divergences. L'exigence fragmentaire de la méthode implique, par opposition à la recherche d'une synthèse des situations, un fractionnement stratégique. La description du fragment, en tant qu'unité d'analyse, procède d'une stratégie constructive d'échantillonnage (Pires 1997) fondée sur un principe d'équivalence radicale entre la partie et le tout : maintenir avec la même intensité l'attention du détails et l'attention au système pourrait induire ainsi une tension productive. À l'inverse d'une autopsie distanciée du réel ou d'une simple juxtaposition d'éléments isolés pour eux-mêmes, cette stratégie dirige l'expérience de conception vers l'agencement de données hétérogènes construites dans un but projectuel



de transformation complexe de la réalité. La démarche engagée n'est pas convergente ou solutionniste, mais structure l'action avec une part d'indétermination. Posant en principe la séparation critique de modes de représentation architecturale, hétérogènes et contradictoires, le mode dissensuel cherche à libérer les interprétations possibles, faire émerger des subjectivités (celles du concepteur, des usagers, des commanditaires, des spectateurs) et les conflictualités positives.

Le temps d'une méthode socio-technique

Avant de décrire certaines de ces expérimentations et leurs effets, il est utile de préciser une condition relevée comme nécessaire aux efficacies de l'agir documentaire : le temps passé en immersion dans la cité, formel ou ordinaire, en contact avec chacune des familles grâce à l'installation in situ de l'équipe de conception dans la maison numéro 53 (Hallauer 2015) a été déterminant pour la production de l'enquête ^(fig. 1). S'engager dans une certaine qualité de relations en soignant quotidiennement des liens de confiance (Gilligan 2008) a d'abord contribué à augmenter le degré de connaissance, perfectionner la précision des documents et réajuster les orientations du projet. Ce temps a ensuite permis d'observer la processualité documentaire : les outils graphiques de l'enquête se sont aiguisés comme en artisanat (Ingold 2017) à mesure de l'augmentation empirique des connaissances et des « restructurations » (Schön 1994) du déroulé de l'action. De la quantité de documents produits pour cette enquête, nous ne pourrions développer ici que quelques expérimentations, en particulier des séries de photographies, relevés processuels, diagrammes cartographiques, et polyptiques vidéo.

Portraits habitants en sérialité

Parmi les séries de photographies réalisées, « la série des portraits des habitants » ^(fig. 2), comprend des photographies prises sous le même protocole : depuis la rue, la photographie, prise en format paysage à 4 mètres de la maison, cadre frontalement la façade en centrant sur la porte d'entrée au seuil laquelle se tient la famille qui y habite. Premier outil de complexification du regard, elle modifie la perspective habituelle d'observation : il ne s'agit plus d'observer l'habitat existant comme un ensemble indistinct, mais

de partir du logement - de chacun des 93 logements - comme unité d'observation opérante. Avec une « neutralité singulière » (Lugon 2011), cette série invite à déconstruire le présupposé de l'homogénéité d'une ancienne cité de transit, pour présenter l'hétérogénéité du réel comme un fait. Observant les habitants comme sujets et l'architecture comme décor, la série propose d'acter que l'architecture ne peut plus être considérée comme un objet abstrait, mais peut s'appréhender du point de vue de ceux qui y vivent. Au près des commanditaires d'abord, elle opère stratégiquement un « appariement de conscience » (Chauvier 2015) : elle a permis de ramener systématiquement les décideurs, parfois éloignés du terrain ou l'abordant trop souvent sous un angle normatif, à la réalité des expériences habitantes et de les convaincre ainsi de se donner les moyens (techniques, financiers, méthodologiques) d'une méthode inclusive. Parmi les documents exposés dans le séjour de la maison 53, investie par l'équipe, c'est cette série qui a le plus activé les conversations avec les habitants. Les conversations portent notamment sur les souvenirs, les nouvelles à prendre, le souci de ce que devient une famille que l'on n'a pas l'occasion de croiser. Certains habitants en ont demandé un exemplaire pour photo de famille, d'autres sont aussi venus y rajouter leurs propres photographies d'archives. Ainsi, dans ses différentes activations, le document prend une dimension sociotechnique (Akrich 1987) : non seulement il renseigne sur les systèmes de relations interpersonnelles et collectives autour des maisons, mais il constitue aussi un objet relationnel en soi qui circule avec ses agentivités propres et ses instrumentalisation imprévues. Les autres séries photographiques produites (dans les séjours, dans les chambres, dans les jardins) révèlent aussi l'étonnante complexité et diversité d'agencement des pièces, décorations, extensions construites et relations au jardin.

Relevés processuels de l'autoconstruction

Les relevés architecturaux ont ensuite consisté à représenter par technique de dessins géométriques 2D et 3D, (coupe, plan et axonométrie), l'architecture des habitats transformés informellement (agencements, extensions, mobilier, jardins) avec la même rigueur que s'ils avaient été des monuments. À l'échelle du logement^(fig. 3), le relevé a fonctionné comme une « biographie d'objet » (Kopytoff et Appadurai 1986) ou comme une « description

dense » (Geertz 1998), informant ainsi de l'intérêt d'une approche ethnographique (Hays, Tsukamoto, et Kaijima 2017) pour l'analyse processuelle de l'architecture. La série des 93 relevés ^(fig. 4) caractérise d'abord l'hétérogénéité des processus constructifs habitants : partitionnement ou décroissement intérieur, extensions de chambres, de séjour ou de cuisine, jardins d'hiver, potagers, vérandas, piscines, studios au fond du jardin, puits, chalets, garages, ateliers, hangars de production vivrière, hangars de commerce.

À l'échelle du bâtiment ^(fig. 5) et du quartier ^(fig. 6), les relevés ont permis aussi d'élucider l'ampleur du phénomène d'augmentation processuelle des architectures : l'emprise au sol des édifices a en effet doublé en cinquante années. Portant à visibilité des processus architecturaux jusque-là invisibilisés, ils conduisent en outre à reconnaître sur le plan moral la part contributive des habitants et la diversité de leurs savoirs tactiques et stratégiques, ruses du quotidien (Certeau, Mayol, et Giard 1990) et arts de résistance (Scott 2019), à l'oeuvre dans un habitat ainsi montré comme chargé de significations, de mémoire et de possibilités. Et pour bien comprendre que ces processus de transformation architecturale ne sont pas imputables à l'action des individus pris séparément, une cartographie des liens entre les maisons ^(fig. 7) (liens familiaux, d'amitié et de services) montre que les travaux sont nécessairement et avant tout issus de liens forts d'interdépendances, de réciprocité et de solidarité collective (Pruvost 2021). Les relevés ont enfin servi à construire une confiance mutuelle avec les habitants lors des rendez-vous individuels pour négocier un projet sur mesure : en reconnaissant en dessin la singularité de leur habitat, les habitants ont vérifié que les architectes ont notifié les problèmes et pris au sérieux leur mode de vie inscrit dans leur habitat depuis plusieurs générations. Se voyant reconnaître un statut d'interlocuteur légitime, il leur est devenu possible de négocier sans défiance ce qu'ils souhaitent voir modifier dans leur logement, à savoir s'accorder sur ce qu'ils préfèrent continuer d'autogérer et ce qu'ils préfèrent déléguer aux architectes. Ces décisions ont été ensuite intégrées dans les 93 plans de projets sur mesure, autres documents sériels relevant cette fois d'une orientation directement prescriptive. Le relevé a donc fonctionné en « média », signifiant étymologiquement « moyen », « milieu » ou « lien » entre deux parties.

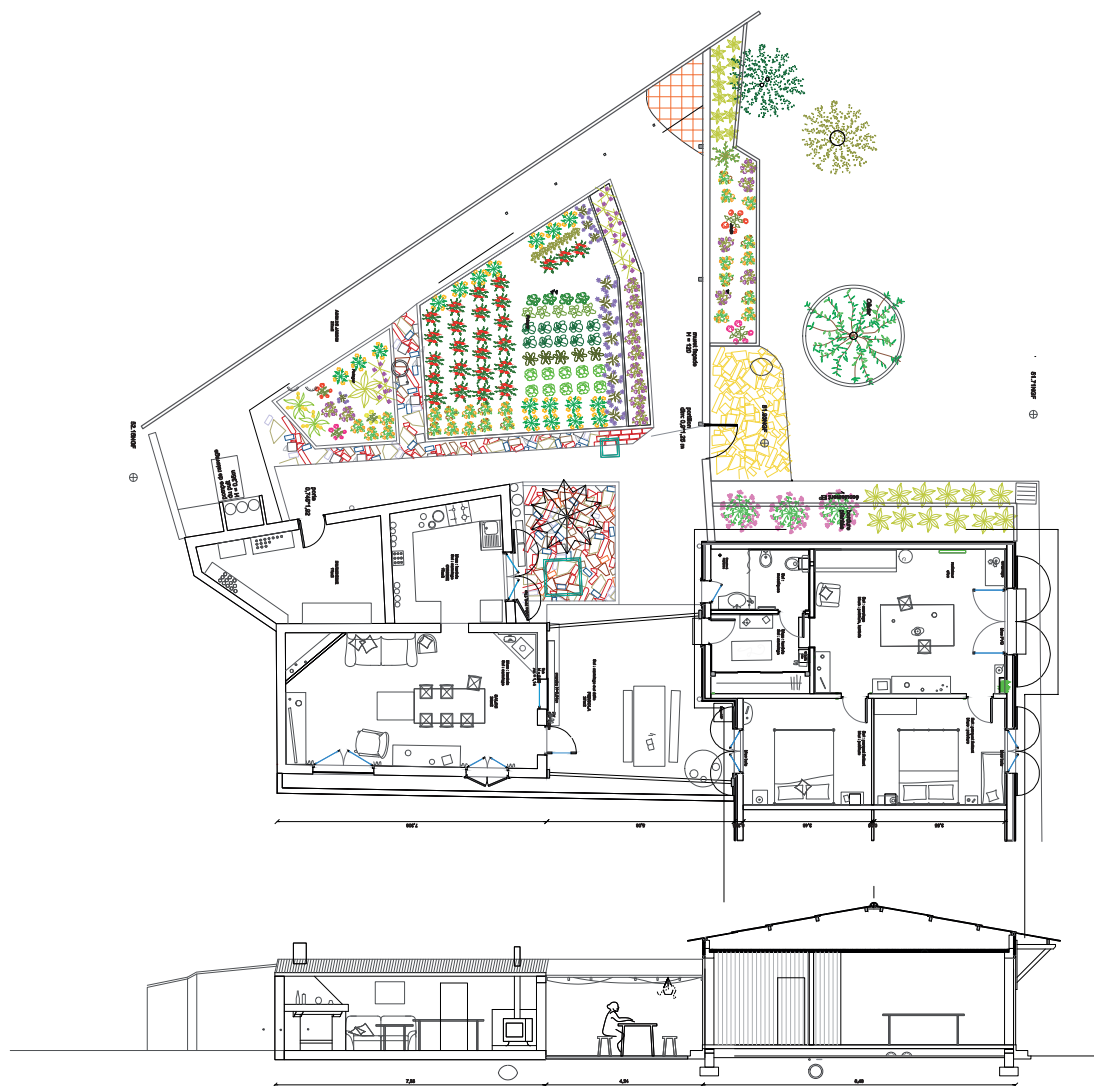


Fig. 3. Relevé d'une maison (plan et coupe)
© Hutin architecture

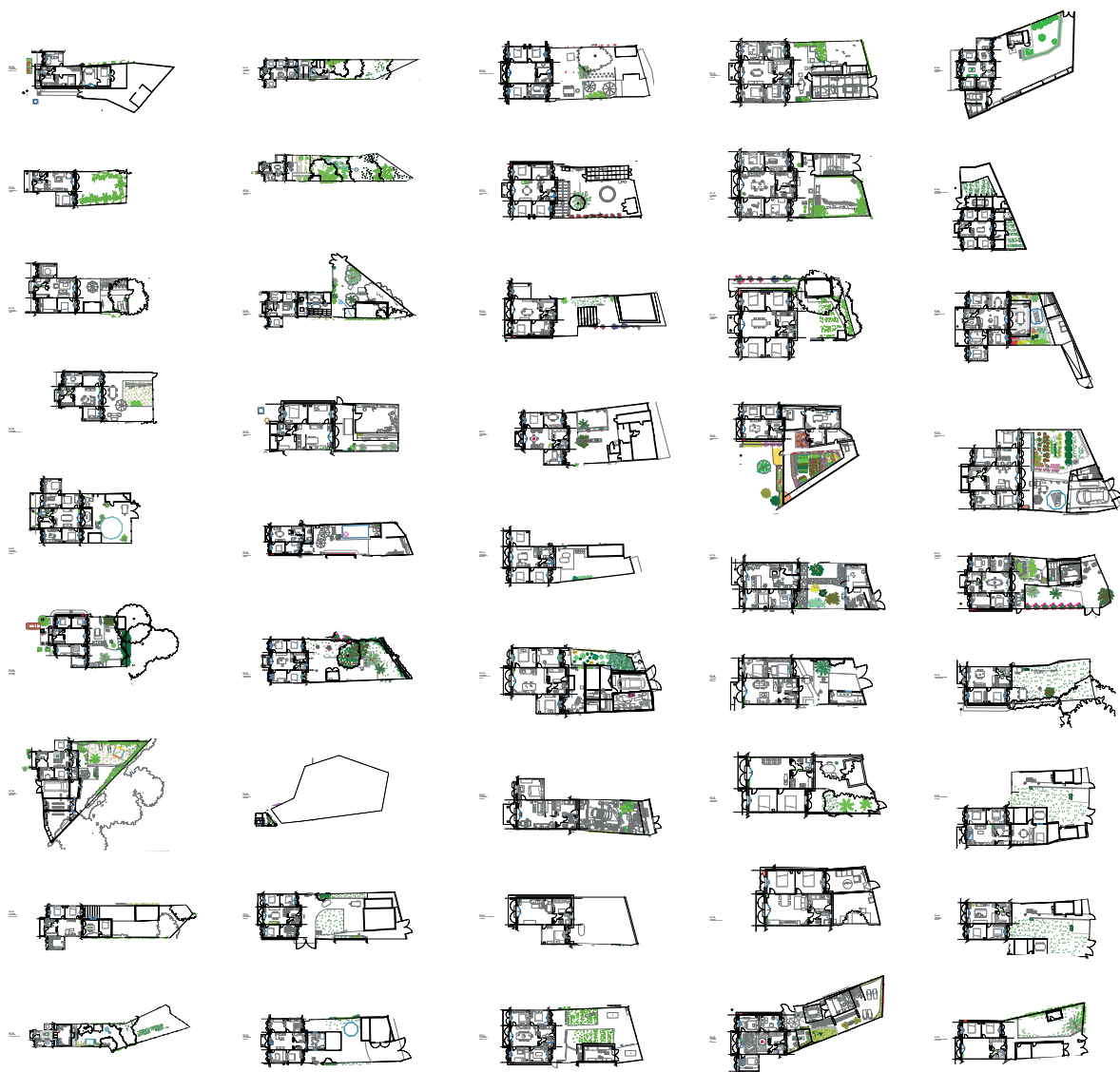


Fig. 4. Série de relevés des maisons)
© Hutin architecture

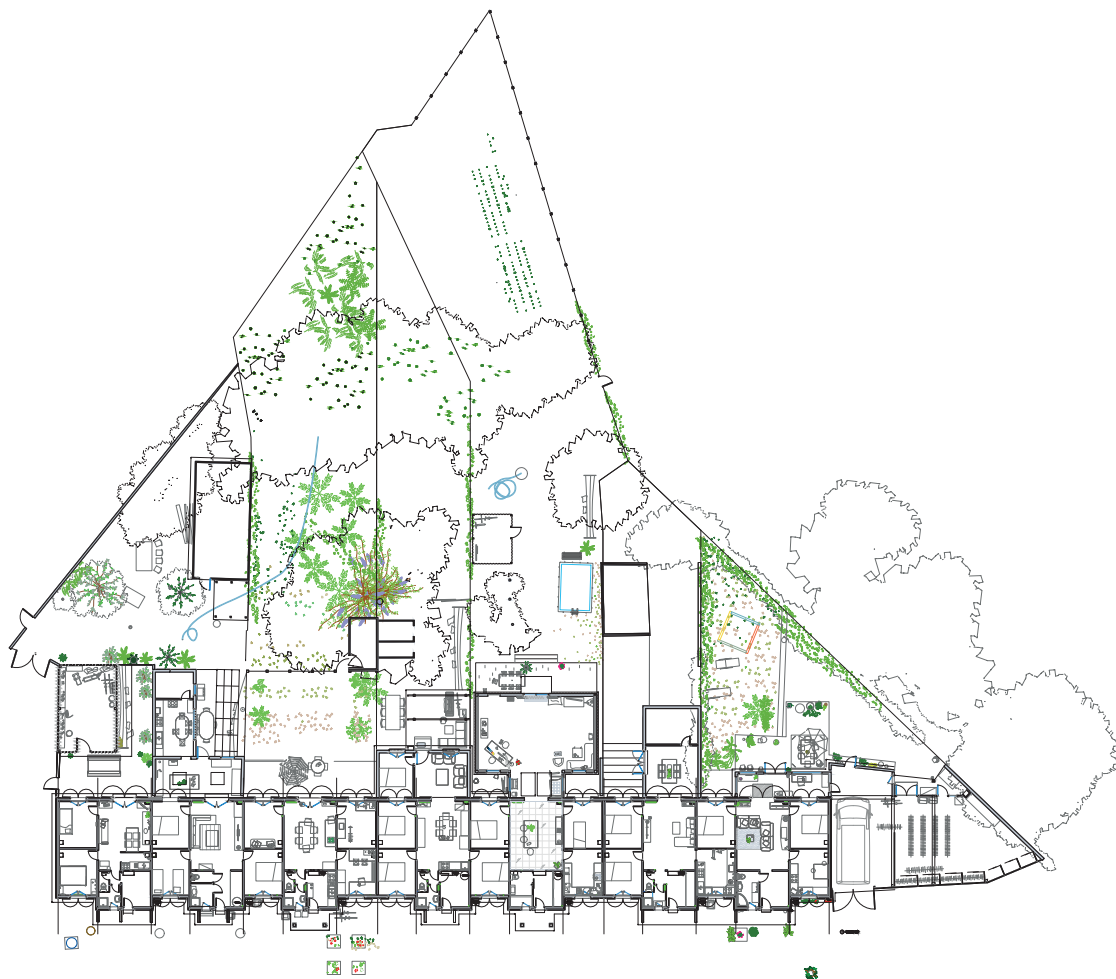


Fig. 5. Relevé d'un bâtiment
© Hutin architecture



Fig. 6. Axonométrie des autoconstructions
© Hutin architecture

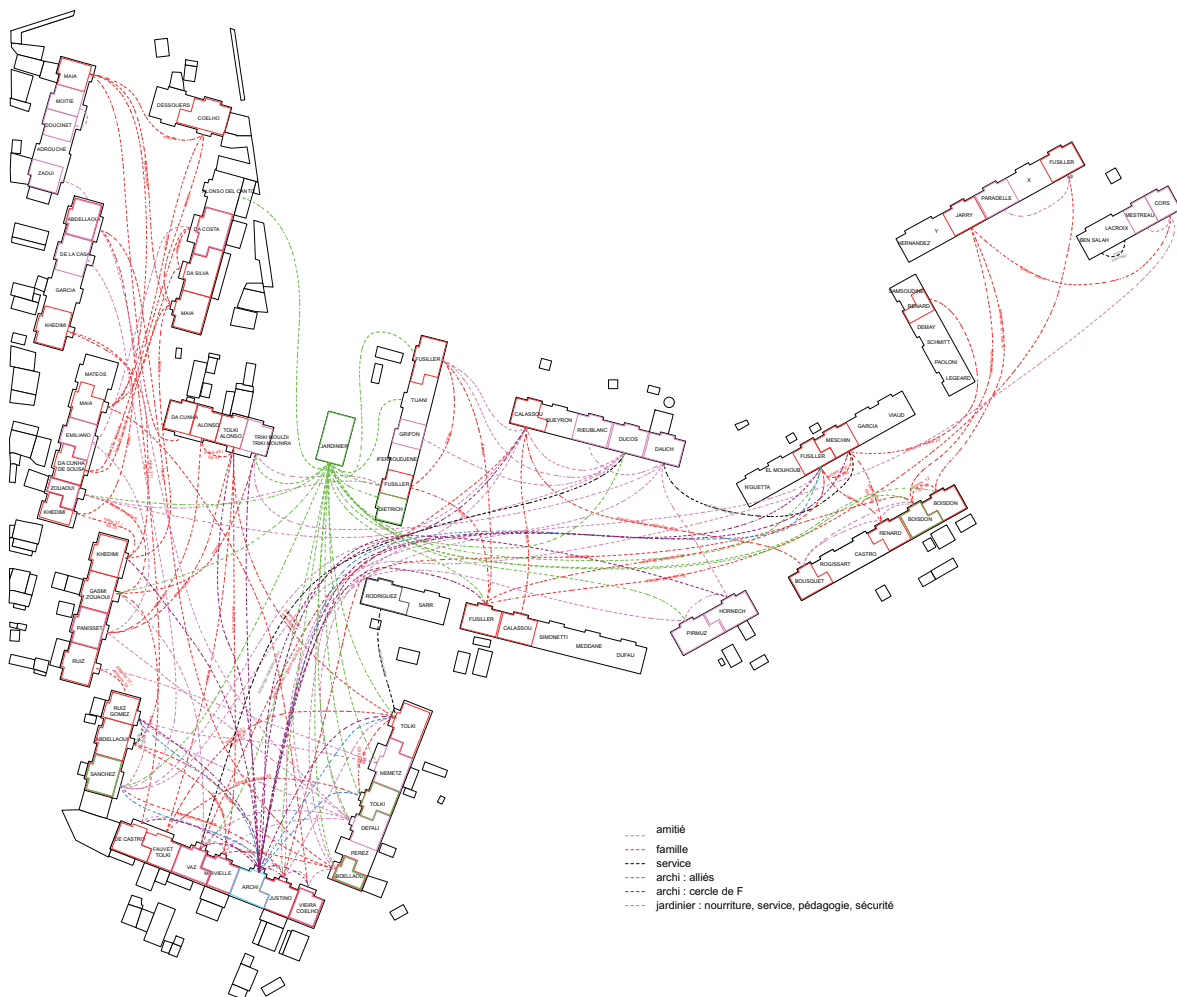
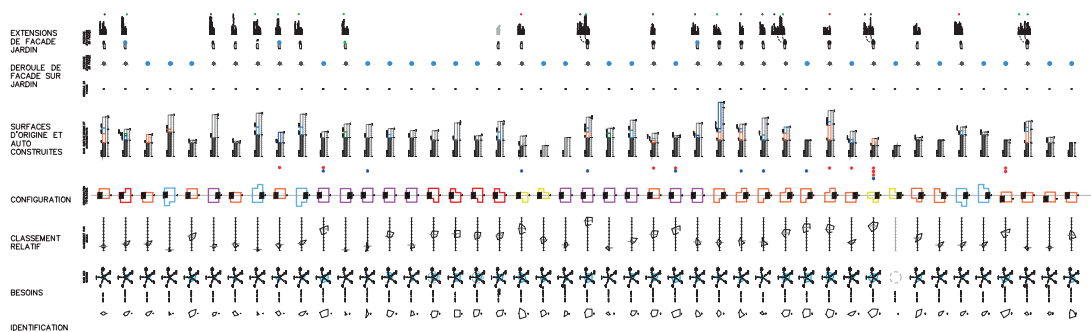


Fig. 7. Cartographie des liens
© Hutin architecture

BEUTRE –CITÉ DES ETOURNEAUX



BEUTRE –CITÉ DES PALOMBES

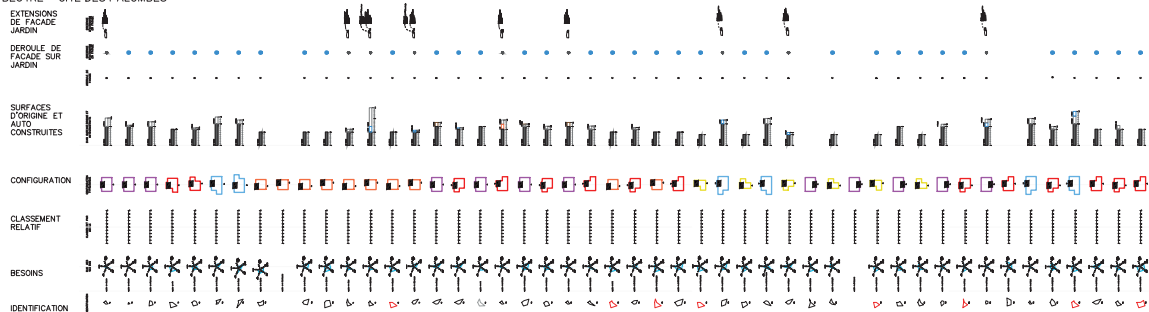


Fig. 8. Inventaire des objets diagrammatiques sociotechniques © Hutin architecture

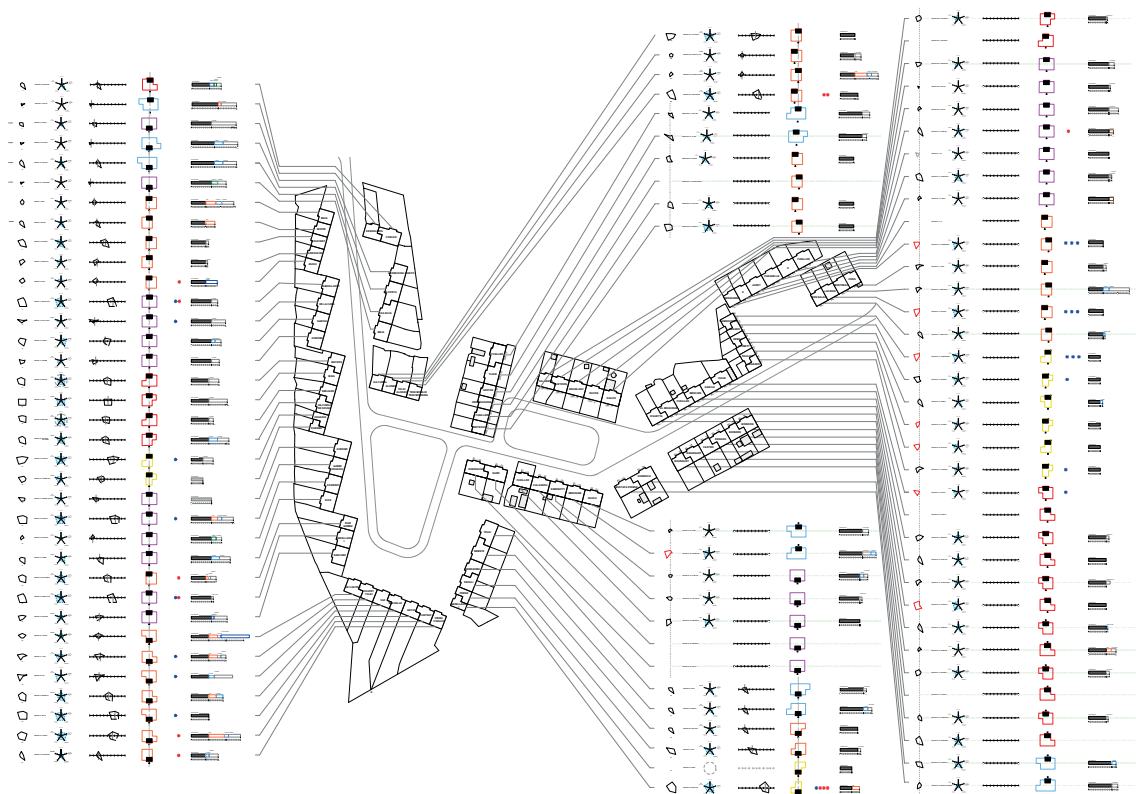


Fig. 9. Cartographie des objets diagrammatiques sociotechniques © Hutin architecture

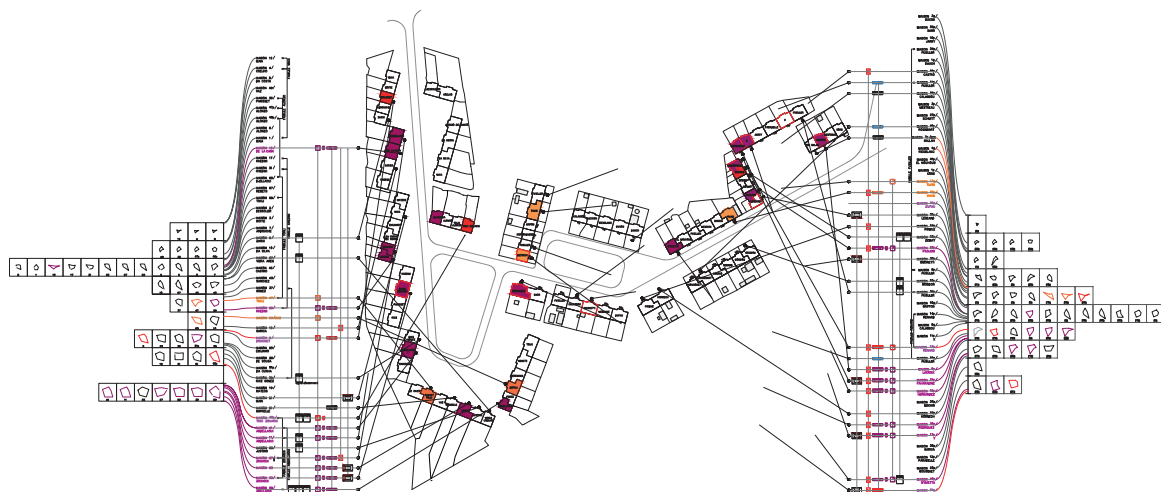


Fig. 10. Cartographie diagrammatique de l'état des maisons © Hutin architecture

Diagrammes, de l'échantillonnage aux agencements

Concernant les diagrammes, ils ont été éprouvés inductivement pour leur double dynamique (Allen 1998) : d'un côté, la mise en graphique a été agencée de façon à orienter les informations vers le projet pressenti, de l'autre, les pistes de projet se sont aiguïées en même temps que les diagrammes se sont constitués. Chaque maison a d'abord été documentée par une série de 6 objets diagrammatiques (histogramme en étoile, échelle de décile, schéma en plan, graphique à barre, pictogramme binaire, schéma en coupe) pour expliciter les problèmes de suroccupation des logements, les dégradations techniques et de finitions et l'état des autoconstructions. Au total, ces 6 objets sur les 93 maisons constituent l'inventaire d'une base de données graphique de 558 objets ^(fig. 8) décrivant au cas par cas et dans sa globalité l'état sociotechnique des habitats. Ensuite, ces objets ont été agencés entre eux pour constituer des cartographies diagrammatiques ^(fig. 9, fig. 10) à l'échelle du quartier sans perdre la précision du détail. Elles géolocalisent l'état de chaque maison de manière à savoir où et comment ajuster les interventions architecturales. Pour prolonger la dynamique processuelle des habitats (Druot et al. 2004), le projet a conçu des variations de travaux (en menuiseries, en agencements intérieurs, en extensions) pouvant couvrir par combinatoire le maximum de possibilités d'adaptation du projet à chaque logement. Une cartographie des travaux permet de localiser et quantifier ces variations décrites par ailleurs une à une en détail dans un carnet technique. Ainsi, ce système de conception à plusieurs diagrammes a permis de gérer 93 projets sur mesure, avec la possibilité d'y intégrer au fur et à mesure du déroulé de l'enquête les modifications inhérentes aux processus autogérés de transformation informelle, et de valider ces décisions avec les habitants, le commanditaire, les ingénieurs et les artisans.

Tryptique vidéo, un script des communautés à l'œuvre

Dans le but de documenter ce mode processuel de projet, un protocole vidéo sous forme de triptyque a aussi été mis au point ^(fig. 11). Sur la partie centrale, un traveling continu traverse les architectures de cité. La prise commence en extérieur sur

la place centrale, arrive devant la porte d'entrée d'une maison, passe par le séjour entièrement réagencé par leurs habitants par une extension autoconstruite, pour sortir dans un premier jardin d'agrément puis un deuxième vaste jardin potager cultivé depuis trente ans dans la forêt mitoyenne. À gauche, une vidéo filme en plan frontal des scènes de vie quotidienne dans les maisons et jardins, on peut en voir des habitants en pleine activité de travaux spontanés. À droite, la vidéo montre les actions engagées par l'équipe sur site, les discussions publiques avec les habitants, les délibérations, les négociations et les fêtes du quartier. Selon le principe de l'attention distribuée, le triptyque vidéo met en vis-à-vis plusieurs points de vue pour restituer les processus croisés de l'architecture de Beutre. Ce protocole de *splitscreen* a été conçu dans le but d'être projeté sur des dimensions de 12 m par 3 m pour le dispositif scénographique de multidiffusion de l'exposition *Les communautés à l'œuvre* au pavillon français de la 17^{ème} biennale d'architecture de Venise, dont l'agence a été commissaire en 2021. Ce même protocole de captation a été réalisé dans d'autres contextes d'études (Bordeaux, Hanoï, Détroit, Johannesburg), restituant les expérimentations à Beutre dans une démarche réflexive plus large sur l'opérationnalité de la processualité des projets attentifs aux habitants experts de leurs lieux de vie.



Vers une praxis graphique de la conception ouverte

Le système documentaire expérimenté à Beutre peut activer une lecture de l'architecture performative (Abenia et al. 2021). Il articule en effet, dans la transformation architecturale, la performativité des habitants avec l'organisation d'interventions architecturales visant à la favoriser. Les documents notationnels ont fonctionné comme des agents d'un système diagrammatique de conception ouvrant un espace expérimental de conception. Cette pratique peut s'interpréter comme une expérience de *conception ouverte* dans la mesure où elle consiste en un processus exploratoire dont les structures conceptuelles – organisées par les outils notationnels – sont agencées pour générer les possibilités multiples du devenir des habitats préexistants. Caractérisé comme non convergent et indéterminé, ce mode de conception peut déplacer les attentes solutionnistes d'une commande vers la possibilité d'envisager des actions plus respectueuses des situations qu'elle étudie. Sa méthode expérientielle, l'enquête, autorise une pratique diagrammatique de la notation permettant au concepteur d'ouvrir à toutes les parties prenantes – habitants, commanditaires, partenaires, artisans – l'activation de lectures singulières, partageables et dissensuelles. Ces outils, pensés comme les structures de l'espace expérimental de conception, pourraient dès lors faire advenir les performances d'un mode de projet improvisationnel (Dell 2016). Celui-ci se déplace en navigation, entre formalité et informalité, procède à la fois d'une pensée du système et peut monter en singularité pour une situation précise. Il aborde le tout sans réduire les détails et il traite les détails de manière à penser une opération globale. Sur la continuité, il opère un maillage qui évolue entre stratégie et tactique visant à laisser la voie ouverte aux possibilités de l'action collective.

Fig. 11. Extrait du tryptique vidéo sur Beutre pour l'exposition « les communautés à l'œuvre » à la 17^{ème} Biennale d'architecture de Venise © Hutin architecture

Bibliographie

- Abenia, Tiphaine, Mathilde Chénin, Christopher Dell, Matthieu Duperrex, Daniel Estevez, Marion Howa, et Fanny Léglise. 2021. « Une architecture performative ». *Perspective*, no 2 (décembre): 67-86.
- Agier, Michel. Auteur. 2014. *Un monde de camps*. Paris: La Découverte.
- Akrich, Madeleine. 1987. « Comment décrire les objets techniques ? » *Techniques et culture*, no 9: 49-64.
- Akrich, Madeleine, Michel Callon, et Bruno Latour. 1988. « A quoi tient le succès des innovations ? 1: L'art de l'intéressement ; 2: Le choix des porte-parole ». In *Gérer et comprendre. Annales des Mines*, 4-17. France.
- Allen, Stan. 1998. « Diagrams Matter ». ANY: Architecture New York, *Diagram Work: ATA Mechanics for a topological age*, no 23: 16-19.
- Butler, Judith Pamela. 2004. *Le pouvoir des mots: politique du performatif*. Traduit par Charlotte Nordmann. Paris: Éditions Amsterdam.
- Centemeri, Laura. 2015. « Entre expertises et émotions: les conflits relatifs à l'extension de l'aéroport de Milan Malpensa ». In *Emotions et expertises*, 127-46. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Certeau, Michel de, Pierre Mayol, et Luce Giard. 1990. *L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Chauvier, Éric. 2015. *Anthropologie de l'ordinaire*. Toulouse: Anacharsis.
- Dell, Christopher. 2016. *La Ville Comme Partition Ouverte*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- . 2019. *The Improvisation of Space*. Berlin: Jovis Verlag.
- Dewey, John. 1993. *Logique: La théorie de l'enquête*. Paris: PUF.
- Druot, Frédéric. 2009. « Ne pas démolir est une stratégie ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, no 374: 66-74.
- Druot, Frédéric, Anne Lacaton, et Jean-Philippe Vassal. 2004. *Plus: les grands ensembles de logements*. Paris: Ministère de la culture et de la communication.
- Estevez, Daniel. 2015. *Conception non formelle en architecture*. Paris: L'Harmattan.
- Fraser, Nancy. 1992. « Repenser la sphere publique: une contribution a la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement ». In *Jürgen Habermas: Democracy and the Public Sphere*, 109-42. Cambridge: MIT Press.
- Geertz, Clifford. 1998. « La description dense ». Traduit par André Mary. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, no 6: 73-105.
- Gilligan, Carol. 2008. *Une voix différente: pour une éthique du « care »*. Paris: Flammarion.
- Hallauer, Edith. 2015. « La permanence architecturale ». Les Éditions Hyperville (blog). 16 octobre 2015. Url: <https://editions.hyperville.fr/la-permanence-architecturale/>.
- Hays, Michael, Yoshiharu Tsukamoto, et Momoyo Kaijima. 2017. *Architectural ethnography: Atelier Bow-Wow*. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design.
- Howa, Marion. 2022. « La transformation comme conception ouverte en architecture. Expérience de la cité de Beuthe, un projet de transformation des logements avec les habitants dans un quartier populaire. » These de doctorat, Université Toulouse 2.
- Ingold, Tim. 2017. *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*. Bellevaux: Éditions Dehors.
- Kopytoff, Igor, et Arjun Appadurai. 1986. « The Cultural Biography of Things. Commodization as process. » Cambridge University Press, 64-91.
- Lugon, Olivier. 2011. *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans*. Paris: Macula.
- Pires, Alvaro. 1997. « Échantillonnage et recherche qualitative: essai théorique et méthodologique ». In *La recherche qualitative: Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, 113-72. Montréal: G. Morin.
- Pruvost, Geneviève. 2021. *Quotidien politique*. France: La Découverte.
- Schön, Donald A. 1994. *Le praticien réflexif: à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal: Les Éditions Logiques.
- Scott, James C. 2019. *La domination et les arts de la résistance: fragments du discours subalterne*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Stoner, Jill. 2012. *Toward a minor architecture*. Cambridge: MIT Press.

La féralité des ruines :
Tskaltubo et les dénotations
plus qu'humaines de
l'architecture

Julie Beauté

Julie Beauté est doctorante en philosophie à l'ENS Ulm. Ses recherches mêlent biologie, architecture et philosophie pour proposer un renouvellement du lien entre architecture et écologie. Elle s'intéresse notamment au rôle des trajectoires humaines et autres qu'humaines dans la conception de l'architecture.



Connue pour les qualités thérapeutiques de son eau, la ville de Tskaltubo est une ancienne station de villégiature soviétique en Géorgie, où les bains et les sanatoriums ont été délaissés à la suite de la chute de l'URSS en 1991 (Beauté, 2023). Aujourd'hui, ces infrastructures présentent un intérêt écologique, puisqu'un certain nombre d'espèces – principalement végétales – y prolifèrent de manière spectaculaire. Ces bâtiments ont en outre une charge sociale et politique, notamment en tant qu'ils ont accueilli pendant 30 ans des populations déplacées d'Abkhazie, région séparatiste du pays. Certaines familles y résident encore aujourd'hui. À partir d'une enquête de terrain réalisée en septembre 2021 et en juillet 2022, l'analyse s'efforce de mettre en lumière les enjeux écologiques, temporels et narratifs des ruines de Tskaltubo – et notamment d'un bâtiment en particulier, le sanatorium Medea. En prenant appui sur cette investigation tant empirique que spéculative, l'objectif resserré est ici de reformuler l'écologie des ruines de la ville en termes de féralité – c'est-à-dire en termes de trajectoire du domestique vers le sauvage –, afin de reconsidérer les modes de représentation et de projection des milieux architecturés.

Une telle approche implique de prendre en compte les existences non seulement humaines, mais aussi non-humaines présentes sur le site. Dans le sillage du *more-than-human turn* (Whatmore, 2006), la notion de « plus qu'humain » désigne justement non seulement les humains-es, mais aussi les non-humains – que ce soient les animaux, les végétaux ou les microbes, et même les minéraux, les artefacts ou les fantômes. La dimension plus qu'humaine du sanatorium en appelle ainsi une attention soucieuse des matières organiques et inorganiques agençant les lieux. Elle invite à observer la composition concrète des bâtiments et des milieux qui défie les cosmologies projectives et abstraites.

En soulignant le versant plus qu'humain de Medea, il s'agira tout d'abord de rendre compte du processus ouvert de fabrication sur lequel repose le sanatorium : les agents humains et non-humains ne sont pas de simples occupants du bâtiment, que la représentation architecturale pourrait omettre, mais ils participent activement à sa morphogenèse, en une véritable conversation. Le concept de féralité, tiré de l'écologie évolutive, viendra ensuite rendre compte du régime de l'instable et de l'incertain à l'œuvre dans l'écologie des ruines de Medea : il permettra d'appréhender

les trajectoires transgressives des agents, d'en esquisser les dénotations plus qu'humaines et d'envisager la nécessité de nouveaux modes de représentation. À rebours de la vision projective de l'aménagement, de l'urbanisme et de l'architecture, cette approche férale mettra en lumière le devenir incertain des bâtiments et la temporalité subversive qui en émerge.

La fabrique plus qu'humaine du sanatorium Le versant plus qu'humain de Medea

L'enquête au sein du sanatorium Medea a cherché à prendre acte des présences inattendues. Outre des personnes humaines – des IDPs (*Internally Displaced Persons*) y habitant encore en septembre 2021, des policiers assurant lascivement la surveillance, des adolescent·es en train d'y passer le temps le soir ou encore de riches Géorgien·nes venu·es pour des *photo shootings* –, nombreux sont les agents non-humains qui investissent les lieux. Ces non-humains sont des animaux (comme des moustiques tenaces ravageant la peau, des puces réfugiées dans les lambeaux de vêtements ou encore des vaches égarées), des végétaux (dont certains ont été collectés dans des herbiers), des microbes (dont la part visible commence par les moisissures qui rongent les murs), mais aussi des éléments (comme l'eau, qui influence de manière complexe la composition et la décomposition des matériaux) ou des artefacts (comme des objets laissés par les IDPs ou encore d'abondants détritiques). Malgré leur influence manifeste sur le site, ces existences tendent à échapper aux représentations et même aux regards, du fait d'habitudes attentionnelles.

Medea est cependant traversée par ces trajectoires plus qu'humaines et façonnées par des connexions et des chevauchements vivants, faits de différences et de multiplicités : c'est là le versant plus qu'humain du sanatorium, au sens où l'écrivain Jean-Christophe Bailly emploie ce mot à propos des animaux. Celui-ci thématise les existences animales comme des lignes de passages qui tendent à s'entremêler et à former des pelotes. Ces liens constituent l'épaisseur d'un territoire commun et contribuent à en former « le versant animal » :

D'un côté, il y aurait le clan des dominants, de ceux qui ne laisseront jamais les animaux franchir le seuil autrement que sous des formes convenues qui les tiennent malgré tout à distance, et de l'autre, ceux

qui justement ne savent pas régler cette distance, ceux que trouble le moindre écart ou la moindre lueur et pour qui l'affaire du partage entre l'homme et l'animal, non seulement n'est pas réglée une fois pour toutes, mais se relance à chaque instant ou à chaque occasion comme une montagne avec deux versants, l'un sans animaux, l'autre où ils sont présents, le seul selon moi éclairé par le soleil.
(Bailly, 2018, p.7879)

Medea est ainsi l'occasion d'étendre ce versant animal au-delà de la faune : son versant plus qu'humain signifie que le partage entre les êtres humains et non-humains n'y est pas réglé une fois pour toutes, mais se relance à chaque instant, du fait de ces coexistences.

Les potentiels du non-humain

Ces plus qu'humains invitent à opérer un décentrement du regard en développant un régime d'attention au-delà des intentions humaines. Il ne s'agit pas d'une invitation à intégrer le vivant au sein de la représentation et de la conception architecturales, comme un ingrédient qu'on ajouterait à une recette. L'objectif est plutôt de donner à voir Medea elle-même comme une composition polyphonique plus qu'humaine : les êtres humains et non-humains n'y viennent pas occuper par défaut les espaces vides, mais au contraire façonnent les lieux. Ils font figure d'agents, c'est-à-dire d'existences puissantes et intensives en tant que telles.

Analogiquement, Hélène Eristov et Florence Monier défendent cette idée dans une étude sur les motifs végétaux dans l'art pariétal romain (Eristov & Monier, 2013). Elles montrent que les plantes ne viennent pas combler les espaces vides qui leur seraient préexistants. Au contraire, les peintures et les gravures végétales créent elles-mêmes des décalages, comme le souligne la notion deleuzienne de différence de potentiel :

Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux [...]. Un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux.
(Deleuze, 1985, p.234)



Ainsi, loin d'être un motif de remplissage et un poncif banal, le motif végétal qui semble apparaître dans les entre-deux, « induit lui-même un “interstice”, une différence de potentiel dont le sens surgit » (Eristov & Monier, 2013). De même, les agents plus qu'humains de Medea n'investissent pas simplement des espaces vides, mais créent au contraire des différences de potentiel à même le territoire et agencent de ce fait l'espace.

Les sympoièses de Medea

Au cours du temps, Medea s'est radicalement métamorphosée : de palace soviétique luxueux, elle est devenue refuge humanitaire, puis ruine aux allures postapocalyptiques et enfin symbole d'investissement libéral pour les projets en cours. Au vu de ses transformations spectaculaires, Medea ne semble guère avoir été conçue une fois pour toutes par des architectes soviétiques. Elle repose bien plutôt sur un mouvement ouvert de fabrication. Ce mouvement est dû à l'ensemble des agents humains et non-humains qui composent et décomposent le bâtiment. Le concept harawayen de « sympoièse » (du grec σύν, « ensemble », et ποιησις, « action de faire », « création ») s'avère éclairant :

« Sympoièse » est un mot simple. Il signifie « construire-avec », « fabriquer-avec », « réaliser-avec ». Rien ne se fait tout seul. Rien n'est absolument autopoïétique, rien ne s'organise tout seul. [...] C'est un mot pour caractériser de manière adéquate des systèmes complexes, dynamiques, réactifs, situés et historiques. Un mot pour désigner des mondes qui se forment-avec, en compagnie. La sympoièse embrasse l'autopoïèse et, de manière générative, elle la déploie et l'étend. (Haraway, 2020, p.115)

Les sympoièses qui façonnent Medea invitent alors non seulement à dépasser la dichotomie entre l'humain et le non-humain, mais aussi entre l'animé et l'inerte ou encore entre le vivant et le mort (Coole & Frost, 2010). La matière inorganique est en effet bien loin d'être passive, comme en témoigne par exemple le potentiel métamorphique de l'eau – des fontaines jusqu'aux fuites de tuyauterie, du ciment jusqu'aux intempéries.

Dès lors, un des enjeux est de penser et de représenter une *poièse* qui fasse de la place à la multiplicité des existences qui y participent, voire une *poièse* où le matériau est lui aussi agent.



C'est justement ce que propose Tim Ingold, quand il invite à considérer le « faire » comme un processus de croissance (T. Ingold, 2017). Faire, selon l'anthropologue, ce n'est pas imposer de l'extérieur une forme à une matière inerte et passive. C'est au contraire se placer dans un monde de matières actives, où les matériaux sont ce avec quoi on doit travailler. Le processus de fabrication consiste ainsi à unir ses propres forces aux leurs, à s'insérer dans des processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du monde qui nous environne :

Penser le faire d'un point de vue longitudinal, comme la confluence de forces et de matières, et non plus latéralement, comme transposition d'une image sur un objet, c'est concevoir la génération de la forme, ou la morphogenèse comme processus. Cela permet d'atténuer la distinction qui peut être faite entre organisme et artefact. Car si les organismes croissent, c'est aussi le cas des artefacts. Et si les artefacts sont fabriqués, c'est aussi le cas des organismes. (T. Ingold, 2017, p.61)

Il n'y a donc pas une notation architecturale qui précéderait et conditionnerait la forme des édifices, mais des agents plus qu'humains qui déjouent les signes convenus pour générer processuellement des formes. Medea apparaît ainsi comme le résultat jamais achevé de cette fabrique sympoiétique, organique et inorganique : façonnée par une multiplicité d'agents, elle relativise radicalement le statut privilégié de l'architecte en passant outre ses plans et ses projets.

L'incertitude latente des dénnotations férales Des trajectoires hors de contrôle

Un tel « faire » sympoiétique, véritable *conversation* matérielle architecturale, mobilise des trajectoires qui débordent des catégories, et notamment des dichotomies opposant nature et culture, et plus spécifiquement sauvage et domestique. Les agents non-humains, partie prenante de Medea et de ses métamorphoses, mettent en effet en échec la frontière entre le naturel et le culturel : des êtres de prime abord naturels ont un rôle actif dans un bâtiment artificiel et le sanatorium, apparemment issu essentiellement de la culture humaine, est profondément affecté par le monde non-humain. Le concept de féralité (Beauté &

Dehaut, 2023), tiré de l'écologie évolutive, s'avère dès lors central en tant qu'il désigne une espèce domestique renvoyée à l'état sauvage. Il peut aussi qualifier des espaces, des paysages, des écosystèmes qui ont été cultivés, mais qui se développent désormais hors du contrôle humain. On peut par exemple utiliser le terme « féral » pour décrire des forêts qui croissent sur des terres agricoles abandonnées et les parcelles industrielles : les arbres investissent alors des territoires dont les projets d'infrastructures les avaient exclus (Schnitzler et al., 2011).

Le féral ne décrit cependant nullement un retour *de* ou à la « Nature » : une telle vision du réensauvagement tend à ignorer les trajectoires historiques humaines et non-humaines. Au contraire, la féralité ouvre une critique située du « Grand Partage » entre Nature et Culture (Descola, 2005) – puisqu'est féral ce qui émerge aux limites de la domestication, ce qui résulte de l'échec de la domestication, selon une trajectoire indéterminée. Ce terme prend d'ailleurs parfois un sens péjoratif lorsqu'il est utilisé pour qualifier des espèces ou des entités qui transgressent la norme.

Plus généralement, la féralité se réfère à des enchevêtrements, des assemblages, des processus qui caractérisent l'Anthropocène, dans la mesure où les crises sociales, politiques et environnementales contemporaines ont conduit à une complexification des temporalités et des spatialités. Les systèmes de production ont échappé aux échelles individuelles, les défis et les besoins se sont accélérés, les écologies ont été bouleversées. Ces dynamiques férales de l'Anthropocène sont au cœur d'un projet multimédia particulièrement stimulant : *Feral Atlas. The More-Than-Human Anthropocene* (Tsing et al., 2021). Conçu en collaboration avec de nombreux·euses artistes et chercheur·euses, cet atlas numérique mobilise à la fois les sciences, les humanités et les arts pour comprendre les dynamiques férales de la modernité plus qu'humaine. Le *Feral Atlas* spécifie l'usage et la portée de la notion, en faisant le lien avec l'urbanisme et l'architecture : la féralité renvoie alors à une situation dans laquelle une entité, élevée et transformée par un projet humain d'infrastructure, poursuit une trajectoire transgressive, hors de contrôle. L'Atlas invite ainsi à explorer les effets féraux à l'œuvre dans des mondes écologiques où des entités plus qu'humaines s'enchevêtrent avec des projets humains, les transformant radicalement voire les mettant en échec. Ces existences transgressives plus qu'humaines sont l'occasion d'élaborer de nouvelles stratégies narratives dénotantes :

aux moyens d'illustrations, de vidéos ou encore de poèmes, le *Feral Atlas* propose une alternative à la « carte globale », en faisant varier les échelles et les modes de représentation au sein d'une *flow map*, d'une carte des flux, à même de montrer comment la féralité se déploie.

La féralité architecturale ou l'incertitude latente

Au-delà d'un simple changement de statut d'espèces principalement animales et végétales, la féralité ainsi spécifiée et appliquée à l'architecture permet de rendre intelligibles les dynamiques plus qu'humaines qui façonnent Medea. Le sanatorium n'apparaît nullement comme étant une structure cohérente, strictement définie et délimitée par un projet culturel humain. Au contraire, les agents et processus féraux s'opposent à la logique de l'un et à la politique de l'identitaire, à la valorisation du déterminé et du complet. Il s'agit dès lors de les introduire comme éléments constitutifs, en acceptant les aléas et les incertitudes liées à l'évolution du bâtiment. Ce caractère éphémère et changeant implique aussi de revisiter les concepts d'achèvement et de finitude, non seulement dans la production architecturale, mais aussi dès la conception et la représentation.

Ces sympoïèses font signe vers une écologie férale qui repose sur une incertitude latente. À partir de l'analyse d'Anna Tsing (Tsing, 2017, p.369370), il semble possible de dégager quatre aspects de cette féralité architecturale plus qu'humaine. Premièrement, elle est le résultat de partenariats mutualistes au sein d'un jeu confus. Deuxièmement, elle n'est pas forcément bonne pour tous les êtres : loin de l'idée d'une harmonie naïve de la nature, les dynamiques férales font de la place pour certains êtres, mais en laissent d'autres en dehors. Troisièmement, la féralité architecturale est difficilement institutionnalisable, d'autant qu'elle ne se déclenche que par le biais d'infractions ou d'infections – elle peut donc tenir lieu de contre-pouvoir subvertissant les codes. Quatrièmement enfin, la féralité architecturale est immergée dans le trouble, où les humain-es ne détiennent jamais pleinement le contrôle.

L'écologie férale rend ainsi compte du régime de l'instable, de l'incertain, du possible et de la latence – régime dont la temporalité s'oppose de manière décisive à une pensée projective,



planificatrice et déterministe. À rebours du projet, qu'il soit soviétique ou néo-libéral, elle invite à imaginer des plans et des cartes dynamiques réalisés depuis les écarts des vivants et non plus depuis un point de vue fixe et abstrait. Elle ouvre ainsi la voie à des dénotations multiples, à même de repenser les répartitions d'intensités, les vitesses, les angles et les échelles de représentation – dénotations qui soulignent et intègrent les devenirs incertains et les effets matériels non planifiés des bâtiments.

Histoires de devenir-ruine Les ruines vues par l'écologie férale

Les ruines férales de Tskaltubo témoignent de l'occupation active et inventive des espaces en partie délaissés. Elles ne sont donc pas, en tant que telles, abandonnées, d'autant moins qu'on ne parle d'abandon que dans le cas où on produit une ressource. La logique de l'abandon repose sur un dualisme qui oppose la ressource à tout le « reste » – compris étroitement comme déchet ou mauvaise herbe. Ce n'est que quand la ressource ne peut plus être produite ou exploitée, que l'espace est alors abandonné. Les lieux abandonnés ne le sont donc que du point de vue de la production des ressources (Tsing, 2017, p.3738). Mettre l'accent sur l'agentivité non conventionnelle à l'œuvre dans les ruines revient à s'opposer à un certain conditionnement de l'environnement et de la société qui s'exprime en termes de gestion des ressources. Celle-ci s'appuie sur une logique de la marchandise qui arrache les choses au monde pour les transformer en ressources isolées, échangeables et interchangeableables. Dans ce contexte, la notion de ressource devient un élément de base pour une pensée du territoire associée à des coûts et à des bénéfices. La gestion des ressources rend alors possibles des modèles élaborant des stratégies et mathématisant des espaces (Vidalou, 2017).

Les coexistences sympoïétiques concrètes témoignent donc que les ruines sont le résultat et la manifestation de la multiplicité des puissances d'agir. Deux imaginaires écologiques, romantique et postapocalyptique, sont à l'œuvre avec ce motif des ruines (Wadbled, 2020). D'une part, les ruines romantiques sont intégrées dans un paysage naturel sauvage : elles évoquent un retour à une nature qui reprendrait ses droits, selon une vision coloniale de la nature perçue comme vierge. D'autre part, les ruines postapocalyptiques ne reposent pas sur un retour à la nature telle

qu'elle aurait été avant la modernité, mais sur une nature nouvelle qui renaît après la tentative d'artificialisation totale du monde. L'artificiel est dans ce cas précis nié puisqu'il est détruit par une catastrophe ; mais il est conservé en tant que les non-humains libérés ont la forme qui leur avait été donnée par leur domestication. Les ruines de Tskaltubo – ruines à la fois du socialisme et du capitalisme – dénotent et constituent une troisième variante de ces imaginaires, en tant qu'elles ne s'appuient ni sur l'idée d'un retour d'une nature vierge (comme dans le cas des ruines romantiques), ni une forme de collapsologie (comme dans le cas des ruines postapocalyptiques).

Une précaution critique s'impose avec ce fil conducteur des ruines. De nombreux travaux universitaires postulent actuellement une certaine précarisation généralisée du monde et invitent à étudier les formes précaires de vie dans les ruines de la modernité. Les ruines tendent aujourd'hui à occuper le centre des questions écologiques et des préoccupations sur les cohabitations multi-espèces. Dans ce cadre, se dessinent en creux une esthétique et une éthique nouvelles de la précarité (Fressoz, 2016). Si les ruines sont indéniablement un motif opératoire pour penser l'écologie férale, elles peuvent cependant paraître dangereusement compatibles avec certaines valeurs du néolibéralisme, en tant qu'elles promeuvent une image de fluidité, de spontanéité, de malléabilité (Lorimer, 2020). L'enjeu est ici non pas d'encourager une telle vision du monde, mais de penser les effets concrets des dénnotations plus qu'humaines au sein des milieux architecturés.

Du devenir-ruine à l'épaisseur temporelle

Sans promouvoir une forme d'esthétisation de la précarité, les sanatoriums géorgiens suggèrent un renouvellement du lien entre le temps et l'architecture. L'écologie des ruines met en effet en scène de manière tangible les *devenirs* des bâtiments. Elle tranche radicalement avec l'aspiration à la fonctionnalité atemporelle et à la maîtrise du milieu, véhiculée tant par les architectes soviétiques et leurs commanditaires, que par les plans d'investissements libéraux. Les sanatoriums reposent en effet sur une tension entre, d'une part, la configuration apparemment contrôlée des éléments architecturaux, tangibles sur les éléments de représentation des projets, et, d'autre part, les écarts inattendus et indéterminés des agents vivants et de la matière. Ils mettent

en évidence la fragilité constitutive des plans perpétuellement contrecarrés, en soulignant la mise en échec, par des transformations férales, des projets architecturaux. Les infrastructures n'ont rien d'immuable; mais, au-delà de ce constat trivial, émerge une invitation à prendre en charge les dynamiques de transformations, de transmissions et d'adaptations transgressives.

Le concept de devenir-ruine va dans le sens d'une critique de l'aménagement du territoire. Dans le cadre de l'hégémonie contemporaine du quantitatif, qui met l'accent sur la gestion et la mesure, l'axe de l'aménagement et de la planification met de côté les lieux et les vivants. Cette vision ingénierique lisse les aspérités du terrain, via des discours de projection, au point où le territoire en vient à être considéré comme un parc d'expertise et objet d'un gouvernement de projet: «la planification de l'ingénieur doit mesurer, découper, sélectionner le réel, elle doit le partitionner par autant d'infrastructures et de calculs économiques pour pouvoir asseoir sa domination» au point que

Fig. 8. © Julie Beauté



«chaque pan de l'économie et du social est désormais investi de ces mécanismes de projet, de mesure et de contrôle» (Vidalou, 2017, p.30). Il s'agit précisément de s'opposer à un regard algorithmique, c'est-à-dire à une vision de l'aménagement qui pense le vivant en termes de comptabilité, de standardisation, de modélisation et d'unités uniformes, réduisant le monde en ligne de compte. À rebours d'une projection abstraite et comme en deux dimensions, prendre acte du devenir-ruine de l'architecture suppose d'en considérer la matérialité concrète, dans toute son épaisseur temporelle (A. Ingold, 2017). Les devenirs-ruines rappellent en effet l'architecture à son historicité matérielle stratifiée, avec des histoires de collecte

et d'effondrement (Naji, 2019): sans cesse, les matières organiques et inorganiques se font matériaux et les matériaux retournent à la terre. Contrairement à une vision patrimoniale qui tendrait à porter un regard fixateur et mortifère sur les bâtiments, les devenirs-ruines en appellent à tenir compte de la complexité des compositions et décompositions qui façonnent les architectures. L'écologie férale, qui met en évidence les trajectoires incertaines et métamorphiques des bâtiments au sein de systèmes ouverts, suggère à l'architecture et à l'urbanisme l'urgence de concilier conception et sympoïèses, en étendant la sphère multiple et hétérogène de l'agentivité, en élargissant la conversation (Rose & Robin, 2019). Les devenirs-ruines plus qu'humains, qui défient et déjouent la rigidité des représentations et des projections, engagent à refondre nos manières de donner à voir l'architecture – en aval et en amont de la production. Ils ouvrent alors la voie à des récits de matières vives et de métamorphoses (Bennett, 2010).

Bibliographie

- Bailly, J.-C. (2018). *Le Versant animal*. Bayard Culture.
- Beauté, J. (2023). Medea. Pour une écologie des ruines. *Plan Libre, Ce que peuvent les ruines* (205), 30 41.
- Beauté, J., & Dehaut, S. (2023). Feral. In N. Wallenhorst & C. Wulf (Éds.), *Handbook of the Anthropocene : Humans between Heritage and Future* (p.1507 1511). Springer.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Coole, D., & Frost, S. (Éds.). (2010). *New Materialisms : Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-temps*. Editions de Minuit.
- Descola, P.(2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.
- Eristov, H., & Monier, F. (2013). Interstices et transitions. Le végétal dans l'entre-deux. *Archéopages. Archéologie et société*, 37, Article 37. <https://doi.org/10.4000/archeopages.339>
- Fressoz, J.-B. (2016, septembre 16). L'Anthropocène et l'esthétique du sublime. *Mouvements*. <https://mouvements.info/sublime-anthropocene/>
- Haraway, D. J. (2020). *Vivre avec le trouble* (V. Garcia, Trad.). Les Mondes à faire.
- Ingold, A. (2017). Terres et eaux entre coutume, police et droit au XIX^e siècle. Solidarisme écologique ou solidarités matérielles? *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 33, 97 126.
- Ingold, T. (2017). *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* (H. Gosselin, Trad.). Dehors.
- Lorimer, J. (2020). *The Probiotic Planet : Using Life to Manage Life*. University of Minnesota Press.
- Naji, S. (2019). *Architectures du bien commun : Pour une éthique de la préservation*. Métis Presses.
- Rose, D. B., & Robin, L. (2019). *Vers des humanités écologiques. Suivi de Oiseaux de pluie* (M. Schaffner, Trad.). Wildproject.
- Schnitzler, A., Aumaitre, D., & Schnitzler, C. (2011). From rurality to ferality : A case study from the upper Moselle valley, France. *Revue d'écologie*, 2(66), 117 134.
- Tsing, A. L. (2017). *Le Champignon de la fin du monde : Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (P.Pignarre, Trad.). La Découverte.
- Tsing, A. L., Deger, J., Saxena, A. K., & Zhou, F. (2021). *Feral Atlas : The More-Than-Human Anthropocene*. Stanford University Press. <http://feralatlans.org>
- Vidalou, J.-B. (2017). *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*. Zones.
- Wadbled, N. (2020). Les imaginaires écologiques des ruines romantiques et postapocalyptiques : Représenter le sauvage et la pollution contre l'artificialisation moderne. *Sociétés*, 148(2), 103 113.
- Whatmore, S. (2006). Materialist returns : Practising cultural geography in and for a more-than-human world. *Cultural geographies*, 13(4), 600 609.

Notation cartographique
— pour une lecture mineure
de l'urbain : géographie de la
posture et du geste

Justine Richelle

Justine Richelle est architecte, doctorante à la chaire « Intelligence Spatiale », LARSH – UPHF à Valenciennes et collaboratrice scientifique au laboratoire SASHA, La Cambre Horta – ULB à Bruxelles. Formée aux arts et à l'analyse du mouvement (OAM – UQAM, Québec), sa recherche démarre par le corps : son mouvement, son langage, les interactions qui le lient à son environnement.

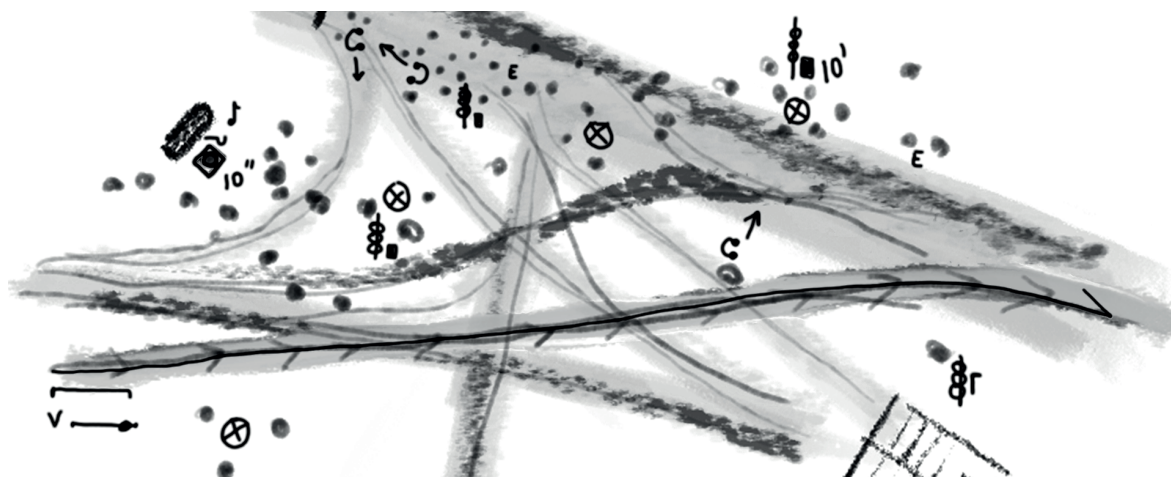


Fig. 1. Notation cartographique,
gare du nord, 2022
© Justine Richelle

1. Mable Todd est enseignante en danse et pionnière dans l'étude du corps et l'éducation somatique. Elle écrit ses théories dans l'ouvrage «the thinking body» en 1937.

2. La proprioception, aussi appelé sensibilité profonde, est une perception de la position du corps dans l'espace. Elle se base sur un complexe neuro-moteur que les neurosciences étudient aujourd'hui.

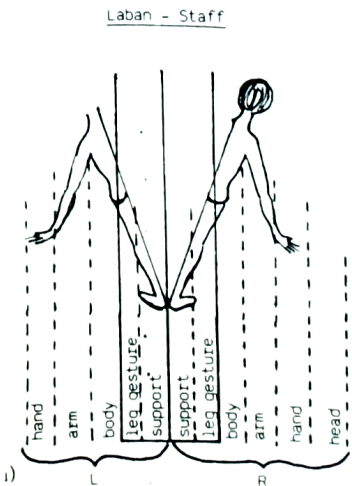
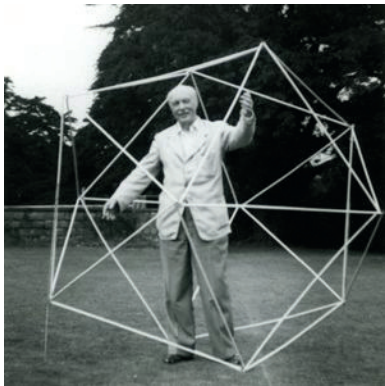
3. La cartographie classique se base sur l'espace euclidien, conception qui considère l'espace comme une donnée fixe que l'on peut représenter selon un découpage en trois plans, fixes eux aussi.

Nos gestes et nos postures sont des composantes de l'urbanité encore largement ignorés dans les théories et les pratiques d'aménagement de l'espace. Face à l'urgence de requalifier notre rapport sensible à l'espace habité (collectif «my walkable city», 2022) (R. Thomas, 2021), il y a une nécessité à repenser nos techniques de représentation. Témoigner de ces dynamiques et tendances contemporaines du mouvement des corps dans l'espace public permet d'énoncer ce qui se joue en creux dans nos pratiques spatiales. De quoi est faite notre relation à l'espace habité, quel sens y est véhiculé et peut-il en être autrement ? Cette relation qui se tisse entre les corps et les choses est un « passage tracé dans le territoire de l'expérience vécue » (Tim Ingold, 2007, 119). L'espace public peut être lu comme un tissage dont les gestes et les postures qui s'y rassemblent en composent la trame. La mobilité est à l'espace public ce que le corps est à la carte ; un impensé (G. Amar, 2016, 34) (G. Diméo, 2010, 470) (A. Volvey, 2014). C'est de cette rencontre que je tire les fils de ma recherche.

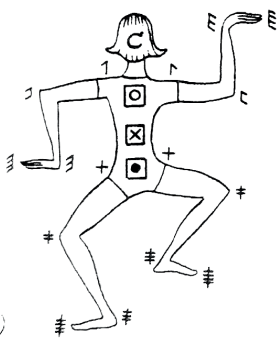
L'évidence et la banalité de cette nécessité à se déplacer dans la ville revêt pourtant un caractère mystérieux car l'expérience manque de récit. Nous manquons de langage pour qualifier ces espaces du corps et de la mobilité. Passages piétons, quais de métro, gares, ... Comment enrichir nos moyens descriptifs et réflexifs autour de l'expérience que nous faisons face à ces « phénomènes sociaux anonymes et collectifs permanents » de nos corps en mouvement dans l'espace public ? (Naoko Abe, 2012). Mabel Todd¹ écrivait il y a presque un siècle déjà « nous jugeons nos semblables à l'agencement et au mouvement de leur structure osseuse bien plus qu'on pourrait le croire » (M. Todd, 1937, 39). Cette empathie kinesthésique est en effet l'un des fondements de notre rapport aux autres, dont les lois restent implicites encore aujourd'hui (H. Godart, 1998, 225). C'est du « sens du mouvement » dont il est question ici, cette faculté proprioceptive² du corps humain qui lui permet de se situer dans l'espace tout en formulant un savoir à partir de cette situation (A. Berthoz, 1997).

Cette géographie apprise par le corps grâce à l'expérience sensible invite à créer de nouvelles pratiques et de nouveaux outils cartographiques. Par son caractère dynamique, le corps échappe aux règles de la cartographie classique qui considère l'espace comme une donnée fixe³. Le corps dénote du langage officiel de la représentation de l'espace, il invente une nouvelle voie qui nous pousse à nous déplacer vers d'autres répertoires.

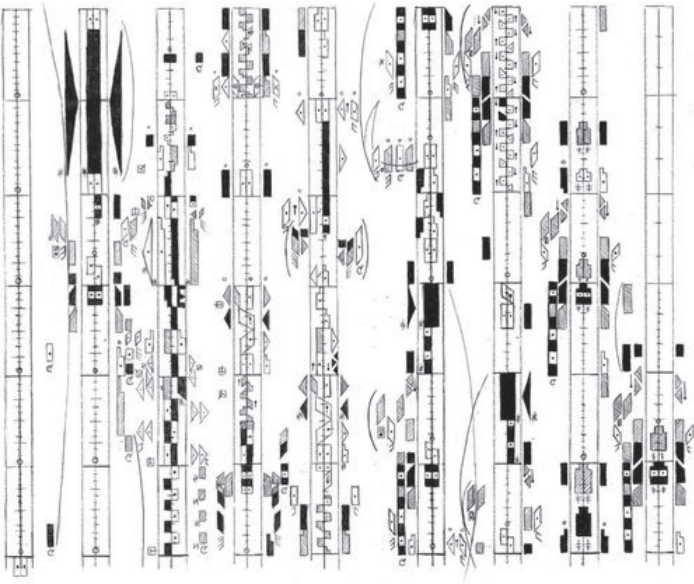
Fig. 2. R. Laban, symbols du motif writing et kynesphère
 © Hutchinson-Guest, Ann, Dance Notation: the process of recording movement on paper, California, Dance Horizons, 1984.



Laban - Specific Parts of the Body



- k) areas , , , etc.
- l) limbs , , , etc.
- m) joints , , , etc.



Cette voie tracée par le corps rencontre de nouveaux lexiques, d'une part un répertoire chorégraphique via les nombreuses partitions chorégraphiques des chorégraphes et artistes en danse (L. Louppe, 1994) (A. Hutchinson-Guest, 1998), d'autre part, un répertoire anthropologique nourrit par l'essor de la carte sensible comme outil des sciences humaines et sociales (Elise Olmedo, 2021). Après un bref aperçu de ces répertoires, deux cas d'études sont présentés afin de rendre compte des nouvelles pratiques et des nouveaux outils de la cartographie que le corps implique.

Noter le corps en mouvement ; approches chorégraphiques

La partition chorégraphique est un outil développé par les chorégraphes et les artistes en danse pour étudier le mouvement du corps et en garder la trace. C'est un outil créatif qui leur permet de tester des propositions, d'inventer des situations, car la partition est sujette à l'interprétation (L. Louppe, 2004, 34). C'est aussi un outil de réflexion qui porte une pensée sur le monde ((L. Louppe, 2004, 9) (J.M. Adolph, 2003, 269). Chaque système de notation se relie dès lors à des conceptions sur le corps qui ne sont pas neutres. Penser le corps à partir du ballet ou de la danse contemporaine ne signifie pas le même corps. L'évolution de ces systèmes de notation traduit cette histoire des représentations du corps humain. J'ai choisi trois exemples de notation chorégraphique qui utilisent des lexiques et des concepts dont la diversité est inspirante.

LE MOTIF WRITING

Les outils des chorégraphes pour noter le corps en mouvement ont été fortement influencés par les théories de Rudolph Laban⁴ qui a inventé le «laban mouvement alphabet» ((R. Laban, 1928). Il crée un lexique abstrait du corps humain, divisant les membres en autant de symboles qu'il organise sur une trame verticale, représentant le déroulement d'un phrasé dansé.

C'est à partir d'une conception dynamique de l'espace – la kinesphère – que Rudolph Laban imagine ce système de notation à sa suite, Igmard Bartenieff, ancienne élève de Laban, développe le «laban bartenieff movement alphabet» (LBMA), aussi

6. Frey Faust est danseur, chorégraphe et enseignant. Fondateur de l'«axis syllabus», groupe de recherche en danse, il développe un alphabet du mouvement à partir des connaissances biomécaniques et physiologiques du corps humain.

L'OAM utilise les mêmes symboles que le «motif writing» mais dans un espace très différent. Il n'y a plus de lignes verticales sur lesquelles inscrire une chorégraphie, un phrasé dansé. C'est un diagramme de Venn qui réunit tous ces symboles pour offrir une lecture fonctionnelle mais aussi expressive du mouvement. Les trois cercles représentent les trois dimensions (phorique, haptique, dynamique) que le corps en mouvement réunit, coordonne, engage et intentionnalise (N. Harbonnier, G. Dussault & C. Ferri, 2021, 10). Ce nouveau cadre conceptuel et notationnel encourage une lecture qualitative et expressive du mouvement humain.

L'ALPHABET DE L'AXIS SYLLABUS

L'«Axis Syllabus Notation Alphabet» est un système de notation inventé par Frey Faust⁶. Cet alphabet du mouvement ne se base pas sur les principes du «motif writing» mais sur les règles biomécaniques du corps humain (F. Faust, M. Martella, 2022). C'est à partir des potentialités de telle articulation, de telle torsion musculaire, de tel appui, de telle masse motrice que s'écrit le mouvement dansé.

En plus de proposer un autre regard sur le mouvement, cet alphabet propose une grande liberté dans la création de nouveaux symboles et de nouvelles règles de représentation. Le positionnement des symboles sur la feuille et leur taille dépend de l'appréciation du noteur. Une grande part de subjectivité vient colorer cette écriture pour être en accord avec les nouvelles préoccupations des arts de la performance, celles de l'interprétation (Steve Paxton, 2018).

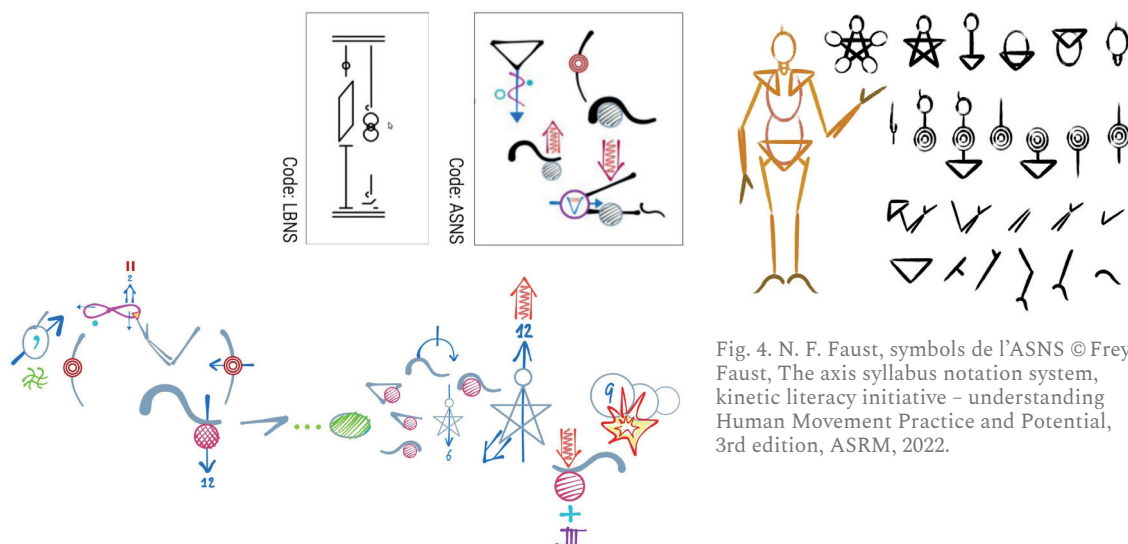


Fig. 4. N. F. Faust, symbols de l'ASNS © Frey, Faust, The axis syllabus notation system, kinetic literacy initiative – understanding Human Movement Practice and Potential, 3rd edition, ASRM, 2022.

SYNTHESE

Ces trois approches de la notation chorégraphique amènent des préoccupations complémentaires sur l'analyse du mouvement; sa dimension fonctionnelle – expressive – interprétative. Tous ces lexiques traduisent en creux une manière d'habiter un espace par le mouvement, par la posture et le geste. Mais la définition du contexte n'apparaît pas dans les systèmes de notation chorégraphiques. Chaque partition traduit le mouvement d'un seul corps, pris hors de toute situation concrète, de toute interaction sociale.

Noter le vivre ensemble; approches anthropologiques

Ce registre cartographique est très vaste, fruit des nouvelles tendances des sciences humaines et sociales qui utilisent la carte sensible comme moyen de représenter les enjeux de l'expérience vécue des habitant.es (Eloise Olmedo, 2021). Cet outil répond au besoin de saisir la « part sensible de nos modes d'être-ensemble » (Rachel Thomas, 2014) qui est une préoccupation de plus en plus présente dans la recherche de terrain. Le motif filaire (la ligne comme trace du déplacement), l'usage de couleurs et de textures, la présence de mots et de flèches, la déformation de zones géographiques, sont souvent utilisés dans ce type de cartographie. Ces cartes sont élaborées de différentes manières, et cette manière importe. Deux exemples sont repris ici en lien avec ma propre démarche. D'une part le travail des « lignes d'erre » produit par l'équipe de Fernand Deligny (Fernand Deligny, 1969-1979), qui est significatif dans le monde de l'art et des sciences humaines et sociales. D'autre part, le travail des « carto-strates » produites lors des explorations corporelles et urbaines du collectif « ru'elles » (L. Landrin, J. Arménio, 2019), dont le processus d'élaboration convoque explicitement les arts de la danse et les savoirs de la géographie.

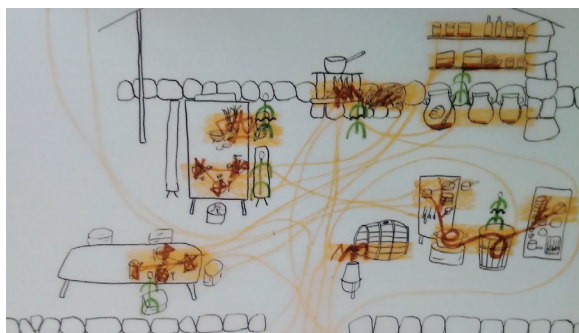
LIGNES D'ERRE

Fernand Deligny a dédié sa vie aux services de l'enfance. À partir de 1967, c'est dans les Cévennes qu'il crée un lieu de vie pour de jeunes autistes. Il s'intéresse aux déplacements du

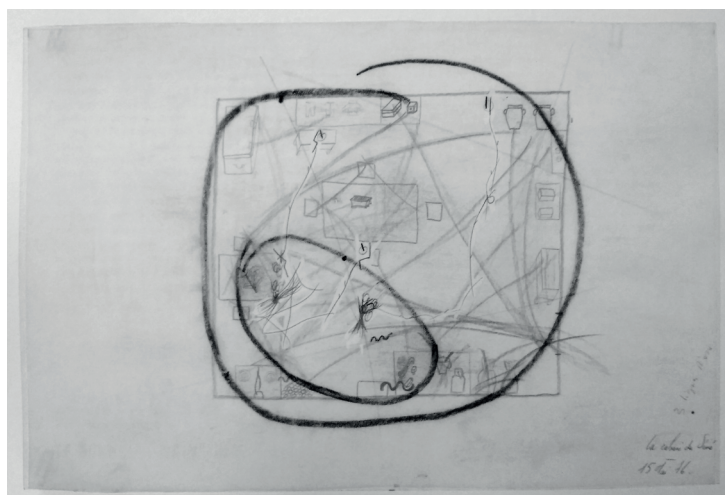
corps et son dialogue avec l'espace ; cet « en commun » qui se trace jour après jour (Fernand Deligny, 1977). Avec l'équipe des animateurs du centre, il développe un travail cartographique qu'il nomme les « lignes d'erre » . Dans les interviews qui témoignent de ces années-là, Fernand Deligny précise ses réflexions autour du « milieu » et du « nous », faits de circonstances avec lesquelles se noue le caractère de l'enfant ; « un individu peut-il s'élaborer d'autre chose que du langage qui nous fait ce que nous sommes ? » (Fernand Deligny, 1977).

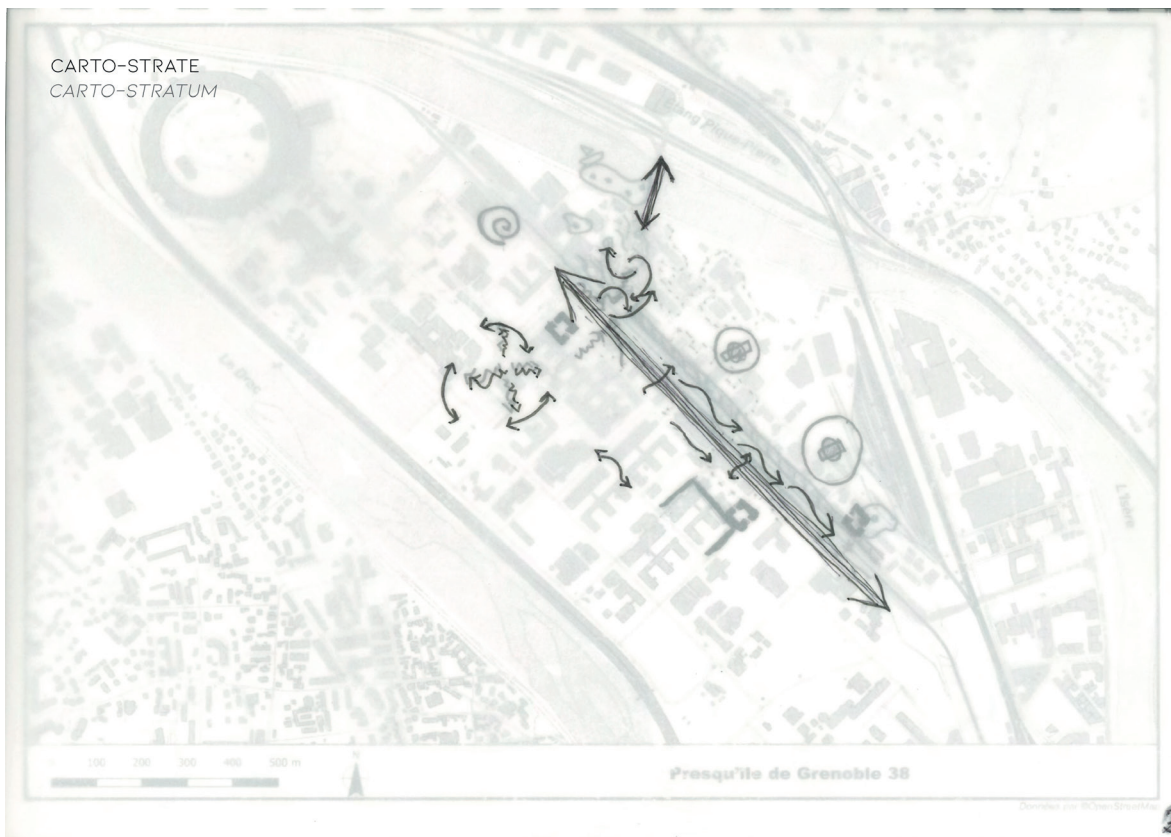
Ce travail cartographique tourne autour de la ligne et du motif filaire, à mi-chemin entre l'axonométrie, la perspective et le plan. Ce changement de « point de voir » se traduit par un déplacement du « point de vue » de la carte. Attaché aux notions de « commun » et de l'« humain », sous-jacentes aux questions sur l'« habiter », ce travail est accompagné des mots (« point de voir », « chevêtre », « émois », « coutumier », « nous », « milieu », « individu ») qui forment un récit autour de ces cartes tracées, nécessaires à leur élaboration. La dimension anthropologique de ce travail ouvre à d'autres explorations possibles.

Fig. 5.
© Deligny, Fernand, Cartes et lignes d'erre/Maps and Wander Lines. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979 et Journal de Janmari. Paris, L'Arachnéen, 2013.



© Deligny, Fernand, Cartes et lignes d'erre/Maps and Wander Lines. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979 et Journal de Janmari. Paris, L'Arachnéen, 2013.





Légendes [potentielles]

"potential legend"

① Parcours Vivants

"Living path"

- point de vie (+ formes)
- direction
- parcours "path"
- axes "slope"
- intensités "intensity"

② Frontières

"Borders"

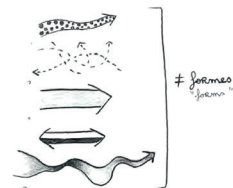
- frontières "border"
- (+ ou -)
- frontières intimes "intimate borders"
- frontières végétales "vegetal borders"

③ Zones

"Spots"

- tourbillon "turbulence" (mouvement irrépressible) "irrepressible movement"
- fracture "split" (entre + ambiance)
- zone des pommiers "zone of apple trees"
- zone à usage unique "unique use zone"
- Sao de mix en attente "waiting zone"

④ Flux



⑤ Carte Sensible

- parcours "path"
- + dessin, matière, mots, son ... "drawing, material, word, sound"
- intensité vécue "intensity of experience"
- dans parcours "in path"
- en pause "in pause"

⑥ Paysage Vivant

- parcours "path"
- dessin / lecture des éléments marquants "drawing / reading marking elements"
- corporalité, rencontre, élément de paysage, architecture, détails, objet... "corporeality, meeting, landscape element, architecture, details, item..."

CARTO-STRATES & LABOS DE RUE

Les «labos de rue» sont des ateliers collectifs d'exploration corporelle et urbaine organisés par le collectif «ru'elles»⁷ à Grenoble (Lise Landrin, 2022, 10). Parmi ce collectif, Lise Landrin est géographe conteuse et Julien Arménio est performeuse et metteuse en scène. Ensemble, elles puisent dans différents lexiques cartographiques et conceptuels pour amener le groupe à porter une attention aux pratiques quotidiennes dans l'espace public. Des «carto-strates» sont réalisées lors des explorations pour représenter ce cheminement sensible et identifier par là ce qui contraint le corps et ce qui le libère au sein des agencements urbains qu'il traverse.

La production cartographique au sein de ces ateliers accompagne cette démarche énonciative d'un vivre ensemble et révèle cette géographie apprise par le corps. Les couches qui composent la «carto-strate» ne représentent pas des trajets dans l'espace mais des ressentis. Le corps informe l'espace public de ses limites et de ses potentialités. Cette méthodologie, proche du «théâtre déclencheur»⁸, s'inspire du «mouvement situationniste» (G. Debord, 1957), du «théâtre de l'opprimé» (A. Boal, 1971) et du «théâtre du mouvement» (C. Heggen et Y. Marc, 2017). Cette approche considère les pratiques du mouvement (théâtre, danse, cirque, ...) comme autant de méthodes d'enquête sur le monde et comme leviers de la recherche participative (L. Landrin, J. Arménio, 2019, 61-76).

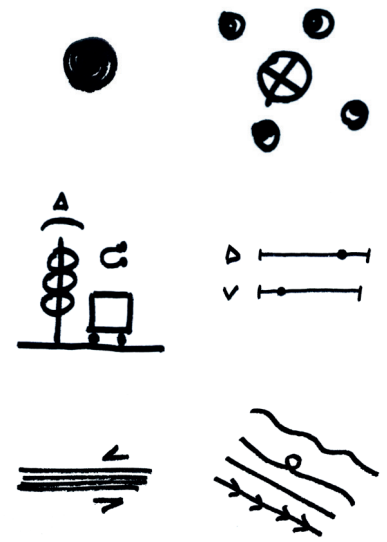
SYNTHESE

Les répertoires présentés ici nous montrent comment la voie du corps trouble les outils traditionnels de la représentation cartographique et invente son propre langage, sa propre note. Ces nouveaux outils cartographiques impliquent un déplacement du regard et de la pratique du noteur. Le corps n'apparaît pas explicitement dans ces cartes, contrairement aux représentations des chorégraphes. C'est davantage le contexte qui cherche de nouvelles représentations, informé par les récits de l'expérience corporelle.

Notation cartographique; présentation de deux terrains performés

Les différents répertoires visités jusqu'à présent appartiennent à des registres très différents de la représentation de l'espace et du mouvement du corps. Mon travail consiste en la création d'un nouveau langage permettant de croiser ces différentes approches. La notation cartographique et le terrain performé sont les outils que je mets en place pour approcher le récit de l'expérience corporelle et lui donner un support d'énonciation dans les études en sciences humaines et sociales. Deux explorations sont rapportées ici et présentent la recherche en cours ; une immersion solitaire dans la Gare du nord à Paris et un atelier collectif avec les participant.es du séminaire «dé-noter», organisé par le DREAM à Marseille.

Rester dans cette gare plusieurs heures. Rester et observer les personnes qui y sont. Observer leurs gestes, leurs postures, leurs rythmes. Observer tous ces éléments du corps comme autant de composantes spatiales qui traduisent l'urbanité de ces espaces dédiés à la mobilité. Observer tous ces éléments comme autant de manières de qualifier la distance. Entre ce qui rapproche et ce qui éloigne l'un de l'autre, il y a différentes manières de concevoir la distance, différentes manières de l'habiter. Il est 14h, je circule parmi les gens dans la halle central de la gare. Le samedi, c'est une autre ambiance. Légèrement différente. Il y a plus de personnes à l'arrêt et en groupe, l'attente semble légèrement plus longue et plus relâchée. La densité est forte mais le rythme est calme. Les flux sont lointains, périphériques. Même les bruits des haut-parleurs et des portiques du métro me semblent moins agressifs. Je ressens cette différence et je tente de la décrire, la rendre compréhensible par des éléments observables :



Arrêts – groupes – attente relâchée – densité forte – rythme calme – flux lointain



Maintenant, je me poste sur la passerelle qui mène vers l'Eurostar et j'observe les gens d'en haut, comme une caméra. Beaucoup de personnes sont à l'arrêt face à l'écran au centre de la halle. Cela ressemble à une forêt de corps stationnaires. Quelques corps mobiles se frayent un chemin dans cette forêt. Je suis leur déplacement du regard, attentive aux rythmes, aux déviations, aux retours en arrière, aux valises qui s'ajustent, aux ralentissements. Toutes ces variations du mouvement sont le fruit d'une négociation entre les corps mobiles et les corps stationnaires. Cette mobilité négociée amène une certaine diversité des postures et des gestes et inflige aux corps mobiles quelques tournants, quelques rapprochements, quelques accroches.

Écran – forêt – corps stationnaires – corps mobiles – mobilité négociée – diversité – posture – geste

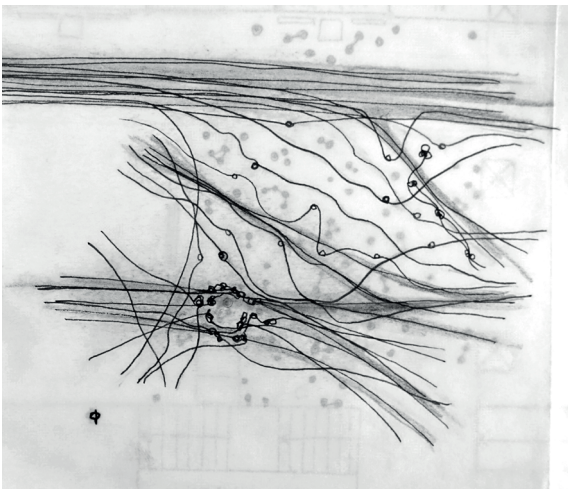
Fig. 8. Notation cartographique, gare du nord 2022 © Justine Richelle

En traçant cette carte, je remarque des demis et des quarts de tours, autant de petites boucles qui agitent les lignes, tous ces déplacements des personnes devant l'écran de la gare. Toutes ces lignes qui dessinent le « nous » de la gare. Comme d'autres avant moi, je cherche un langage, je cherche une manière d'écrire la qualité des liens, ce à quoi ils tiennent, ce là par où ils passent.

Un mouvement attire mon attention, celui d'un enfant qui tourne sur lui-même. Proche de l'écran il y a un groupe composé de trois adultes, une poussette, une valise et trois enfants tenus par la main. Ce groupe est marqué par une petite distance vis à vis des autres stationnaires alentour. Un flux de mobiles se dessine petit à petit autour de ce groupe et cet enfant profite de cet écart, il bénéficie de cette distance pour se décrocher du groupe et il se met à tourner sur lui-même. Ce « tour sur soi » de l'enfant retient mon attention. En tournant, le corps de l'enfant exprime quelque chose.

D'un côté il spatialise une rotation, une envergure gestuelle accentuée. Je pourrais mesurer le périmètre de cette intervention spatiale et quantifier les perturbations qu'elle suscite sur le flux des corps mobiles. Ou je pourrais chercher les motivations de cette rotation et en déduire un rapport au monde qu'elles impliquent. Plus simplement, je souhaite y déceler la manière d'habiter qui en découle. Il y a effectivement une perturbation visible, liée à des motivations invisibles et cela fait événement. En « tournant sur soi », le corps de l'enfant exprime quelque chose d'inattendu, le « soi », et cela perturbe. Cela crée de l'hésitation directionnelle, des variations dynamiques, des ralentissements de flux, des transferts de charges. Ce « tour sur soi » a une portée symbolique et relationnelle. Relationnelle car ce corps en rotation est en relation avec l'environnement de la gare, à cet endroit-même ; proche de l'écran dans un groupe à l'arrêt au milieu d'une forêt de corps stationnaires. Symbolique car le « tour sur soi » est l'expression de soi, une manière d'être de cet enfant qui s'exprime dans cette gare. Ce corps en mouvement implique tout un monde à se reformuler, cette boucle sur le papier définit l'espace de la gare à partir d'une manière bien singulière d'habiter.

Fig. 9
Notation cartographique,
gare du nord 2022
© Justine Richelle



Dans cet extrait des notes de terrain, plusieurs images et conceptions libres de la gare, du corps, de l'urbanité et de la mobilité sont présentes. Cette méthodologie immersive et intuitive est guidée par les activités de l'OAM ; construire du sens, décrire, énoncer un savoir, évaluer, bouger avec, identifier, inférer, abduction, prioriser, questionner, se laisser attirer, sentir, valider. (N. Harbonnier, G. Dussault, G. Ferri, 2016)). En plus du lexique graphique qu'elle apporte, cette méthode m'a permis de prioriser l'information et de définir les catégories d'observation selon les tendances générales perçues in situ. En me laissant guider par mon ressenti je sélectionne l'information. J'applique de cette façon une méthodologie performative où l'analyse est triple ; les corps observés, la gare, mon corps qui observe. Cette complexité dessine la dimension relationnelle qui se formule à partir du corps, lui-même redéfini comme lieu de la relation, comme paysage dynamique qui passe du dedans au dehors et qui place le corps au centre de cette « géographie des relations » (L. Louppe, 1994).

SEMINAIRE « DE-NOTER », Marseille, 14 avril 2023

Séminaire « dé-noter », laboratoire DREAM à la Maison de l'Architecture et de la Ville, Marseille (MAV PACA), avril 2023

Nous sommes réunis dans la salle centrale sous la verrière. Vidée de ses chaises, la salle devient notre « terrain performé » ; pendant 1h nous expérimentons différentes situations de mobilité qui s'apparentent à des situations connues de l'espace public. Sur base de ces courtes mises en situation, les participant.es sont invités à prendre des notes de leurs observations. Pour démarrer, j'invite les participant.es à marcher dans la salle et je leur propose différents points d'attention. Je les guide par la parole, je les accompagne dans leur marche ; quitter la verticalité, changer de niveaux, s'orienter différemment, changer de rythme, observer sa propre marche, ce qui motive cette marche, observer ce qui se passe du côté du mental, de l'imaginaire, observer les blocages, les émotions, décrire ce ressenti, ces sensations, le rapport aux autres, la présence à soi, les perceptions qui se transforment, ... Ces propositions simples permettent de prendre connaissance de notre posture et de ce qu'elle nous permet (ou pas) de saisir comme information dans une situation donnée. Il s'agit de mettre en lien ce que j'observe, ce que cela me fait et comment je le transforme. Après ce court échauffement, je

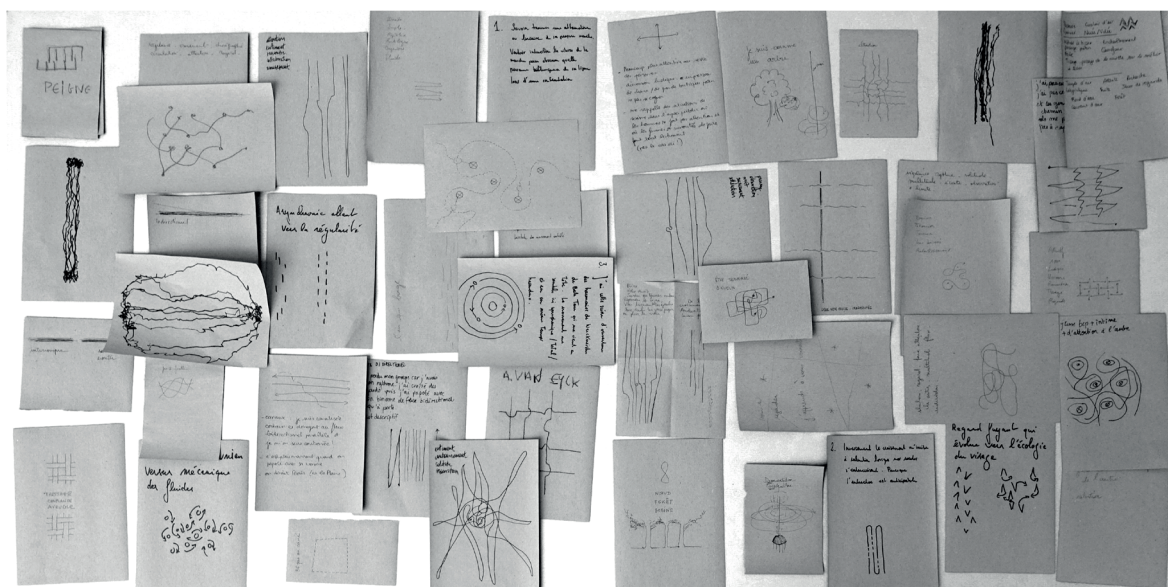


Fig. 10. Notes des participant.es au séminaire « dé-noter », DREAM, Marseille, 2023.

propose trois situations de mobilité à mettre en pratique. Entre chaque situation, les participant.es sont invité à noter sur une feuille A5 (en mots, en lignes, en signes, en couleurs, ...) les observations retenues.

La première situation est un flux bidirectionnel parallèle ; les participant.es se placent en deux groupes face à face, de chaque côté de la salle, leurs trajectoires devront être déviées

La deuxième situation est un flux bidirectionnel perpendiculaire ; les participant.es se placent en deux groupes côte à côte, leurs trajectoires devront être négociées

La troisième situation est un flux mêlé/aggloméré ; un groupe se disperse dans la salle et les participant.es s'arrêtent à un endroit. L'autre

groupe circule parmi ces corps stationnaires, et parfois les rôles s'inversent. Les trajectoires seront donc perturbées par la formation d'agglomérats plus ou moins longs.

A la fin, nous créons une carte collective qui sert de support d'énonciation à notre expérience commune. Chacun.e vient tracer sa ligne annotée des informations collectées à propos de son propre mouvement et à propos du mouvement du flux. Rassemblés devant trois grands panneaux, nous mettons en commun les observations des participant.es et nous cherchons une forme graphique porteuse de ce récit.

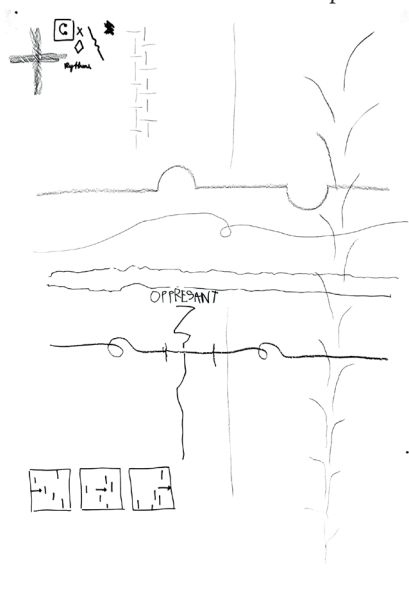
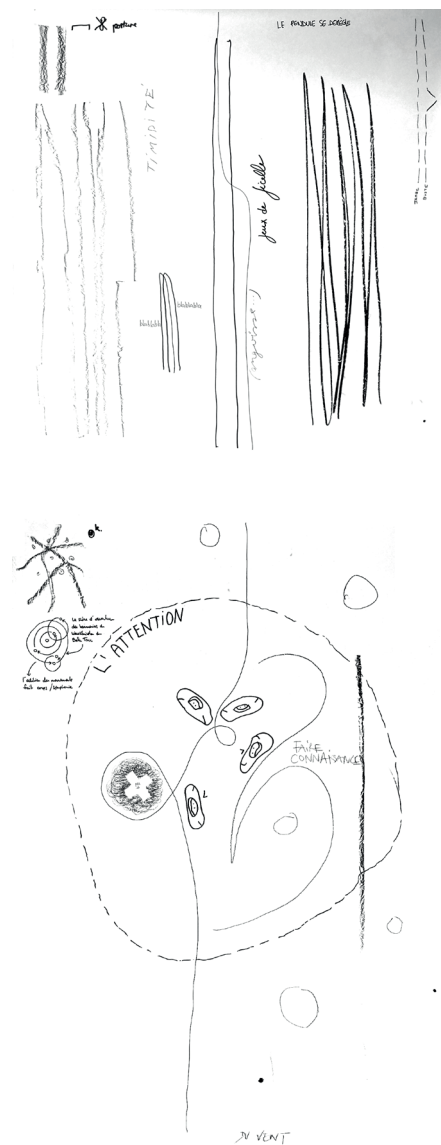


Fig. 11. Notes des participant.es au séminaire «dé-noter», DREAM, Marseille, 2023.



9. Atelier organisé avec le collectif «Somme collective», toujours à Marseille.

Les idées qui arrivent tentent de s'exprimer par les outils de la notation cartographique et une grande diversité de registres graphiques sont amenées en plus par les participant.es. Pour clôturer cet atelier, nous discutons des éléments qui n'ont pas trouvé leur formulation cartographique et quelles solutions peuvent être envisagées.

Nous tentons également d'explicitier ce qui se trame entre toutes ces lignes ; un sens commun à l'expérience sensible des situations de flux. Certains éléments peuvent être mis au centre de ce récit, comme des clés de lecture de la carte. Ce sont les symboles placés en haut à gauche des cartes collectives qui retracent ce sens commun.

Dans cet atelier, je constate une grande facilité des participant.es à se prêter à l'exercice de la notation et une certaine gêne amusée à rentrer dans l'exercice de l'exploration corporelle. C'est principalement un public d'architectes présent ici et la formation en architecture est intimement liée aux soucis de la représentation. Je remarque cette différence entre ce groupe-ci et un groupe d'artistes en danse rencontré plus tard⁹. Les architectes ont un répertoire graphique très créatif et solide qui leur permet de jouer des codes de la représentation, d'en inventer d'autres et donner du caractère aux images qu'ils créent. Les artistes en danse ont un autre type de répertoire, celui de l'expérience vécue et incorporée par le mouvement. Ils y sont particulièrement attentifs puisque c'est leur matière artistique, précisément. Ces artistes pratiquent ce que les architectes dessinent sans relâche, l'espace habité. Le croisement de ces disciplines est nécessaire pour appréhender cette dimension relationnelle du corps à l'espace dans toute sa profondeur. Les ateliers collectifs (auprès de géographes, de danseuses, d'habitant.es, d'architectes) m'ont permis de collecter des notes plurielles et variées issues de l'expérience des participant.es. Basés sur les principes de la recherche-crédation des «labos de rue» du collectif «ru'elles» (L. Landrin, 2022), ces lieux d'échange et de recherche auprès desquels je me suis formée m'ont permis d'apprendre à décroisonner les savoirs et à les mettre en jeu dans une transmission créative. Ces ateliers remplacent

10. Hubert Godard est danseur, thérapeute et enseignant. Il mène des recherches sur les ressorts du mouvement humain, depuis sa formation en éducation somatique. Il donne une place importante au rôle de l'imaginaire dans l'exercice du mouvement. Il publie régulièrement dans différentes revues de danse.

11. James Gibson est psychologue et théoricien dans le domaine de la perception. Il explique la perception humaine par une approche écologique où la relation à l'environnement est déterminante. Il publie ses théories dans l'ouvrage «Approche écologique de la perception visuelle» en 1979.

l'enquête sociologique traditionnelle en donnant aux participants la liberté de formuler leur propre questionnement sur l'espace habité à partir de l'expérience vécue et enrichie d'un nouveau langage. Un langage qui se cherche encore et qui passe nécessairement par l'auto-évaluation des noteurs.

Conclusion

Un langage qui se cherche

Des immersions, des ateliers, des croquis, des notes, des lignes tracées, des motifs, des pictogrammes, des couches. Voici comment s'articule cette tentative de représenter l'espace public qui se formule à partir du mouvement des corps. Les cartes montrées ici donnent une représentation concrète de ce «réservoir de vie», relié à d'autres sous la forme d'un «maillage»(Tim Ingold, 2007, 130). Fil rouge, fil bleu, fil noir, loin d'un langage officiel ou d'un vocabulaire préétabli, réfléchir en notant c'est faire évoluer une matière artistique à travers des expériences qu'elle rencontre et des théories qu'elle questionne.

Au cours du séminaire «dé-noter», une note a retenu mon attention en proposant de considérer «l'écologie du virage». Cette idée me fait penser aux théories rencontrées dans le milieu de la danse et de la psychologie. En danse, la théorie d'Hubert Godard¹⁰ sur les quatre articulations fondatrices envisage l'espace comme «champ des potentiels d'actions» de l'individu (Hubert Godard, 2013). En psychologie de la perception, James Gibson¹¹ définit ce «champ» par le concept d'affordance, cette possibilité d'interaction entre l'animal et son environnement (James Gibson, 1979). Il conçoit alors le corps humain comme une «niche écologique» à part entière. Réservoir, champ, niche, les nouvelles conceptions spatiales qui s'affinent par-là considèrent le corps comme un micro-environnement de la gare (J. Levy, 2022, 194) et cela donne un autre sens à nos déplacements ordinaires.

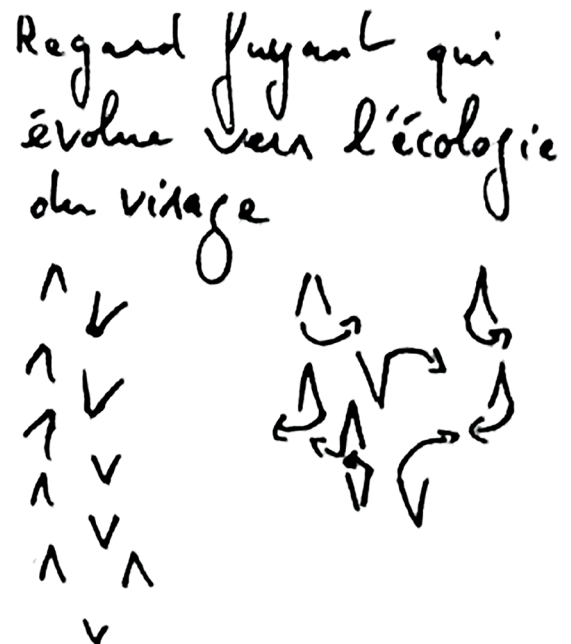
Ce «nous-là» de la gare est sans nom et sans visage, sans pratique énonciative. En adoptant les nouvelles conceptions issues des arts de la danse et des thérapies psychosomatiques, chaque expérience permet de soulever des réalités sensibles et spécifiques, qui déterminent des environnements humains différenciés. De cette manière, le terrain du géographe, de l'urbaniste ou de l'architecte emprunte de nouvelles techniques d'arpentage. Cette lecture écologique de la dynamique des corps est



Fig. 12. Photographie des participant.es au séminaire «dé-noter», DREAM, Marseille, 2023. © Justine Richelle

encouragée par les arts de la danse, cet art «où l'expérience vécue fait loi» (L. Louppe, 1994). L'expérience sensible, autrement dit l'expérience corporelle s'exprime par «l'intention du geste et l'organisation posturale de la personne» (Hubert Godard, 2013). Elle s'exprime et est rendue visible par ce paysage dynamique, ce «lieu intermédiaire, au sein duquel l'objet devient sensible, devient phénomène» (E. Coccia, 2010, 27). Lieu des relations, lieu des images et des imaginaires, ce paysage dynamique abonde dans le sens de l'expérience incorporée et il est indissociables d'une production graphique déroutante.

Fig. 13. Ecologie du virage
© Justine Richelle



Bibliographie

- Abe, Naoko, *Vers une sociologie du mouvement: Application de la notation Laban à l'étude des phénomènes collectifs dans le métro parisien*, Paris, doctorat EHESS, 2012.
- Adolph, Jean-Marc, «Nascita di un corpo critico», in Fanti/Xing, Sivia (dir.), *Corpo Sottile*, Milano, Ubulibri, 2003, p.269.
- Amar, Georges, *Homo Mobilis*, le nouvel âge de la mobilité, France, Fyp, 2016.
- Bartenieff, I., Dori, L., *Body Movement: Coping with the Environment*, New York, Gordon and Breach, 1980.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Boal, Augusto, *théâtre de l'opprimé (1977)*, traduit par Dominique Léman, Paris, La découverte, 2007.
- Coccia, Emmanuel, *La vie sensible*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2010.
- Debord, Guy, *Rapport sur la construction de situations*, Paris, international situationniste, 1957.
- Deligny, Fernand. 1947. «Les vagabonds efficaces». Tentatives pédagogiques, Paris:Victor Michon
- Deligny, Fernand, *Cartes et lignes d'erre/ Maps and Wander Lines. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979 et Journal de Janmari*. Paris, L'Arachnéen, 2013.
- Deligny, Fernand, «Tentatives: Fernand Deligny», épisode 2/3: «je cherche hors du langage», archives ina-radio France, 1977. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/fernand-deligny-je-cherche-hors-du-langage-8261646>
- Diméo, Guy, «Subjectivité, socialité, spatialité: le corps, cet impensé de la géographie», in *Annales de géographie*, 2010/5 (n°675), pp.466-491.
- Faust, Frey, *The axis syllabus notation system, kinetic literacy initiative – understanding Human Movement Practice and Potential*, 3rd edition, ASRM, 2022.
- Gibson, James, *Approche écologique de la perception visuelle (1979)*, traduit par Olivier Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014.
- Godard, Hubert, «le geste et sa perception», in M. Michel, I. Ginot, *la danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1998, pp.224-229.
- Godard, H., Louppe, L., «Singular, moving geographies. An interview with Laurence Louppe and Hubert Godard», in *Writing on dance*, n°15, Victoria Australia, 1996, p.12-21.
- Godard, Hubert, «Fond/Figure. Entretien avec Hubert Godard», in *Pour un atlas des figures*, Laboratoires d'Aubervilliers, 2013.
- Harbonnier, N., Dussault, G. & Ferri, C., «Un nouveau regard sur le lien fonction/ expression en analyse qualitative du mouvement: L'Observation-Analyse du Mouvement (OAM)», in *Recherches en danse* (en ligne), 2021, 10. <https://journals.openedition.org/danse/4409>
- Harbonnier, Nicole, «Le corps comme lieu d'expérience et de savoir, éléments pour une recherche «en corps», in *Culture et Recherche*, 2017, p.135(Scènes de recherche), p.46.
- Heggen C., Marc, Y., *le théâtre mouvement*, Paris, Deuxième époque, 2017.
- Hutchinson-Guest, Ann, *Dance Notation: the process of recording movement on paper*, California, Dance Horizons, 1984.
- Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.
- Laban, Rudolph, *Schritztanz -1- methodik, orthographie, erläuterte*, Vienne, universal edition, 1928.
- Laban, Rudolph, *Laban's principles of dance and movement notation*, London, McDonald & Evans, 1975.
- Landrin, L., Armenio, J., «Les corps pensants, un atelier de «théâtre déclencheur» pour questionner l'incorporation des savoirs», in *Cahiers de géopolitique critique*, Grenoble, 2019, pp.61-76.
- Landrin, Lise, «corps en jeu dans la ville: perspectives pour une géographie féministe en actes», in *Géo-Regards – Corps et espaces en temps de crise*, Neuchâtel, n°15, 2022, pp.101-122.
- Lévy, Jacques, *Humanité: un commencement, le tournant éthique de la société-monde*, Paris, Odile Jacob, 2021.
- Louppe, Laurence, «Poétique de la danse contemporaine», interview de Gérard Gromer dans l'émission *le gai savoir*, France Culture, 1994. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-gai-savoir-laurence-louppe-5118260>
- Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, la suite, Bruxelles, contredanse, 2004.
- My walkable city (collectif), www.scifestival.org
- Olmedo, Elise, «à la croisée de l'art et de la science: la cartographie sensible comme dispositif de recherche-création», in *Mappemonde* (en ligne), 2021, p.130.
- Paxton, Steve, *Gravity*, Bruxelles, Contredanse, 2018
- Rouquet, Odile «Le corps du souvenir» in *Repères, cahier de danse*, 2011/2 (n°28), p.26-27. <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2011-2-page-26.htm>
- Ru'elles (collectif), *violente paix - in situ: workshop les corps pensants*, Grenoble, autoédition, 2019.
- Thomas, Rachel, «MUSE: les énigmes sensibles des mobilités urbaines contemporaines.», in *Espace et Territoire - Rapport de recherche Cresson* (Grenoble), n°87, Agence Nationale de la Recherche, 2014, p.350.
- Thomas, Rachel, «une critique de l'urbain depuis le champ des ambiances», in *Ambiances* (en ligne), Varia, 2021.
- Todd, Mabel, *The thinking body, a study of the balancing forces of dynamic man*, New York, 1937.
- Volvey, Anne, «le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique», in *l'information géographique*, 2014/1 (vol. 28), pp.92-117.

Axe 3

Traverser

Dé-noter dans la dé-notation
Le récit du mouton noir à cinq pattes

1. Déplacer une montagne :
Actualisation architecturale
par sur-notation

Philippine Moncomble

2. Le nuage de révision :
Perturbations atmosphériques
du dessin architectural

Guillaume Aubry

3. Triptyque dénotant :
l'Opéra de Vienne,
des dialogues d'architectures

Solène Scherer

Déplacer une montagne :
Actualisation architecturale
par sur-notation

Philippine Moncomble

Philippine Moncomble est architecte et enseignante vacataire (Ensa Marseille). Depuis 2016, elle s'engage dans des recherches autour de la question du non-ouvrage et des effets de l'architecture non construite. C'est dans la perspective d'élargir le prisme de définition de la pratique architecturale qu'elle prépare actuellement un doctorat au sein du laboratoire Project[s], sous la direction d'Anne-Valérie Gasc.

1. Si nous plaçons le préfixe (photo) de la sorte, il ne s'agit pas de l'atténuer, mais de signifier que la forme à laquelle il réfère par habitude de langage — assemblage de photographies — ne sera précisément pas celle dont nous parlons, s'attachant à y comprendre un univers de matériaux bien plus vaste.

2. Terme qui s'avère plus à propos qu'il n'y paraît dans une mise en discussion de la représentation architecturale, et sur lequel nous reviendrons.

3. Ou plusieurs. Nous commencerons néanmoins par une.

Nous introduirons ce texte en résumant les enjeux de la représentation architecturale à un seul : rendre compte d'une hypothèse spatiale. C'est à ce titre que la représentation en architecture doit proposer une édification que l'on pourrait qualifier de narrative. L'hypothèse mise en jeu ici suppose que d'une mise en crise de la représentation architecturale — par acte de dénotation — nous créons les conditions d'apparition de nouvelles stratégies narratives architecturales ; en conséquence, tout en agissant sur son énonciation, transformons-nous aussi l'objet représenté ? Soit : faut-il modifier notre manière de la représenter pour modifier l'architecture ?

Nous questionnerons ces hypothèses depuis les dynamiques en jeu dans la pratique du (photo)montage¹ — acte dénotant — dont nous souhaitons explorer une variante et les possibilités d'un « faire autre(ment) » — acte sur-notant.

Tentés par un voyage en étymologie, nous recherchons les différents entendements du concept de (photo)montage, afin d'y découvrir, dans le fond comme dans la forme, de quoi il s'agit pour en déduire une problématique et ses incidences sur l'architecture.

Première escale à *photo-*, de l'ancien territoire grec *phôtós* — lumière, contraction de *pháos* — briller. Un détour par sa tournure latine *faueo, foueo*, promet une acceptation particulièrement séduisante oscillant entre favoriser, courtiser, entretenir, prolonger et passer (le temps). Nous pouvons déjà apprécier l'idée de temporalité qu'elle ouvre, et qui se révélera majeure pour notre propos. Puis, nous partons en montage, action d'assembler bout à bout plusieurs séquences, mais aussi transporter (de bas en haut), et encore créer une partition². Si le terme nous vient du bas latin, *montare* — mettre en hauteur, il dérive de *mons, montis* — montagne ; lui-même dérivé de *monte*, exagérer, et nous trouvons ici tout le potentiel de notre voyage : Ne s'agirait-il pas de comprendre comment la pratique du (photo)montage trouve sa spécificité dans sa capacité à déplacer littéralement des montagnes ?

Aussi, qu'il soit outil *de* la conception ou *dans* la conception, support de contextualisation comme de décontextualisation, nous formulons l'hypothèse que le (photo)montage présente une réelle opportunité de mise en discussion des récits architecturaux, par ce qu'on appellera « principe d'actualisation ». Penser / fabriquer un (photo)montage signifie, poétiquement parlant, déplacer une montagne³, ce qui revient à dire, moins poétiquement parlant : l'actualiser.

4. Pour simplifier le développement de cette argumentation, nous désignons comme «document» tout élément mis en jeu dans quelconque assemblage. Ainsi, il inclut aussi bien une photographie, un dessin, un mot, etc., et nous permettra de ne pas avoir à spécifier la nature de la représentation empruntée – pour le moment.

5. Dans sa définition «classique» l'adjectif *spatial* renvoie à ce qui est du domaine de l'espace en s'opposant à *temporel*. En approfondissant l'origine du mot, *spatium*, la notion de temporalité accompagne celle d'espace. Ce n'est pas le sujet de cet article, aussi nous ne développerons pas plus encore ce paradoxe.

6. Depuis le «jeter en avant» du *projetare*, jusqu'au «commencement» induit par l'*archè* (et non uniquement l'autorité), le régime de représentation de l'œuvre architecturale semble indissociable de toute temporalité.

Dans son esprit de synthèse, ou peut-être plus précisément de convergence, le (photo)montage — ou «déplacement de montagne» — offre justement la possibilité d'apporter le récit à la mesure, une rencontre entre échelle et narration, c'est-à-dire d'édifier dans la narration — par la narration; et ainsi créer une coexistence lieu et temps en un seul et même document.

Nous tenterons de comprendre ce que cela signifie par l'approche de trois verbes. Nous chercherons un cadre conceptuel pour porter le principe d'actualisation (actualiser); nous envisagerons ensuite le matériel nécessaire à une telle prouesse (fragmenter); enfin, nous étudierons comment cela peut converger vers une pratique d'actualisation par collage (montage) singulière, que l'on nomme «conversation imaginaire» (parler).

Actualiser

Notre premier temps de pensée se fonde sur l'hypothèse selon laquelle le mouvement de collision propre au (photo)montage construit intrinsèquement ce qu'on peut appeler une «actualisation des documents»⁴ mis en rencontre. En effet, si nous réitérons l'idée que la représentation architecturale doit rendre compte d'une hypothèse spatiale, il semble opportun de revenir sur ce dernier terme, pris justement dans une perspective architecturale. La spatialité, au regard de la pratique architecturale donc, est un concept qui peut tenir autant de l'espace-physique que de l'espace-temps, et non s'y opposer⁵. Ici, on se réfère au point névralgique de la question: le projet⁶. Pour cela, la pratique d'une technique représentative capable de figurer l'un comme l'autre est un atout majeur dans la narration du projet, et la translation de (photo)montage en actualisation nous permet de renforcer ces deux dimensions. La caractéristique commune à tout (photo)montage est qu'il opère nécessairement par dé-contextualisation (soustraction d'un élément de son contexte) puis re-contextualisation (pour le projeter dans un nouveau contexte), et ce, même si l'intention finale porte sur un sens plutôt que l'autre. Ce déplacement, qui fait le jeu de la collision, met donc en scène un document au contact d'autres. Dans ce mouvement, il emporte avec lui tout un référentiel de son contexte d'origine, le déplace, mais ne perd pas complètement l'histoire qu'il portait alors: on dira qu'il l'actualise.

Dans *Différence et répétition*⁷, Gilles Deleuze questionne la possible rencontre philosophique entre les deux concepts titres. Il aborde, dans le quatrième chapitre, la notion de virtualité, plus précisément la réalité du virtuel et sa distinction avec le possible: «Tout objet est double, sans que ses deux moitiés se ressemblent, l'une étant image virtuelle, l'autre image actuelle» (Deleuze, 2015, 270-271). Opposé à l'actuel, le virtuel n'en reste pas moins actualisable. Au contraire, c'est ce qui le définit.

C'est en ce sens que toute structure, en vertu de cette progressivité, possède un temps purement logique, idéal ou dialectique. Mais ce temps virtuel détermine lui-même un temps de différenciation, ou plutôt des rythmes, des temps divers d'actualisation qui correspondent aux rapports et aux singularités de la structure, et qui mesurent pour leurs comptes le passage du virtuel à l'actuel. Quatre termes, à cet égard, sont synonymes: actualiser, différencier, intégrer, résoudre. Telle est la nature du virtuel, que s'actualiser, c'est se différencier pour lui.

[...]

Le seul danger, en tout ceci, c'est de confondre le virtuel avec le possible. Car le possible s'oppose au réel; le processus du possible et donc une «réalisation». Le virtuel, au contraire, ne s'oppose pas au réel; il possède une pleine réalité par lui-même. Son processus est l'actualisation. (Deleuze, 2015, 272-273)

Rapporté à la représentation architecturale en général, le caractère virtuel du projet lui offre déjà un potentiel d'actualisation intrinsèque; et rapporté au (photo)montage en particulier, virtuel (donc actualisable) et actualisation (par collision), on pourrait parler d'une actualisation en puissance d'elle-même et tisser un lien vers le concept de «redescription» développé par Franck Leibovici, artiste-poète.

la redescription travaille toujours à partir d'un ensemble de «savoirs» déjà stockés, et pratiques, car élaborés à un moment précis, en réponse à un stimulus extérieur ou à une finalité précise. ce stock de savoirs, la redescription tente de le rendre accessible à un ensemble de finalités plus larges. si l'on utilise l'image de la partie et du tout, on voudra que ce savoir, alors «encasté» dans une série de procédures agencées en vue d'une finalité prédéfinie, puisse être utilisé par les autres parties du tout. ce qui s'opère là est donc la

8. Sans majuscules dans le texte.

9. Comme l'explique Franck Leibovici, l'origine du concept de « redescription » porte sur le questionnement de l'apprentissage du langage et des représentations chez l'enfant, et tente d'y comprendre « comment transformer un usage pratique, précis et implicite, en un savoir généralisable et explicite ».

10. Ici, nous avons hésité avec « redécriptée », songeant à apporter la notion de relecture, de décodage et de révélation portée selon nous par le principe de « redescription » / d'actualisation.

11. L'auteur, Franck Leibovici, choisit aussi de parler « d'investigation ».

12. *Quand la foi déplace des montagnes* (traduction personnelle). L'œuvre consiste à (faire) déplacer une dune de sable d'une dizaine de centimètres à l'aide de 500 étudiants — ou 800, selon les sources. Un récit tissé depuis mille autres, entre l'impossible et l'absurde, le participatif, le politique, l'imperceptible...

13. Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, Paris, Hachette, 1885.

*mise en place d'un système de traductions, de conversions, en vue de rendre transportables et de faire circuler entre les parties ces différents éléments*⁸. (Leibovici, 2007, 64)

Si la notion de « redescription » trouve son origine dans les sciences cognitives⁹ comme nous l'explique Franck Leibovici, elle semble particulièrement se fonder sur sa capacité à retraiter des données, une *data*, et, par causalité, s'appuie sur la dimension prédictive dont la « redescription » investit les données qu'elle mobilise. Cela étant dit, l'objet initial, la donnée « redécrite¹⁰ », doit rester, d'après Leibovici, accessible tout en cherchant à articuler reconnaissance et non-ressemblance, au travers d'un mécanisme de reconstitution¹¹ en permanence actif — non statique.

Défini comme un processus d'appropriation, produisant à la fois un nouveau régime d'énonciation et un nouveau savoir, le concept de « redescription » implique avant tout que la nouvelle représentation reformule le problème, c'est-à-dire que l'on « représente différemment la question » (Leibovici, 2007, 79). Il s'agit alors de savoir comment le faire.

Deleuze nous dit que « chaque chose commence dans une question, mais on ne peut pas dire que la question elle-même commence » (Deleuze, 2015, 259), poursuivons donc de nous questionner.

Fragmenter / Édifier

Peut-être songeons-nous, dès les premiers mots, à l'œuvre de Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*¹², performance réalisée en 2002 au Pérou. Si l'œuvre ne fait pas foi — ironiquement — sur le sujet de la représentation elle-même, elle nous offre — métaphoriquement — une piste méthodologique. En effet, comment déplacer une montagne ? Ici l'œuvre semble répondre qu'il suffirait de la fragmenter.

Fragmenter pour mieux déplacer

Fragment vient directement du latin *fragmentum*, dérivé de *frango* — briser — dont dérivera *suffragium*, se rapportant fort probablement au substantif *frages*, fragments de poterie qui servait à voter¹³, de telle sorte que dépassant la notion de fracture sans pour autant s'y soustraire *fragmenter* tient autant d'une interruption que d'une décision, de suspendre afin de tirer quelques opportunités dans la discontinuité.

Ce qui fascinait Robert Kramer (en 1968) dans le cinéma, c'est le fait de se servir « des choses existantes », de devoir « prendre appui sur elles, par opposition à l'écriture où tout doit venir de vous ». Et il ajoutait : « les gens sont là, ils bougent, il faut partir de cela. » Il existe des écritures qui se servent des choses-écritures existantes. Celles qui par exemple utilisent le collage, le montage de fragments. (Godard, 2013, 6-7)

Jean-Luc Godard construit par « fragments » (1992 exactement) un récit du cinéma ; au travers d'une « opération d'écriture » singulière, figurant une narration par accumulation de soustractions, qu'il qualifie lui-même de modelage.

Qu'il s'agissait cependant d'un travail plus proche du modelage que de l'écriture. Des touches d'argile déposées, ôtées, déplacées, replacées, parfois divisées, parfois reformées, abandonnées même — temporairement ou définitivement. Une forme en formation, qui conserverait sa puissance énergétique de par son inachèvement. Qui ignore (se moque de) son début et (de) sa fin. Qui surgit et disparaît de partout. À rendre fou. (Godard, 2013, 7)

Cette approche — déplacer une montagne en la fragmentant, soit soustraire des fragments pour reconstruire un discours en les projetant dans un nouveau contexte — s'apparente autant à « l'actualisation » qu'à un procédé de « redescription », tels qu'on les a étudiés plus tôt.

L'architecture se projetant historiquement au travers d'un ensemble de symboles, des symboles caractérisant les éléments du projet à réaliser et les caractérisant dans tout autre projet de la même manière, on peut ainsi dire de la représentation architecturale héritée qu'elle est une notation (Gaff, 2007) et que ses symboles constituent un système. À côté de ce système purement notationnel, une autre partition émerge : dans l'élan du « projeter », d'autres formes d'expression s'ajoutent à la narration, la sublime, voire la supplante. On « cesse de noter » pour dé-noter, dans un acte de déplacement qui désigne autant qu'il détourne. De cet appel à la dénotation, nous nous intéresserons ici à un format de rupture, construit depuis la pratique du (photo)montage, portant les enjeux de ce dernier, mais en ré-introduisant un système notationnel autre, l'écriture, vers une actualisation par sur-notation.

14. Motivant d'ailleurs le choix de noter *photo-* entre parenthèses, ce que nous mettons en tension progressivement depuis le début de cet article.

15. Une formule au sujet de Roland Barthes, par Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980. Les concepts désignent le protocole de l'écriture autobiographique de Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, pour laquelle il opère par fragments (soustractions d'auto-emprunts) puis « attraction ».

16. « Un document poétique est un document créé intentionnellement, autrement dit, un artefact élaboré pour répondre à un nouveau besoin d'information, ou à un besoin d'information d'une autre qualité. » Christophe Hanna écrit ceci en préface de l'ouvrage de Franck Leibovici, *op.cit.* p.7.

17. Sans majuscules dans le texte.

Édifier dans l'écriture

La référence à l'ouvrage de Godard permet ici d'introduire la question de l'écriture comme matériau de collage¹⁴, considérant que tout type de document peut être mis en collision dès lors qu'elle le déplace dans une perspective d'actualisation. Toujours à l'image des *passages* de Godard, un document issu de l'actualisation de « groupes de mots » décontextualisés s'apparentera alors à un territoire écrit.

Notre récit se poursuit donc vers une pratique du (photo) montage par rencontre d'écritures, par actualisation de récits architecturaux dans un récit, au sens textuel, au prisme d'un dispositif de désécriture et réécriture¹⁵ : construire un propos à partir de celui des autres.

Autant de fragments empruntés et mis en collision pour édifier une narration depuis des écritures passées et actualisées dans le verbe, qui sera ensuite réécrite en un document poétique¹⁶ où le déplacement se fait quasi imperceptible.

la première chose que produisent ces objets, nous l'appellerons une forme de savoir, à clairement distinguer de la pure information. leur lecture permet, en effet, d'accroître non seulement un savoir personnel, informationnel ou factuel, mais aussi une capacité descriptive des sujets traités – ce qu'une ode à un pommier se défend de faire, proposant plutôt un autre regard sur l'arbre, une sensibilité particulière, une transfiguration même de l'objet, mais en aucun cas un retraitement exhibé et revendiqué de savoirs produits par d'autres disciplines (la botanique, les sciences de la nature, du vivant) sur un thème particulier¹⁷. (Leibovici, 2007, 43)

Une « redescription » toujours, mais ultime, décrivant non pas un mot par un autre mais par lui-même, dans une méthode qu'Emmanuel Hocquard qualifierait de tautologique, au sens d'une « traversée que connaîtrait un énoncé à travers différentes énonciations. [...] si, littéralement, il demeure formellement identique, son énonciation, en revanche, s'est énormément complexifiée au cours de ses voyages de bouche en bouche » (Leibovici, 2007, 69). Sauf que dans le montage que nous proposons, en lieu de bouches, ce sont des mains qui énoncent, des mains qui désécrivent (copient, coupent, déplacent, collent) puis réécrivent (recopient, ajustent).

18. Le concept de «conversation imaginaire» tel qu'il est proposé ici est de notre invention. S'il réfère, dans son principe ou dans sa forme, à d'antiques et moins antiques écritures — notamment le *Banquet* de Platon ou la *Conversation imaginaire entre Diogène et Platon* de Walter Savage Landor, ou même aux écritures automatiques à «x» mains — la pratique proposée ici s'en démarque, l'imaginaire se trouvant dans l'idée même d'une conversation et non dans son essence.

19. Recherche qui «s'invente» dans et par la création. Nous souhaitons renvoyer ici à l'article récemment paru d'Yves Citton, *Ce que la recherche-crédation fait aux thèses universitaires*, 2024 (détails en bibliographie).

Parler avec les mots des autres : la «conversation imaginaire»

La «conversation imaginaire¹⁸» est un procédé de montage textuel, visant à construire une écriture originale se logeant, paradoxalement, hors de toute production écrite personnelle. Édifiée par emprunts, elle expérimente la possibilité d'être auteur.e en étant tout sauf auteur.e. Questionnant la dimension architectonique d'un texte, elle puise ses phrases dans celles des autres pour assembler une pensée, construire un raisonnement manifeste.

En dehors de ces quelques lignes et d'un fragment de «conversation inédite avec moi-même», objectivement, rien ne vient de moi, au sens de Kramer, dans ce Passage du cinéma. Je n'ai cessé de m'étonner alors que j'avais le sentiment d'élaborer quelque chose de très personnel, d'intime même. Que cela me demandait beaucoup d'énergie, beaucoup d'efforts. (Godard, 2013, 7)

À la manière d'un (photo)montage, il s'agit de mettre en dialogue des documents en un seul ; à la manière d'une conversation, il s'agit d'ouvrir un dialogue entre des auteurs qui ne se sont jamais parlés ou rencontrés, et n'ont, souvent, jamais pu le faire.

Contrairement au (photo)montage, les emprunts ne sont pas formellement distincts, recopiés après avoir été collés, ils édifient une écriture ; contrairement à la conversation, la pluralité des interventions devient imperceptible, de dialogue elle devient monologue. L'articulation des parties forme un propos unique : à partir de plusieurs textes, un tout nouveau récit apparaît. Bien qu'elle puisse se mettre en œuvre pour de multiples domaines (dans et en dehors du champ de l'art), la «conversation imaginaire» est ici une hypothèse de réponse à la question du faire recherche en architecture par la création, transportant les outils de fabrication du projet dans la fabrication d'une pensée.¹⁹

Comment construire, en tant qu'architecte, un propos théorique (et sa forme plastique) inédit qui rende compte d'un savoir-faire architectural informant la pensée en train de faire, dans le faire — hors la pensée ? Sous-entendu, comment la pratique architecturale de narration du projet (à travers différentes techniques représentatives) s'active dans d'autres circonstances ? Comment être un.e architecte en train de faire «autre chose» ?

20. Sans majuscules dans le texte.

21. Ledit protocole est en réalité une manière de faire, parmi plusieurs expérimentées avant. Initiée par la présentation de l'œuvre *Ceci n'est pas un texte* — ma première conversation imaginaire — lors du Colloque *Disegno 2018, Maîtrise et incertitude : les dessins de l'architecture*, UCLouvain, Tournai, janvier 2018 — les modalités de sa création ont depuis largement évoluées, vers la réalisation de livres d'artiste.

22. Je « pense » ici notamment à la lecture de Georges Bataille, des parallèles qu'il tisse entre architecture et écriture, et plus précisément de son approche du « fragment » comme opportunité architectonique.

23. Ou [ctrl+c/ctrl+v].

24. Je pourrais ajouter « archiver » au processus mais ce n'est pas systématique.

la notion pragmatiste de « contexte » permettait, en effet, de faire jouer, à la fois, l'espace (le lieu où s'exécute l'œuvre d'art) et le temps (les circonstances dans lesquelles l'œuvre s'exécute). ainsi, un même objet ou une même action pouvait, à la fois, être ou ne pas être de l'art, c'était finalement une question de contexte et d'intention initiale²⁰. (Leibovici, 2007, 29)

La pratique de la « conversation imaginaire » offre alors d'explorer l'idée que c'est le contexte d'énonciation qui fait sens, et que l'acte de déplacement — d'une montagne — (décontextualisation-recontextualisation), en plus d'actualiser des récits, est un acte de création poétique. Nous déplierons maintenant le protocole de fabrication²¹ d'une « conversation imaginaire », avant de soumettre l'hypothèse que cet acte créatif (poétique) et poétique pourrait être identifié comme une pratique architecturale absolue²². N'apparaîtront pas dans notre descriptif deux paramètres, presque évidents : le premier est que certains gestes peuvent être déclenchés alors même que les premiers ne sont pas achevés ; le second est qu'en préalable à toute « conversation imaginaire », l'intention du récit est préétablie, il n'est point de « conversation » qui ne serait la représentation d'un discours/projet résolu via une re-présentation.

Copier / Couper / Déplacer / Coller / Recopier / Sourcer

Le travail qui nous concerne — du cas particulier de la « conversation imaginaire » jusqu'au (photo)montage en général — consiste à s'emparer de matériaux préexistants. Notre premier geste est une opération plus complexe que le [cmd+c/cmd+v²³], et tient dans la récupération de cette matière, plus exactement d'en faire une matière. Lire, certes, repérer les fragments susceptibles de performer notre discours/projet, et commencer par les (photo) copier²⁴ (fig. 01). La matérialisation s'amorce, elle se poursuit par couper [cmd+x] *stricto sensu* les passages que nous avons relevés, c'est-à-dire que nous prélevons (fig. 02). Déjà, cette manipulation produit une forme de variation du matériau, la pensée isolée de son environnement commence à presque-dire autre chose, et formellement aussi, d'un texte nous passons à un extrait, de l'ordre de la citation. Il n'a plus ni fin ni commencement, il peut advenir, à l'instar de vidéos en attente d'un montage, ou des désécritures barthesiennes avant leur compilation.

Dieu ne joue pas aux dés

Un projet peut être sans volonté d'un ouvrage.

L'indifférence relative d'un jugement peut être encore plus généralisée, dans les cas particuliers, mais réels, ou aucun auteur ne veut l'ouvrage.

L'établissement d'un tel mécanisme, sans référence à une volonté particulière, permet de montrer en théorie la possibilité d'un projet sans volonté d'un ouvrage. Elle est

c'est le cas de nombreux projets.

Le projet est une tierce entité qui s'intercale entre le descriptif et l'ouvrage, une fiction réaliste et réalisatrice, problématique et perfectible :

- c'est une fiction : l'ouvrage considéré n'existe pas ;
- elle est réaliste : elle pourrait advenir ;
- elle est réalisatrice : elle provoquerait un ouvrage ;
- elle est problématique : il subsiste un doute ;
- sinon, le projet serait fini ;
- elle est perfectible : le doute peut être levé ;
- sinon, le projet serait abandonné par un sujet rationnel.

un sujet qui n'a rien à perdre peut tout tenter, y compris des constructions intellectuelles qui ont la forme d'un projet.



« La colombe légère quand, dans son libre vol, elle fend l'air dont elle sent la résistance, pourrait se représenter qu'elle réussirait encore bien mieux dans l'espace vide d'air. C'est ainsi justement que Platon quitta le monde sensible, parce que celui-ci impose à l'entendement de si étroites limites, et qu'il s'aventura au-delà de celui-ci, sur les ailes des Idées, dans l'espace vide de l'entendement pur. »

Je désire, avec cette tentative, créer, établir et présenter au public, un état sensible pictural dans les limites d'une salle d'exposition de peinture ordinaire. Je désire créer une ambiance, un climat pictural invisible mais présent, dans l'esprit de ce que Delacroix appelle dans son journal "l'indéfinissable", qu'il considère comme l'essence même de la peinture.

L'architecte



Adopter une telle position, c'est aussi reconnaître qu'une œuvre d'architecture dépasse l'objet construit, parce qu'elle dépend d'un processus de fictionnalisation constant, des premières esquisses jusqu'à la disparition du bâtiment, et bien au-delà.

immatérielle de ce dernier : « Un Immatériel est un travail très difficile. Sous son aspect distillé final, il est probablement de l'art à l'état pur parce qu'il n'en sort rien de physique. Autrement dit, de sa manière même. »

« Il n'avait en tête que sa superbe épure et la certitude qu'on allait l'abîmer »

Le retour à l'Éden donc, depuis la chute de l'homme est en bonne voie, nous sommes passés par une longue évolution dans l'Histoire pour atteindre au comble de la perspective et de la déroute par la vision psychologique de la vie qu'est la Renaissance.

L'évolution remonte à présent en passant par une dématérialisation, vers une immatériélisation, et nous nous dirigeons par bonheur vers un bien-être authentique et dynamiquement cosmique.

Par exemple, comme Robert Smithson a constaté que l'artiste « doit aller là où les futurs lointains rencontrent les passés lointains » et, avant lui, Marcel Duchamp à avancer, en faisant explicitement référence à Nietzsche dans une formulation qui résonne étourdissant avec celle choisie par l'ocillon pour souligner l'atemporalité des œuvres dans l'histoire : « à chaque fraction de la durée (?) se reproduisent tous les futurs futurs et antérieurs. Toutes ces fractions passées et futures coexistent donc dans un présent qui n'est déjà plus ce qu'on appelle ordinairement l'instant présent, mais une sorte de présent à étendues multiples ». C'est dans ces multiples étendues du temps que le sujet ici abordé circule, c'est dans leur incessante activation qu'il trouve les moyens d'une plasticité renouvelée.

Fig 3. Faire conversation
imaginaire: Composer (2023)
© Philippine Moncomble

Se présente alors le temps de composer avec ce déjà-là, plaçant/dé-plaçant/re-plaçant les fragments, envisageant ce qu'ils pourraient signifier au contact de tels ou tels autres ^(fig. 03). Si nous poursuivons la description technique de notre construction (faite à coups de ciseaux, d'hypothétiques emplacements et de tubes de colle), une fois déterminée elle devient territorialisée ^(fig. 04).

Puis, dans le recopiage, elle s'apparente à une transcription, allant par-delà l'écriture par mouvement d'écritures, ou encore à une translation, au sens de traduction en ancien français. Elle porte en elle la marque latine de l'au-delà. Traduire c'est conduire et se construire dans un autre lieu, le lieu du traducteur. Quand nous lisons, nous traduisons, quand nous regardons une œuvre nous la traduisons, quand nous écoutons, nous traduisons... Car c'est notre histoire que nous y portons. Traduire c'est inviter d'autres esprits à découvrir ce lieu en nous que nous projetons dans l'ailleurs, qu'ils traduiront eux-aussi à leur tour... dès lors que l'on traduit, on crée. En ce sens le « principe d'actualisation » tient de la traduction. Pourtant, dans le document obtenu par recopiage disparaît. Le référentiel actualisé par la collision est imperceptible, les propos sont devenus un seul, rompant la visibilité de la source. Si certains collages (en architecture) jouent justement sur l'identification des matériaux mobilisés, l'emprunt d'écriture(s) mis en œuvre dans la « conversation imaginaire » ne jouit pas de cette lisibilité : toute trace de manipulation est d'ailleurs volontairement invisibilisée. Cela nous permet d'inscrire notre discours non au milieu de ceux qui l'ont précédé, mais par/ depuis ces antériorités et ainsi afficher la manière dont on les reçoit, les manipule, les suppose et les discute. Nous parlerons à ce titre, de *re-écriture*.

Toute la philosophie politique d'un siècle, toutes les critiques, acerbes ou modérées, prennent l'allure anodine de voyages fictifs et d'explorations imaginaires.

↙ interaktiv?

«Le geste de l'architecte est nécessairement le produit d'une pensée qui le devance, ne serait-ce que d'un instant.»³⁵

Chapter 1

Le créateur, l'exécutant qui est créateur actif, l'auditeur qui est créateur fictif participent tous les trois

le premier opérateur en faisant exister l'œuvre effectivement dans l'air vibrant pendant un certain laps de durée, et l'auditeur, recruteur tertiaire, coopère en imagination ou par des gestes naissants avec les deux premiers³. Relaire, disons-nous, c'est faire, et le recommencement est parfois un vrai commencement ; le poète qui fait et l'interprète qui refait, le compositeur qui invente et l'auditeur qui comprend

	LES IDÉES <i>c'est-à-dire...</i>	
les désignations ou les termes ou les concepts	<i>peuvent être exprimés sans forme de</i>	les énoncés ou les propositions ou les énonciations
mot	<i>qui peuvent être</i>	assertions
dénoté de signification	<i>et leur</i>	vraies
sens	<i>peut se réduire à l'aide de</i>	vérité
définitions	<i>à celle-ci de</i>	dérivations
concepts non définis		propositions primitives
La formation pour établir (et non réduire) par ces moyens leur sens	<i>conduit à une expression à l'infini</i>	leur vérité

« Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. Car la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle, elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ? Ou peut-être les deux ensemble ? »

En effet, celui qui possède la science, mais n'en fait pas usage, et celui qui en fait usage, l'un et l'autre, dit-on, savent². Il doit donc y avoir une différence entre la situation de quelqu'un qui, ayant connaissance de ce qu'il ne doit pas faire, le fait parce qu'il n'y est pas attentif et la situation de quelqu'un qui le fait alors qu'il y est attentif³; [35] c'est en effet ce dernier cas qui paraît stupéfiant, mais pas le cas de celui qui est inattentif.

so architects might conceivably combine, in such a way as to enhance both, the abstract

en pénétrant dans l'univers de l'imprimé, l'architecture entre dans les cadres humanistes de la connaissance. Le symbolisme visuel nouveau, celui des caractères imprimés, n'est pas immédiatement assimilé. Il faut sans doute attendre la fin du XVIII^e siècle pour qu'on puisse parler avec R. Wittkower d'un véritable « langage architectural »¹. Mais, à la fin du XVIII^e siècle, le mot d'ordre de la culture humaniste, la « science de l'antiquité », se trouve au cœur du processus qui s'accomplit : l'actualisation de la vision et l'installation de ce concept. Cependant la mise en écriture de l'architecture entraîne une déperdition de la culture antique, qui ne peut que se poursuivre pas fin de compte. Intégrée à l'Humanisme, érigée en science, la science architecturale renvoie à la totalité d'une civilisation érudite et de ses acteurs sociaux. Désormais, le discours des Anciens est dépossédé de son statut de science. L'architecture n'est plus une science, elle est une technique et des habitudes de la Gloire qui invoquent le livre pour en délivrer la vérité, aboutit à sacraliser l'Antiquité. La persistance dans le sens du sacré permet cette symbiose, fusion ou confusion, entre l'Antiquité et la Nouvelle Antiquité, l'Antiquité chrétienne et l'Antiquité païenne, qui caractérise le XVI^e siècle.

« Tout cause qui agit par art ou intelligence d'à bord en elle la forme de ce qu'elle veut produire, comme un architecte a dans son esprit la forme de l'édifice qu'il veut fabriquer et, d'après ce modèle, produit et compose son œuvre. Cette forme est nommée idée par les platoniciens, et exemplaire, et sie veulent que la forme de l'édifice que l'artiste a dans l'esprit soit plus parfaite et plus authentique que la réalisation qu'il en fait, et qu'il ne cesse de la perfectionner jusqu'à la fin de sa vie. Le premier être est appelé idéal ou intelligible, l'autre matériel ou sensible; si un praticien élève une maison, ils diront qu'il a deux maisons, l'intelligible qu'il a dans l'esprit, la sensible qu'il a de forme de marbre, de pierre, etc., en déployant autant que possible la perfection de l'idée qu'il a dans l'esprit. C'est ainsi que le poète Dante s'identifie à elle, ne peut la faire, s'il ne peut s'identifier à elle, ne peut la faire » (*).

[illegible]

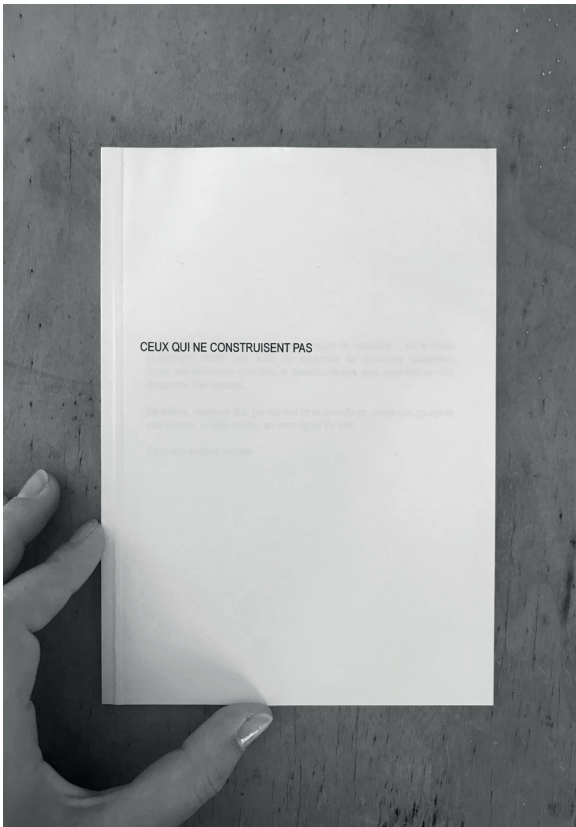


Fig 5. Ceux qui ne construisent pas (2023)
Recueil de quatre conversations imaginaires composées pour questionner la possibilité de l'autonomie du projet d'architecture vis-à-vis de l'objet (ouvrage) qu'il pourrait devenir. Cette auto-édition a été réalisée dans le cadre de ma recherche doctorale (recherche-création en architecture) questionnant la définition d'une pratique architecturale se définissant dans l'acte de ne pas construire.
© Philippine Moncomble

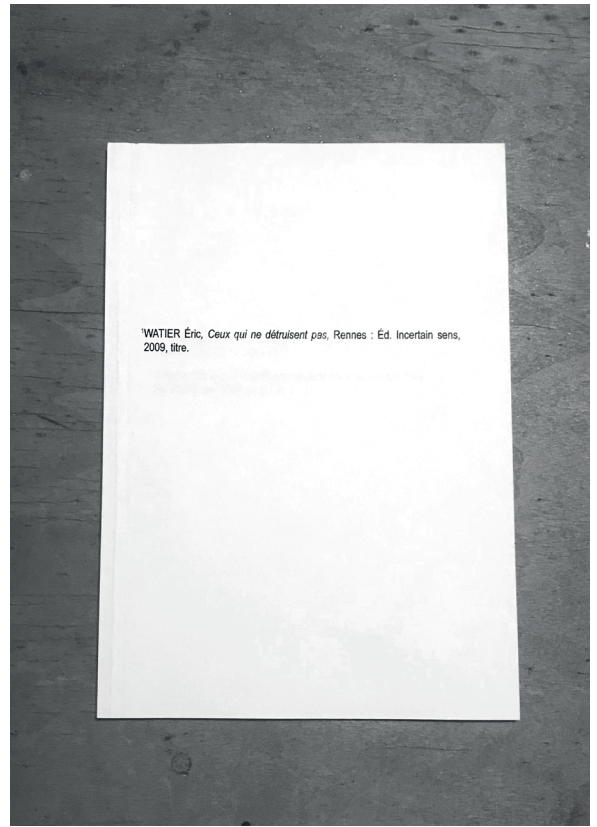


Fig 6. WATIER Éric, Ceux qui ne détruisent pas, Rennes : Éd. Incertain sens, 2009, titre (2023)
© Philippine Moncomble

25. Cette action artistique relève de la construction de sens, non d'intégrité scientifique.

26. La figure 05, *Ceux qui ne construisent pas*, un recueil de quatre conversations imaginaires composé pour questionner la possibilité de l'autonomie du projet d'architecture vis-à-vis de l'objet (ouvrage). Auto-édition réalisée dans le cadre de ma recherche doctorale, accompagnée de sa version B (figure 06) rassemblant les notes bibliographiques des soixante-seize fragments composant la version A.

Survient alors un certain dilemme : comment combiner la volonté de fabriquer un propos inédit cohérent d'apparence unitaire — donc lisible sans ruptures apparentes — avec la question du référentiel promis par la visibilité/lisibilité des ressources²⁵ ? Car si le déplacement est à la limite de l'invisible s'il n'est documenté, la montagne reste la montagne, juste une dizaine de centimètres plus loin. Ainsi, pour chaque « conversation imaginaire », qu'on appellera « version A », une conversation miroir, « version B », existe — ou coexiste, répondant page pour page, phrase pour phrase et mot pour mot à la version A ; donnant la liberté à qui le souhaitent d'en faire la double lecture, ou pas ; de reconstruire la fragmentation, ou pas. Cette pratique d'écritures distinctes (version A et version B) permet de repérer d'un côté la généalogie de construction de la pensée, de l'autre le contexte d'énonciation d'origine, et reconstruire potentiellement le mouvement d'actualisation (fig. 05 et fig. 06 ²⁶).

Vers des actes poïetico-poétiques

Oui, je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés. [...]

Livrez-vous sans réserve à toutes les jouissances que peut nous procurer cette passion sublime. Nulles ne sont aussi pures.
(Boullée, 1797)

« Ceci n'est pas un texte » écrivions-nous à l'origine des « conversations imaginaires », mais bien une expérience de mise en crise des codes de représentation vers une re-présentation, mais aussi des codes d'observation. Nous aurions pu sous-titrer « ceci n'est pas une image non plus ». Faut-il lire ou regarder ? Et quel que soit le document, n'est-on finalement pas toujours en posture de lecteur face à lui ? Pourquoi ne pas le prendre au pied de la lettre ? Ceci est un document poétique. En somme, nous assistons ici à l'ouverture d'une hypothèse de narration architecturale double : « poétique », dans son sens étymologique, se donnant pour tâche d'inventer de nouvelles formes, de nouveaux formats ; « poïétique » dans son approche, à la fois déconstruction et construction d'un récit, à la fois la création et la décomposition de l'acte créatif. Une narration qui pourrait, plus encore que déplacer des montagnes, attester d'une pratique architecturale absolue, une architecture qui serait, à l'instar d'Etienne-Louis Boullée, un poème.

Bibliographie

Boullée, Etienne-Louis *Architecture, Essai sur l'art* (écrit en 1797 puis édité une première fois en 1953), Textes présentés par Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.

Citton, Yves, « Ce que la recherche-création fait aux thèses universitaires », AOC, 18 mars 2024, [en ligne] 21 mars 2023, disponible sur : <https://aoc.media/analyse/2024/03/17/ce-que-la-recherche-creation-fait-aux-theses-universitaires/>

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Gaff, Hervé, *Qu'est-ce qu'une œuvre architecturale ?*, Paris, Vrin, 2007.

Godard, Jean-Luc, *Passage du cinéma*, 4992, Paris, Ansedonia, 2013.

Leibovici, Franck, *des documents poétiques*, Marseille, Al dante / Questions théoriques, collection forbidden beach, 2007.

Le nuage de révision :
Perturbations
atmosphériques
du dessin
architectural

Guillaume Aubry

Guillaume Aubry est architecte (co-fondateur de l'agence Freaks à Paris), artiste-chercheur (post-diplôme La Seine, Beaux-Arts de Paris) et docteur en art (programme Radian). Il enseigne actuellement à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Sa thèse porte sur l'expérience esthétique des couchers de soleil. Son dernier livre s'intitule *Sunset Cocktails* (JBE Books, Paris, 2021).

J'ai soutenu, en novembre 2022 au Frac Normandie, ma thèse de doctorat sur l'expérience esthétique des couchers de soleil dans le cadre du programme Radian. La conclusion conduisait à envisager ce spectacle du monde comme un désir partagé de (petite) fin du monde quotidiennement répétée. Depuis, j'observe entre autres l'omniprésence des évocations de phénomènes météorologiques dans nos quotidiens : avoir un coup de foudre, le vent en poupe, faire la pluie et le beau temps, se battre contre vents et marées, avoir la tête dans les nuages... Plus qu'un simple champ lexical, penser nos actions à travers ces images du ciel est peut-être une façon de nous assurer de l'inscription de nos vies furtives dans le temps long du monde, en interconnexion permanente grâce à ce qui nous lie et nous rassemble : notre grand commun atmosphérique.

Zone de turbulences du projet

Parmi l'ensemble des codes graphiques idiomatiques du dessin architectural, un certain nombre vise à contextualiser le projet dans sa géographie. Le Nord, par exemple, représenté par un trait ou une flèche, pointe le haut du document et oriente ainsi le dessin, ce qui permet d'appréhender le rapport que le futur projet va entretenir avec les éléments naturels (course du soleil, direction des pluies, des vents dominants, etc.). De façon similaire, le plan masse, qui présente le projet dans son contexte bâti et paysager, fait souvent apparaître les ombres portées qui permettent de mesurer la hauteur relative des héberges. Ces ombres portées contribuent en réalité à faire basculer le dessin dans un nouveau paradigme atmosphérique : celui d'une représentation graphique du monde vu du ciel. Ce surplomb, cette vue d'oiseau, cette vision immanente d'un « œil-monde », tel que défini par Christine Buci-Glucksmann dans son ouvrage *L'œil cartographique de l'art*, fait de la personne qui regarde un plan d'architecture un Icare ou un Phaéton en puissance...

Dans ce rapport tout aussi mythique que poétique au plan, je propose de porter une attention toute particulière à un élément très spécifique apparu en même temps que les outils de CAO (conception assistée par ordinateur) dans les années 80 : le nuage de révision. Le nuage de révision est une écriture graphique propre au dessin d'architecture qui, par sa forme faite de petits arcs de cercle, dessine le contour de ce qui s'apparente à un nuage, ou tout au moins au graphisme conventionnel du

nuage. Le nuage de révision permet de mettre en avant les modifications ou les problèmes à régler d'un dessin. À la rigueur des lignes verticales et horizontales qui composent majoritairement les projets s'oppose la rondeur d'un petit nuage flottant entre la surface du dessin et l'œil de la personne qui regarde. Ce nuage est adressé autant à soi-même, comme un pense-bête, qu'à une autre personne qui aurait à travailler sur le même dessin, afin d'attirer l'attention. Car il s'agit bien de cela : cette petite perturbation atmosphérique et graphique brouille la lecture du dessin et signale une zone de turbulences du projet.



Un phylactère, quatre hypothèses

Le nuage de révision fait planer un doute sur le dessin informatique qui se présente souvent comme un état avancé, voire définitif, du projet. Il participe donc activement au processus de (co) conception du dessin et lui impose le temps long de la réflexion. Le présent texte vise à explorer ce que le nuage de révision fait au dessin d'architecture, de façons historiques, phénoménologiques, esthétiques, sémantiques...

S'il est difficile de dater précisément l'apparition du nuage de révision dans les logiciels de dessin informatique, une première piste de réflexion serait d'interroger l'historicité de l'association du nuage à la pensée. En ce sens il semble intéressant d'évoquer la bande dessinée dans laquelle les songes des personnages sont toujours signifiés par une bulle-nuage appelée *phylactère*. Ce terme renvoie en réalité directement aux cultes les plus anciens. Déjà dans la Grèce antique, les nuages étaient la résidence des Dieux et l'on retrouve par la suite, dans l'iconographie religieuse, des inscriptions flottantes dans les cieux des peintures. Ces phylactères ne sont ni plus ni moins qu'un code de représentation de la parole divine. Le nuage de révision serait alors une façon de faire appel à une voix supérieure, qui relèverait de l'inspiration.

Une seconde hypothèse de réflexion pourrait être de penser poétiquement le nuage, comme un état suspendu et aérien de la réflexion, en convoquant notamment Gaston Bachelard et la notion de rêverie : « Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons. » Le nuage de révision serait alors une composante phénoménologique du dessin architectural.

Une troisième hypothèse serait de s'autoriser à une interrogation purement esthétique du nuage. Le nuage qui crée le trouble et met en perspective, comme le fait le *sfumato* de Léonard de Vinci. Le nuage mouvant qui modifie perpétuellement l'aspect du ciel et constitue une source infinie de représentations picturales, de William Turner aux Impressionnistes. Le nuage comme rapport romantique et existentiel au monde, comme dans la célèbre toile *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Caspar David Friedrich, devenue le symbole universel d'une

attention renouvelée au paysage. Ou encore le nuage comme perturbation kinesthésique de l'espace, comme dans les installations immersives et brumeuses d'Olafur Eliasson et d'Ann Veronica Janssens...

Enfin, une quatrième et dernière hypothèse serait peut-être de s'attarder plutôt sur la sémantique du terme «révision». Si viser signifie déjà «porter un regard attentif», réviser indique que le regard revient sur ce qu'il a déjà vu, et que cette action double est nécessaire à l'exécution parfaite du dessin. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si l'un des logiciels de conception architecturale le plus avancé aujourd'hui se nomme Revit (contraction de *revise-it*, «réviser-le»).

Hypothèse transcendantale: nuage et inspiration divine

Si cette première hypothèse ne semble pas être la plus évidente, elle est pourtant celle qui revêt la dimension la plus ancienne, et dans une certaine mesure la plus culturelle. En effet, dans de nombreuses traditions religieuses et spirituelles, le nuage est directement associé à la manifestation de la présence divine, voire d'une pensée transcendantale.

Dans la tradition bouddhiste, par exemple, si le nuage est souvent symbole de la nature éphémère du vivant, il est aussi une forme de conscience éveillée et de sagesse. La méditation bouddhique peut prendre comme objet l'observation contemplative des nuages, comme une dynamique passive d'élévation de l'esprit.

Dans la Bible, les nuages sont directement associés à un moyen par lequel Dieu se manifeste à ses fidèles : dans l'Ancien Testament, le livre de l'Exode décrit comment Dieu a conduit les Israélites à travers le désert pendant la journée sous un nuage (et pendant la nuit sous une colonne de feu); dans le Nouveau Testament, lors de la transfiguration de Jésus, une voix venant d'un nuage déclare : «Celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui j'ai mis toute mon affection; écoutez-le !»

Dans la tradition juive, un phylactère (appelé *Téfiline* en hébreu) est le nom donné à un petit étui en cuir contenant des parchemins qui comportent des passages de la Torah. Le port du phylactère est une pratique religieuse quotidienne pour les hommes, pendant la prière du matin. Il en existe deux types : l'un est porté sur la tête et l'autre sur le bras gauche. Les phylactères

de tête contiennent quatre passages de la Torah, qui rappellent au porteur à la fois l'amour et la crainte de Dieu, ainsi que l'importance d'observer les commandements des textes sacrés, les phylactères du bras contiennent, eux, un passage qui évoque l'exode d'Égypte et la libération du peuple juif de l'esclavage. Le phylactère n'est donc plus ici une simple évocation mystique nuageuse mais la présence d'une prothèse physique contenant la parole divine, littéralement chevillée au corps.

D'une simple élévation spirituelle à une pensée matérialisée directement collée à la peau, en passant par le porte-voix de la parole divine, les traditions religieuses nous confirment l'historicité de l'association entre la présence du nuage à la convocation d'une pensée supérieure, à une mécanique de connexion directe avec une voix transcendante, potentiellement porteuse de sagesse ou de commandements éclairés... Faire figurer un nuage de révision sur un dessin d'architecture pourrait donc alors être considéré comme une adresse directe au divin, une forme finalement assez passive de la réflexion sur le projet, un état latent de la pensée qui ne pourrait trouver de solution aux problématiques graphiques du projet autrement qu'en s'en remettant à une hypothétique voix supérieure et omnisciente.

Hypothèse poétique : nuage et rêverie bachelardienne

Convoquer Gaston Bachelard permet d'envisager une dimension plus mouvante et organique de la pensée, faisant place à l'imagination et à la rêverie. Dans son livre *La Poétique de l'Espace*, il utilise la figure du nuage comme symbole d'une activité mentale créative permettant à l'esprit de vagabonder et d'explorer librement de nouvelles perspectives. Le nuage, pour Bachelard, semble faire office d'objet de rêverie idéal : à la fois concret et abstrait, présent et éphémère, l'état transitoire de sa matière - ni tout à fait gaz, ni tout à fait liquide, ni tout à fait solide — lui octroie *de facto* une plasticité absolue.

Cette plasticité porte d'ailleurs un nom : « paréidolie ». La paréidolie (qui signifie littéralement « fausse apparence ») est la tendance naturelle du cerveau humain à voir se dessiner des formes significatives ou familières dans des *stimuli* visuels aléatoires tels que des nuages, des tâches d'encre ou encore des rochers. Cette projection imaginaire peut être considérée comme une façon de

voir au-delà de la réalité immédiate pour envisager des significations plus profondes aux réalités triviales du monde. Une forme d'élévation de la pensée à hauteur de celle du divin qui pourrait constituer la vraie définition de l'expression «avoir la tête dans les nuages», comme le développe Françoise Graziani dans son ouvrage *Caligo Animis*. Nuées, brumes et voiles poétiques :

Avoir la tête dans les nuages, c'était bien autre chose pour les anciens qu'être rêveur ou distrait. Comme être porté aux nues ou son contraire, tomber des nues, la vieille formule proverbiale contenait une idée d'élévation convenant à tous ceux qui, tels les poètes, s'imaginaient communiquer avec ce qu'il y a de plus sublime au monde. Être dans les nuages, c'était autrefois séjourner en esprit dans cet espace céleste où s'opèrent depuis la création du monde tous les mélanges, et c'était aussi une manière de s'approprier le domaine réservé aux dieux. (Graziani, 2011, 27)

La rêverie bachelardienne convoquée par la forme du nuage ne serait donc pas une simple évasion de l'esprit mais bien une forme d'ascension de la réflexion permise grâce à l'imaginaire, ce qui donne une tout autre dimension au nuage de révision qui agirait alors comme un équivalent numérique du gribouillage, c'est-à-dire un dessin spontané, délibérément informel, qui permettrait d'accéder à un autre état de la pensée : une pensée créatrice non consciente. Dans cette perspective, apposer à un dessin d'architecture un nuage de révision serait alors une façon de tenter de faire advenir une idée enfouie qui ne saurait trouver son chemin par le biais d'une réflexion graphique. Serait convoqué cette fois directement l'inconscient, comme une ressource créatrice interne et intime *a priori* inaccessible dans l'immédiateté consciente du dessin.

Hypothèse esthétique : nuage entre *sfumato* et atmosphère immersive

Le motif du nuage bénéficie d'une très longue et riche présence dans l'histoire de l'art, apparaissant dans d'innombrables œuvres de cultures et d'époques différentes. En pleine Renaissance italienne, Léonard de Vinci développe une technique singulière, appelée *sfumato*, qui utilise des couleurs douces et des ombres subtiles pour asseoir ses personnages dans une

atmosphère brumeuse. Au-delà du mystère créé par le procédé, le sfumato permet aussi et surtout d'accentuer la profondeur de champ et la mise en perspective de la composition, en créant artificiellement un paysage d'arrière-plan flou, comme le feront beaucoup plus tard les objectifs des appareils photographiques.

Mais le nuage est aussi un motif particulièrement présent au sortir du siècle des Lumières, dans une dynamique artistique qui porte un intérêt renouvelé au paysage et à sa dimension mouvante voire chaotique. Un premier exemple manifeste est celui du travail prolifique de William Turner, qui arpente le Royaume-Uni et l'Europe et n'a de cesse de représenter autant les nuages dégradés d'un paisible soleil couchant que les nuages noirs d'une tempête dans une mer déchaînée. À la même époque, outre-Rhin, Caspar David Friedrich, dans une pratique uniquement d'atelier, produit une œuvre romantique faite de représentations oniriques de paysages nordiques. Sa toile la plus célèbre, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), représente un personnage de dos (la *Rückenfigur*, devenue sa marque de fabrique) sur un promontoire rocheux, dominant les nuages. Cette vue d'un monde en surplomb est devenue un même, ou motif qui se répète lui-même à l'infini, dans un rapport sans cesse renouvelé au paysage, qui trouve aujourd'hui un écho tout particulier dans le contexte de changement climatique que nous connaissons. Puis s'ensuit tout le travail avant-gardiste des artistes impressionnistes qui, sortis de leurs ateliers pour peindre la nature d'après observation directe, nous offrent des représentations de ciels nuageux particulièrement vivides. Le nuage bénéficie également, par la suite, d'un traitement de faveur dans les œuvres des artistes surréalistes qui, de Salvador Dalí à René Magritte, en font *quasi* le personnage principal de leurs toiles, comme autant de représentations absurdes du monde.

Nous aurions cependant tort de reléguer le nuage à un motif uniquement historique de la création artistique car il est encore aujourd'hui bien présent dans la création la plus contemporaine, et notamment sous une forme particulièrement engagée et engageante, puisqu'il s'agit notamment d'installations immersives. Ainsi par exemple l'artiste belge Ann Veronica Janssens crée des dispositifs pénétrables dans lesquels les visiteurs se retrouvent enveloppés dans une brume colorée, comme l'expérience initiatique de la traversée d'un nuage, à l'image de son installation *Pink and Yellow* (2000-2014).

Entre mise en perspective, contemplation écologique, mise à mal de la réalité et expérience initiatique, le nuage semble trouver dans la création artistique un très fort pouvoir de transformation du réel. Peut-être alors que le nuage de révision aurait un pouvoir d'action intrinsèque sur le dessin lui-même, comme un outil magique de résolution des problématiques graphiques.

Hypothèse sémantique: prévision révisée

Cette dernière hypothèse nous permet de nous écarter un peu de la forte charge symbolique du nuage et de nous attarder sur les enjeux portés par le terme révision, qui signifie donc «examiner à nouveau». On révisé un partiel, on révisé le moteur d'une voiture, on révisé un texte... Mais révision entre aussi et surtout en résonance heureuse avec le terme prévision, souvent associé à la météorologie. Là où la prévision ne renvoie jamais qu'à une science inexacte qui tente de prédire ce qui va venir, la révision invite à faire le constat objectif de ce qui est déjà advenu.

Il y a donc une forme d'antinomie dans la juxtaposition des termes nuage et révision. Mais c'est peut-être justement dans cet écart sémantique que se loge toute la spécificité de l'expression. Le nuage de révision serait une invitation à entrer dans un état double et simultané de la vision: à la fois une vision prospective de ce qui n'existe pas encore dans le dessin, et en même temps une vision pragmatique de ce qui est déjà dessiné. De fait, le nuage de révision n'existe qu'en étant apposé à un dessin déjà là, et n'est nécessaire que lorsque le même dessin doit être redessiné. Il indique donc que le dessin nécessite d'être «examiné à nouveau» tout en le projetant dans une nouvelle réalité graphique non encore advenue, ce qui n'est ni plus ni moins que la définition de la création du projet architectural par le dessin.

Ce n'est donc finalement pas du tout surprenant que cette dynamique de la révision continue ait donné littéralement son nom au logiciel Revit, pensé spécifiquement pour l'architecture.

Conclusion

Le nuage de révision, sous des apparences faussement enfantines, peut donc être envisagé comme étant tout à la fois l'invocation d'une voix supérieure omnisciente, la mécanique onirique de convocation d'une pensée inconsciente, l'action esthétique qui permet une transformation du réel et la vision dédoublée d'un déjà-là objectif du projet, et d'un advenir graphique *a priori* nécessaire.

Le nuage de révision s'inscrit lui-même dans un contexte informatique dont le champ lexical et l'environnement visuel évoquent étrangement, de façon ponctuelle mais répétée, un rapport paradoxal à la nature, au paysage et au ciel. Sans trop s'attarder sur les images utilisées en fond d'écran, nous pouvons néanmoins noter que les sujets proposés par défaut sont généralement des horizons paysagés (forêt, champ, mer, désert, etc.), quand ils ne sont pas nos propres photographies de paysages. L'un des géants de l'informatique au nom de fruit, Apple, nomme toutes ses interfaces d'exploitation directement d'après ses mêmes paysages de fond d'écran : Yosemite (parc naturel national), El Capitaïn (sommets rocheux), Sierra et High Sierra (montagnes), Mojave (désert), Catalina (île californienne), Big Sur (côte pacifique), Monterey (baie)... Sur ces paysages s'ouvrent de multiples fenêtres, qui donnent leur nom à l'autre géant de l'informatique Microsoft Windows. Toutes nos données aujourd'hui s'échappent de ces fenêtres et s'accumulent dans les disques durs des *data centers*, ces lieux sans géographie propre et invisibilisés, que l'on appelle génériquement et métaphoriquement le *cloud*...

Il semble qu'il y ait là matière à prolonger notre réflexion en considérant les rapports extrêmement ambigus qu'entretiennent nos outils informatiques et technologiques avec notre environnement, dans une sorte de relation de fascination-destruction relativement perverse, que l'exercice même de conception architecturale doit intégrer et continuer à interroger sans cesse.

Triptyque dénotant :
l'Opéra de Vienne,
des dialogues
d'architectures

Solène Scherer

Solène Scherer est docteure en études germaniques, depuis mars 2023 postdoctorante à l'Université de Lorraine. Elle a soutenu une thèse interrogeant le statut de monument de l'Opéra de Vienne de sa construction à sa reconstruction (1860-1955). Ses thématiques de recherche tournent autour de la notion de monument et des enjeux de conservation-restauration dans l'espace autrichien, sujet de plusieurs articles, dont « Des trésors en danger. Études, reconnaissance et valorisation de l'architecture Nachkriegsmoderne (1945-1973) en Autriche » paru dans le numéro n°47 de la revue *InSitu* (2022).

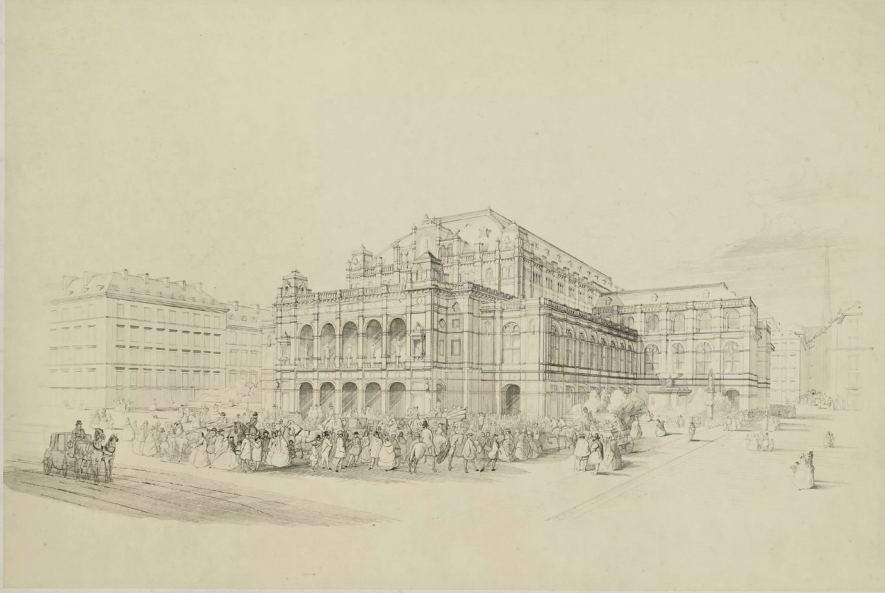
1. Le terme en allemand est «vaterländisch», l'Autriche n'utilisant pas le terme national jusqu'à dans les années 1950-1960 pour des raisons historiques et politiques.

Premier projet de la *Ringstraße* mis en chantier en 1860, l'Opéra de Vienne est un témoignage des grandes constructions historicistes du XIX^e siècle. L'œuvre d'Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg est conçue dans un style néo-Renaissance, qui, bien que loué dans les années 1860, s'efface peu à peu face à l'ampleur que prennent les références baroques, portées comme art «patriotique¹» autrichien. Détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, l'État autrichien fait le choix, entre 1945 et 1955, de le reconstruire de manière hybride, en faisant dialoguer les parties anciennes subsistantes avec de nouveaux espaces, aménagés par des architectes de la modernité d'après-guerre, *Nachkriegsmoderne*. Erich Boltenstern gagne le concours de reconstruction pour l'auditorium – face à un Clemens Holzmeister très déçu – et propose une réinterprétation moderne des thèmes décoratifs de l'ancien auditorium, comme un hommage. D'autres architectes et artistes contemporains participent à la décoration des parties reconstruites : Heinz Leinzfellner, Otto Prossinger, Felix Cevla, Ceno Kosak et Rudolf Eisenmenger.

Dans les années 1990, Ioan Hollander, alors directeur de l'Opéra de Vienne, souhaite que le rideau de scène, œuvre conçue en 1954 par Rudolf Hermann Eisenmenger, soit remplacé, en raison des connexions de l'artiste avec le régime national-socialiste. Le bâtiment étant protégé au titre des monuments historiques, il n'a pas été possible de désinstaller le rideau – le débat étant même porté jusqu'au parlement (*Nationalrat*, 2010). S'est alors mis en place le projet *museum in progress* de manière à recouvrir, le temps de la saison musicale, le rideau d'Eisenmenger, qui lui sera visible durant les trois mois d'été. Depuis la saison 1998/1999, chaque année, un·e artiste contemporain·e est alors convié·e à concevoir une œuvre pour le rideau de scène : entre autres, citons Kara Walker, David Hockney, Cy Twombly, Martha Jungwirth, Jeff Koons, Richard Hamilton, Cao Fei.

Dans le prolongement de recherches engagées dans le cadre doctoral, nous souhaitons analyser ici l'articulation des relations et des évocations entre l'architecture d'origine (années 1860), celle de la reconstruction (années 1950) et les rideaux de scène éphémères qui ponctuent chaque saison et engagent un processus d'effacement par le recouvrement (depuis 1998/1999). À l'aide d'une approche sémiotique, le but est de mettre en lumière les stratégies narratives portées par chacun de ces éléments dans le contexte sociopolitique autrichien.

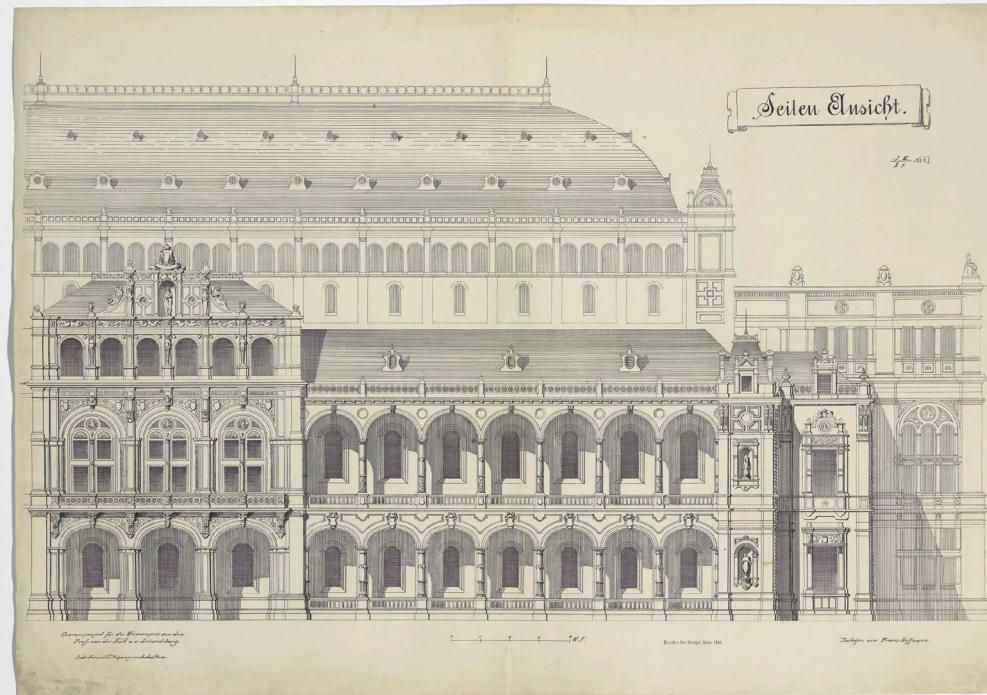
ap. 1792.



24 der Original-Zeichnung des Bau-Koll. photographirt.

1904.

Die Zeichnung zeigt den Bau des Altes der Regierung gemäß von 1792.



Seiten Ansicht.

ap. 1792.

Original-Zeichnung des Bau-Koll. photographirt.

1792.

Druck des Pictor. Wien 1894.

Zeichnung von Franz Hoffmann



L'architecture hybride de l'Opéra de Vienne

Dialoguer avec les architectures :
répondre, révéler et prolonger

L'Opéra de Vienne est l'un des grands bâtiments monumentaux érigés sur le long de la *Ringstraße*, boulevard né de la destruction de l'ancien mur d'enceinte de Vienne. Il s'agit du premier bâtiment mis en chantier dans le cadre de ce grand projet urbain, accompagnant l'évolution politique qui traverse alors la monarchie habsbourgeoise. Dans les années 1860, la politique impériale s'éloigne en effet du modèle néoabsolutiste, les défaites et le compromis de 1867 avec la Hongrie entraînent une nouvelle forme d'État impérial. Ces bouleversements influencent la modernisation des structures de l'État et définissent de nouvelles priorités en matière d'institutions à mettre en place, notamment sur le tout nouveau boulevard de la *Ringstraße*. Alors qu'en Europe, les États-nations deviennent le modèle prédominant, l'Autriche des Habsbourg, supranationale, développe des formes politiques et culturelles particulières.

Dès son origine, l'Opéra de Vienne est conçu pour dénoter un certain sens : il doit être un monument pour raconter l'Empire des Habsbourg. Les choix architecturaux et esthétiques sont pensés de manière à servir le discours impérial qui se met alors en place : l'Opéra est un lieu destiné à accueillir un large public, y compris populaire (Charle, 2008). Les enjeux représentatifs sont cruciaux pour fédérer l'ensemble des couches de la population autour de la monarchie, dans un État où cohabitent une multitude de nationalités : c'est d'ailleurs ce récit que porte l'architecture initiale de l'Opéra. Le choix d'un style néo-Renaissance, à la croisée des inspirations italiennes et françaises, tient ici un discours politique fort contre l'Allemagne – et plus particulièrement la Prusse. La rivalité qui oppose les deux royaumes quant à celui qui serait porteur de la vraie culture germanique, mais aussi le grand carrefour artistique en Europe, portant l'héritage latin du Saint Empire romain germanique. (Fig. 1, 2, 3)

Fig. 3. Eduard van der Nüll & August Sicard von Sicardsburg – Projet lauréat pour l'Opéra de Vienne, 1861 © Wien Museum/17878/9

Fig. 1. Eduard van der Nüll & August Sicard von Sicardsburg – Projet lauréat pour l'Opéra de Vienne, 1861 © Wien Museum/1792

Fig. 2. Eduard van der Nüll & August Sicard von Sicardsburg – Projet lauréat pour l'Opéra de Vienne, 1861 © Wien Museum/17878/12



2. «Denkmal der Kunst und eine Stätte ihrer Uebung»

3. L'esquisse préparatoire en couleur du tableau est conservée dans la collection du Musée du Théâtre de Vienne: www.theatermuseum.at/de/object/78113/

Puisque l'Opéra est un «monument des arts, temple de leur exercice²» (Wiener Zeitung, 1863, 15), l'accent est mis avant tout chose sur la célébration des arts, des œuvres, des artistes, mais aussi des artisans – costumiers, scénographes, répétiteurs, etc. La présence très discrète, volontairement atténuée, des marques du pouvoir impérial témoigne de la volonté d'alors d'offrir cette salle comme le lieu de rencontre de tous les peuples, de toutes les nations. Des références politiques directes, envisagées durant les prémices du projet, sont abandonnées – c'est le cas d'une série d'allégories représentant les nations de l'Empire. À rebours des mouvements nationalistes européens, qui font des monuments architecturaux les hérauts d'un art national propre, l'Autriche revendique alors à cette époque une inspiration plurielle, affirmant son statut de capitale internationale de la musique. Néanmoins, cette ambition universaliste n'en demeure pas moins stratégique, et parmi les œuvres et les artistes célébrés, les «Autrichiens» sont plus particulièrement mis en avant, à l'image de Mozart et Christoph Gluck. Les rideaux de fer aussi vont en ce sens, puisque le rideau des opéras comiques, réalisé par Ferdinand Laufberger, présente des scènes musicales associées à la ville de Vienne – dans l'idée de prouver la tradition musicale viennoise; tandis que le rideau pour les opéras tragiques, œuvre de Carl Rahl³, dépeint le mythe d'Orphée et Eurydice. Si Orphée est une figure récurrente de l'iconographie musicale, sa descente aux enfers est aussi le sujet grand d'un opéra de Gluck.

L'Opéra de Vienne n'est pas le seul exemple de salle de spectacles où se côtoient différentes époques et architectures.

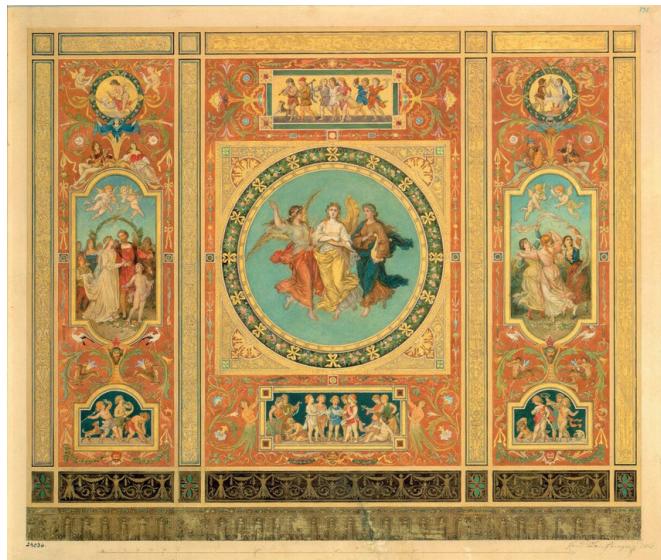


Fig. 4. Ferdinand Laufberger – Rideau de scène des opéras comiques, 1865
© Albertina Museum/29036

4. Geneviève Latour et Florence Caval, *Les Théâtres de Paris, Association de la régie théâtrale (France)*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991, p. 71-75.

5. «Die Aufgabe [...] lautete außerdem, das Erinnerungsbild des alten Raumes zu erhalten.»

Prenons l'Opéra Garnier, qui a connu une rénovation de son plafond en 1964, apportant, par la main de Marc Chagall, une touche de modernité et un parti-pris politique fort d'André Malraux. Cependant, là où à l'Opéra Garnier, Malraux décide d'égayer l'auditorium, et donc d'intervenir pour des raisons esthétiques⁴; à l'Opéra de Vienne, les destructions causées par la Seconde Guerre mondiale imposaient une refonte sensible de l'édifice. L'auditorium, ainsi que les coulisses, locaux techniques et administratifs ont été détruits par deux bombes, ayant engendré d'importants incendies. L'État a donc été forcé de réfléchir à une reconstruction de ces espaces, mais comment qualifier le geste architectural entrepris alors, dans les années 1950 ?

Puisqu'une reconstruction à l'identique a été très rapidement écartée par les autorités autrichiennes, le concours invitait les architectes à se subordonner à l'ancien bâtiment, à respecter son histoire et son héritage artistique (Stuhlpfarrer, 2019, 262). Le projet s'apparente davantage à une actualisation de l'architecture historiciste du XIX^e siècle qu'à une refonte complète, avec un parti-pris architectural fort : cela explique sans doute que des projets très modernes, comme celui de Clemens Holzmeister, aient été écartés au profit de celui d'Erich Boltenstern, proposant une prolongation de l'architecture d'origine, plutôt qu'une rupture nette, Boltenstern le dit lui-même « la tâche confiée à l'architecte [...] était celle de préserver le souvenir de l'ancienne salle⁵. » (Boltenstern 1955, 430)

En reprenant la typologie de Steven Semes quant aux interventions sur le bâti ancien (Semes 2009, chap.10), Boltenstern crée dans une référence abstraite, se différenciant de l'ancien, tout en restant compatible avec la structure générale. Semes précise au sujet de ce type d'intervention :

Les éléments traditionnels familiers sont transformés en réduisant leur forme composite à des formes abstraites, en éliminant les subdivisions intermédiaires ou les niveaux d'échelle jusqu'à ce qu'il ne reste que des unités indivisibles. Celles-ci deviennent à leur tour les composants d'un collage, organisé de manière à ressembler à une composition traditionnelle lorsqu'elle est vue dans son ensemble, mais sans les relations imbriquées reliant les parties et les ensembles typiques du travail traditionnel. (Semes, 2009, 209)

Fig. 6. Photographie de Lucca Chmel,
nouvel auditorium de l'Opéra de Vienne par
Erich Boltenstern, 1955 © Österreichische
Nationalbibliothek/CMH 817 C

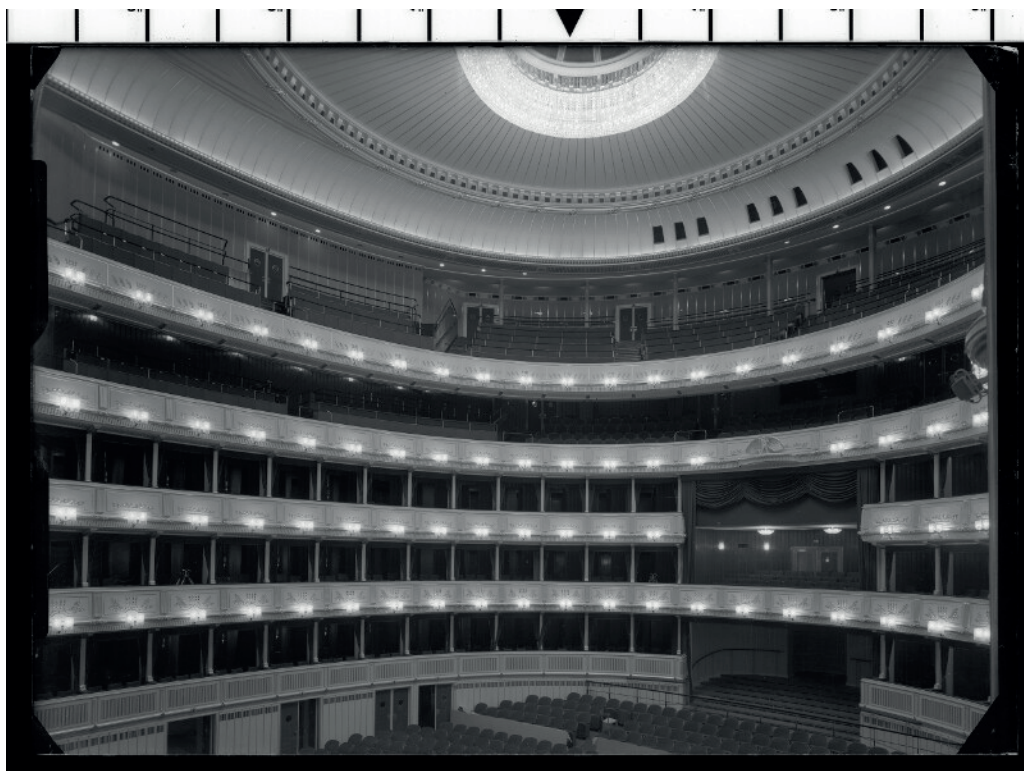


Fig. 5. Photographie de Martin Gerlach, ancien
auditorium de l'Opéra de Vienne, env. 1940 © Wien
Museum/211274

6. « Es wahr mit besonderem Taktgefühl die bauliche Tradition des alten Hauses, ohne in leere Stilimitationen zu verfallen. Die Arbeit zeigt ein solches Maß von Einfühlungsvermögen und künstlerischem Können, daß man das Preisgericht zu seinem Entschluß nur beglückwünschen muß. »

C'est ce que Boltenstern propose pour l'auditorium : il réinterprète les formes complexes de l'ancienne structure. La structure des loges, les rinceaux et les moulures, le plafonnier, etc. témoignent d'une simplification des marqueurs de l'ancienne salle, reliés par un code couleur caractéristique non seulement de l'ancienne salle, mais aussi de l'ancienne monarchie ayant fait ériger ce théâtre : rouge, blanc et or. L'architecte n'est pas dans l'action de décrire l'ancienne salle, mais plutôt d'en traduire la notation pour s'inscrire dans une continuité et prolonger son histoire, affranchie de la prérogative mimétique. Boltenstern rend hommage, dénote un sens nouveau à l'auditorium, évitant ainsi que le fantôme de l'ancienne salle n'empêche d'apprécier la nouvelle. Il exerce alors pleinement son rôle de « restauration-interprète » (Philippot 1995, 3-9). Ce constat est partagé par la presse généraliste, pour qui, Boltenstern « préserve, avec une délicatesse particulière, la tradition architecturale de l'ancien édifice sans tomber dans l'imitation de style stérile. Son travail montre un tel degré de sensibilité et de compétences artistiques que l'on ne peut que féliciter le jury pour sa décision⁶. » (Neues Österreich, 1948, 2) Même constat chez les architectes contemporains, mais vu d'un autre angle : l'architecte autrichien Kurt Eckel souligne avec justesse qu'Erich Boltenstern était « une figure de liaison entre l'ancien et le nouveau, noble, un brin trop peu courageux. » (Eiblmayr, 2005, 19) Pour Wilhelm Holzbauer — alors pas encore membre du célèbre *arbeitsgruppe_4* — « le choix du projet du prudent Erich Boltenstern [...] ne pouvait heurter personne », quand le projet de Clemens Holzmeister était « d'une autre étoffe » (Holzbauer 1987, 42, 45).^(Fig. 5, 6)

Si le projet d'Holzmeister n'a pas plu aux membres du jury d'architecture, c'est qu'il prenait le pas sur le bâti ancien. L'avant-corps de l'Opéra devait demeurer le référentiel à partir duquel l'architecte devait formuler son projet, or Holzmeister s'en éloignait trop. Cette volonté s'apparente à une logique d'architecture de révélation, tel que le théorise Alexandra Georgescu Paquin. Il s'agit d'actualiser la valeur patrimoniale de l'édifice, de manière à célébrer l'ancien, au service de celui-ci : « en ce sens qu'il vient donner au visiteur un accès concret au patrimoine [...], mais aussi un accès conceptuel en exposant les strates des interventions consécutives de la ruine ou de l'édifice existant, de manière à faire voir ce passé d'un autre œil. » (Georgescu Paquin, 2014, 60) Ainsi, la proposition de Boltenstern répond davantage à cette dynamique de révélation que ce qu'a pu envisager Holzmeister.

Fig. 8. Photographie de Lucca Chmel, salle des tapisseries réalisées par Rudolf Hermann Eisenmenger à l'Opéra de Vienne, 1955 © Österreichische Nationalbibliothek/ CHM 872 C



Fig. 7. Photographie de Lucca Chmel, salle des panneaux de marqueterie de marbre réalisés par Heinz Leinfellner à l'Opéra de Vienne, 1955 © Österreichische Nationalbibliothek/ CHM 863 C



Outre l'auditorium, de nouveaux espaces sont également aménagés au sein de l'Opéra, afin de répondre aux besoins contemporains. Les appartements impériaux et les locaux administratifs, détruits durant le bombardement, sont réagencés pour accueillir deux grandes salles latérales. Celles-ci sont aménagées par les architectes ayant obtenu les deuxième et troisième places lors du concours, et décorées par des artistes autrichiens contemporains.

Ici encore, l'on retrouve une dénotation quant à l'édifice original référentiel: les artistes contemporains ont réinterprété les mêmes thèmes décoratifs que ceux choisis dans les années 1860 pour orner l'Opéra. Dans l'une des salles sont célébrées les petites mains de l'Opéra. De grands tableaux de marqueterie de marbre réalisés par Heinz Leinfellner représentent costumiers, luthiers, maîtres de danse, etc. Dans l'autre salle, Rudolf Hermann Eisenmenger réalise une série de tapisseries tirée de *La Flûte Enchantée* de Mozart, motif décoratif principal de la loggia du bâtiment. (Fig. 7, 8)

Ces ajouts s'inscrivent, cette fois encore, dans la référence abstraite, venant proposer une variation contemporaine sur un même thème. Ils sont aussi pensés dans la même logique politique et identitaire que lors de la construction originelle, soit une mise en avant à la fois des grandes œuvres autrichiennes, mais aussi de l'action des artistes et des artisans. Rien n'en témoigne plus que le rideau de fer, œuvre du même Rudolf Hermann Eisenmenger, sur le mythe d'Orphée et d'Eurydice. (Fig. 9, 10)

Le rideau d'Eisenmenger représente une seule scène mythologique, la sortie victorieuse du couple des enfers, il a été présenté dans le cadre d'un concours spécifique au rideau de scène et retenu parmi des propositions très diverses. Si Wolfgang Hutter avait aussi présenté un rideau sur ce thème mythologique, les œuvres d'autres artistes célébraient plutôt l'art lyrique, théâtral, musical (Günther Baszel, Herbert Boeckl, Henrik Foitik, Stefan Hlawka, Peter Hartmann, Max Weiler); les grands compositeurs (Robert Fuchs); les artisans de l'opéra (Robin Christian Andersen); ou même la souveraineté retrouvée de l'Autriche (Robert Kautsky, Walter Hoesslin). Erich Bolternstern a d'ailleurs soumis deux propositions — dont une collaboration avec Hilda Schmid-Jesser — abstraites, tout comme l'une des œuvres proposées par Johann

Fig. 9. Photographie de Lucca Chmel, Rudolf Eisenmenger travaillant à la réalisation du rideau de scène, 1955
© Österreichische Nationalbibliothek/ CHM7459, 8 B



Fig. 10. Intérieur de l'auditorium de l'Opéra de Vienne, vu sur le rideau de scène de Rudolf Hermann Eisenmenger, 1965 © Österreichische Nationalbibliothek/ 300219 D



7. Le dessin préparatoire du rideau de scène par Carl Rahl est conservé au Musée du théâtre, consultable en ligne : <https://www.theatermuseum.at/de/object/78113/>

Wolfsberger. Peut-être pouvons-nous y voir le témoignage de l'envie de modernité qu'éprouvait Boltenstern, et qu'il avait dû réprimer pour répondre aux attentes quant à l'auditorium ?



Fig. 11. Annonce des résultats du concours pour le rideau de scène de l'Opéra de Vienne, 1954 © Österreichische Nationalbibliothek/FO500981/1



Fig. 12. Annonce des résultats du concours pour le rideau de scène de l'Opéra de Vienne, 1954 © Österreichische Nationalbibliothek/FO500981/4

Le choix du rideau d'Eisenmenger très représentatif — peut-être même un peu conservateur au regard des autres propositions — s'explique toutefois aussi par la métaphore qu'il évoque par cette réinterprétation d'Orphée et Eurydice. Eisenmenger dépeint une Eurydice qui serait l'Autriche, guidée vers la renaissance par Orphée, la musique. Puisque la musique a joué un rôle déterminant dans l'élaboration d'une culture nationale autrichienne propre, cette interprétation semble tout à fait plausible ; d'autant plus que l'analogie du silence absolu, imposé lors de cette traversée des enfers, peut alors évoquer la période sous le régime national-socialiste, où il était alors impossible, selon le discours autrichien d'après-guerre, d'exprimer sa propre identité, sous peine de demeurer prisonnier des enfers. Si Orphée ramène Eurydice à la vie, la musique soigne l'Autriche et lui promet, symboliquement, l'immortalité — ou du moins la pérennité de son existence et de son identité, tant qu'ils seront liés. Le rideau de fer produit dans les années 1950 s'inscrit ainsi pleinement dans le processus de révélation de l'ancien Opéra, il propose une référence abstraite à l'ancien rideau de scène de Carl Rahl⁷, lui aussi sur le thème d'Orphée et Eurydice, mais réinterprété pour dénoter la réalité politique et la posture autrichienne de l'époque quant à son passé.

Ainsi, on observe par la continuité des thèmes artistiques, la réussite d'une révélation et surtout l'utilisation d'un même langage pour dénoter un sens commun qui lie les différentes parties de l'édifice au sein d'une cohérence globale.

Le statut particulier du rideau de scène

Rideau, miroir ou fenêtre ?

Si les ajouts esthétiques et architecturaux des années 1950 font aujourd'hui partie de l'identité de l'Opéra, il y a un élément qui dénotait trop avec l'appréciation contemporaine de l'édifice. En 1997, lorsqu'Joan Holender lance un débat sur l'avenir du rideau de fer d'Eisenmenger, la société autrichienne d'aujourd'hui n'a plus rien à voir avec celle des années 1950 : l'Autriche s'est reconstruite, indépendante, et s'est même engagée dans un travail de mémoire pour faire face aux cicatrices mal refermées de son passé – à la suite, notamment, de l'affaire Waldheim (Gehler, 2005). Selon Holender, le but est d'abord d'encourager « une créativité nouvelle et contemporaine » au sein de l'Opéra (Holender, 2017), or, cette proposition intervient alors même que la personnalité de Rudolf Hermann Eisenmenger est remise en question, en raison de son appartenance au parti nazi dès février 1933 (Oertel, 2017). Les progrès autrichiens quant à la reconnaissance de la culpabilité et de la participation de leur pays aux crimes de la Seconde Guerre mondiale permettent à ce débat d'avoir lieu et au projet du « Eisener Vorhang » de voir le jour, grâce à la collaboration avec l'équipe *museum in progress*.

Le rideau de scène – ou rideau de fer, bien qu'ayant un but initial de sécurité incendie, revêt grâce à ce projet une fonction supplémentaire, celui d'exposer des œuvres contemporaines. Les rideaux de fer qui se succèdent de saison en saison offrent au sein d'une institution consacrée aux traditions une véritable fenêtre de modernité, tant artistique que politique – notamment au regard des artistes choisis pour les réaliser. Si le premier rideau, celui de Kara Walker, est une réponse à celui de R. Eisenmenger, sur le mythe d'Orphée et d'Eurydice, d'autres évoquent aussi directement la musique, le théâtre et l'opéra : le rideau de Christine et d'Irene Hohenbüchler (1999/2000) ; de Richard Hamilton (2001/2002) ; celui de Tacita Dean (2004/2005) ; de David Hockney (2012/2013) ; d'Oswald Oberhuber (2013/2014) ; de Carrie Mae Weems (2020/2021). À l'inverse, certains artistes décident de s'éloigner et de dénoter, comme Jeff Koons (2007/2008) ; Joan Jonas (2014/2015) ; Pierre Alechinsky (2018/2019) ; Beatriz Milhazes (2021/2022), parmi d'autres⁸.

Selon les artistes, l'espace investi par le rideau se fait d'une part fenêtre vers un autre monde, comme le rideau de Carrie Mae Weems, mettant au centre de l'image la chanteuse américaine Mary J. Blige, mélange d'évocation du passé et du présent, une sorte de tableau vivant qui rappelle les natures mortes en peinture. Le rideau de Carrie Mae Weems rappelle la beauté des représentations sur scène, où le moindre objet peut posséder un double sens – dénotation et connotation — qui nous renseigne sur les subtilités de l'œuvre jouée. À l'inverse, la proposition artistique de Rosemarie Trockel s'offre comme fenêtre vidant, donnant à voir un néant poussiéreux, comme pour dire vide, il n'y a rien. Ou alors, représente-t-elle un seuil à franchir, plonger par l'obscurité parce qu'aucun regard n'y a encore été porté ? Cet espace sombre, flanqué de fils blancs — non sans rappeler des toiles d'araignées — peut aussi nous appeler à imaginer ce que nous souhaiterions voir. Peut-être réussit-il avec justesse à nous remettre dans la posture réflexive souhaitée au départ par ce projet : au-dessous du rideau, qu'y a-t-il ?



Fig. 13 & 14. Carrie Mae Weems, *Queen B (Mary J. Blige)*, 2020/2021 © museum in progress, « Eiserner Vorhang »

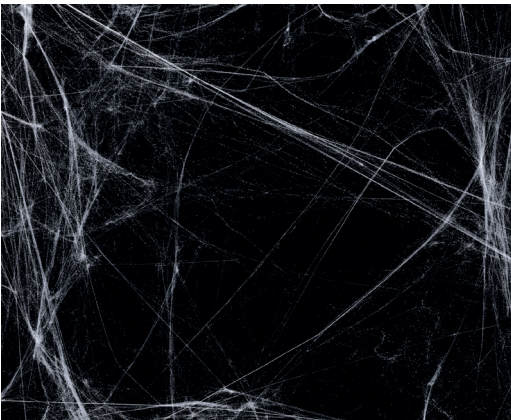


Fig. 15 & 16. Rosemarie Trockel, *untitled*, 2008/2009 © museum in progress, « Eiserner Vorhang »

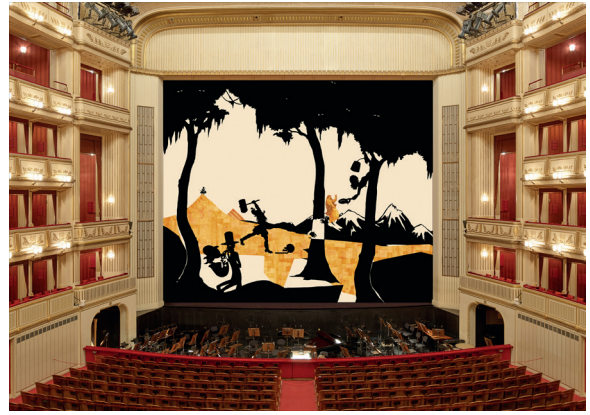


Fig. 17 & 18. Kara Walkers, untitled, 1998/1999 © museum in progress, «Eiserner Vorhang»

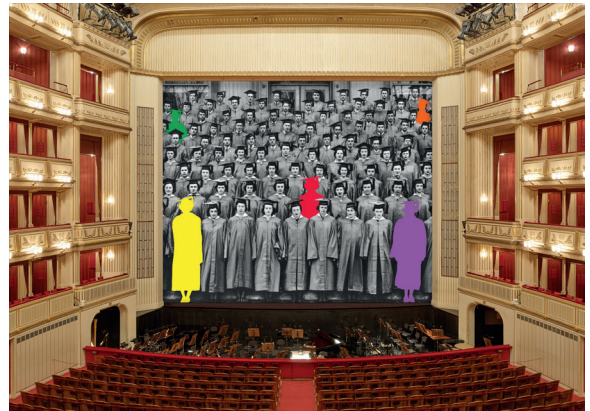


Fig. 19 & 20. John Baldessari, Graduation, 2017/2018 © museum in progress, «Eiserner Vorhang»



Fig. 21 & 22. Richard Hamilton, Delay in Iron, 2001/2002 © museum in progress, «Eiserner Vorhang»

D'autre part, les artistes ont aussi peu proposé des rideaux-miroir, l'œuvre invitant le spectateur à l'autoréflexion. Le rideau de Kara Walker est un miroir grossissant, puisqu'il représente dans une version actualisée le thème de l'ancien rideau, reprenant même la couleur dorée caractéristique de l'ancien rideau d'Eisenmenger. Celui de John Baldessari évoque un chœur, nous faisant rapprocher les toges de cérémonie aux tenues portées par les choristes de gospel. Le rideau de Richard Hamilton est peut-être le plus explicite quant à sa fonction réfléchissante : représentant une salle d'opéra pleine de spectateurs, avec un orchestre prêt à jouer, tous semblent fixer le spectateur que nous sommes. Notre place est alors inversée, c'est à nous d'être sur scène, comme si la barrière symbolique du rideau de fer était tombée. Il n'y a alors plus d'espace fermé, de rideau de fer intraversable, mais une communion entre la salle et la scène. (Fig. 17 à 22)

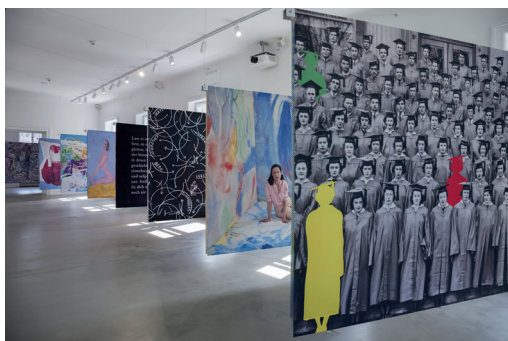
Le rideau de scène éphémère doit aussi se comprendre comme une « ponctuation » – toujours selon la typologie d'Alexandra Georgescu Paquin – c'est-à-dire « l'insertion d'un élément architectural contemporain [...] qui désigne une nouvelle façon d'investir [l'édifice existant]. » (Georgescu Paquin, 2014, 166) Pour Georgescu Paquin, l'élément de ponctuation est souvent dépendant de l'édifice au sein duquel il s'insère, mais peut aussi exister de façon indépendante. Cette nuance est d'autant plus intéressante que les rideaux de scène *museum in progress* ont été exposés comme des œuvres d'art indépendantes de l'Opéra : ils ont fait l'objet d'expositions thématiques – en, 2017, au sein même de l'Opéra, puis en 2018 au Bildraum Bodensee, mais ils ont aussi intégré d'autres expositions, comme au Centre Pompidou Metz pour l'exposition thématique *Opéra monde* (Centre Pompidou-Metz, 2019). (Fig. 23 à 26)

Ce processus d'expositions les replace d'abord comme des œuvres d'art contemporain, avant d'être des rideaux de scène. Car sortis de leur contexte, est-ce qu'ils dénotent toujours la même chose, puisqu'ils ne recouvrent plus rien et ne dialoguent plus avec la salle ? Portent-ils le même message, sont-ils susceptibles de susciter la même réaction ? Cela semble confirmer le caractère allographique des rideaux, alors qu'ils ont pourtant été créés dans une logique de dialogue avec l'ancien. Le recouvrement de l'œuvre d'Eisenmenger a-t-il réussi à effacer les origines du projet ?

Fig. 23 & 24. Exposition «Curtain – Vorhang» dans la salle dite des marbres, Opéra de Vienne, 2017 © Rudolf Strobl/ museum in progress



Fig. 25 & 26. Exposition «Curtain – Vorhang» au Bildraum Bodensee, Bregenz, 2018 © Harald Gmeiner/ museum in progress



9. «Schattenwelt und Exorzismus.»

10. «In der Oper gibt es gute und böse Geister. Die guten lieben wir; vor den bösen schützt traditionell der Eiserne Vorhang. In der nächsten Spielzeit der Wiener Staatsoper wird diese Brandschutzwand nicht nur versuchen, dem Feuerteufel zu wehren, sondern auch einige Dämonen zu bannen, die im Opernrepertoire selbst enthalten sind.»

11. «Enthüllendes Verhüllen.»

12. «Die Verhüllung seines Bilds durch die Ausstellungsreihe „Eiserner Vorhang“ soll nicht wie ein Feigenblatt die heutige Scham über das Werk verdecken, sondern dient im Gegenteil dazu, den Blick auf das Darunterliegende zu schärfen.»

Recouvrement : ambivalences et narrations conflictuelles

La question de l'effacement est cruciale pour comprendre la dynamique qui s'opère au sein de l'auditorium. Maurice Fréchuret détermine trois modes d'effacement en art : l'ablation, le recouvrement et l'enfouissement (Fréchuret, 2016, 35). Son approche de la notion de recouvrement nous intéresse tout particulièrement pour mettre en lumière la dynamique à l'œuvre au sein de l'Opéra. Lors de la présentation du tout premier rideau éphémère, Vitus Weh parlait de cette installation comme du « monde des ombres - et [d']exorcisme⁹ » (Weh, 1998). Filant la métaphore que le politique a investie, il ajoute :

À l'Opéra, il y a de bons et de mauvais esprits. Nous aimons les bons, le rideau de fer protège traditionnellement contre les mauvais. Lors de la prochaine saison de l'Opéra de Vienne, ce mur de protection contre les incendies tentera non seulement d'éloigner le diable du feu, mais aussi de bannir certains démons qui sont contenus au sein du répertoire même de l'Opéra¹⁰. (Weh, 1998)

Se faisant, il représente une surface de projection, un champ des possibles pour le spectateur, avant que le rideau ne se lève, il est un « voile révélateur¹¹ » pour Kaspar Mühlemann Hartl (Mühlemann Hartl, 2019, 72). Pour lui, les œuvres éphémères des rideaux n'ont pas « pour but de dissimuler, comme une feuille de vigne, la honte que l'on a aujourd'hui de cette œuvre, mais sert au contraire à aiguïser le regard sur ce qui se trouve en dessous¹². » (Mühlemann Hartl, 2019, 72).

À l'inverse des volontés politiques des années 1950, le dispositif du rideau éphémère, mis en place par *museum in progress* s'inscrit donc dans une tout autre logique, celle de l'effacement. Les choix esthétiques forts qui sont sélectionnés chaque année pour le rideau de scène contrastent avec la reprise des éléments de l'ancienne architecture par Boltenstern. Comme le stipule Kaspar Mühlemann Hartl, le but du rideau n'est pas de recouvrir pour faire oublier, mais justement pour susciter une réflexion quant aux raisons du recouvrement (Mühlemann Hartl, 2019, 72). Dès le départ, le projet intègre bien qu'il n'est pas question de détruire le rideau d'Eisenmenger, mais plutôt de le recouvrir, et ce, temporairement. (Weh, 1998) Ici, l'effacement de l'œuvre

vaut pour un effacement de l'artiste, certes, mais cette pratique d'effacement constitue déjà en tant que telle une œuvre d'art : le rideau doit donc se comprendre comme un double geste artistique de dénotation. L'effacement de l'ancien rideau a pour but de renouveler le regard, il va moins soustraire à la vue que dissimuler progressivement l'œuvre d'Eisenmenger, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de référentiel à l'ancien rideau (Fréchuret, 2016, 140).

Chris Dercon met en avant le caractère performatif et latent de ce projet artistique, mentionnant le rapport particulier que tient l'espace de projection que constitue un rideau de scène, comme une suspension de l'espace-temps, car le projet ne serait jamais fini, continuellement renouvelé chaque saison (Dercon 2017). Cela renvoie à la théorisation de l'effacement par Fréchuret qui voit dans la pratique du recouvrement neutralisant une « œuvre in progress, et non pas en projet, qui s'autoforme, certes avec une matrice qui lui sert de référence au moins au départ mais dont elle viendra transgresser les limites, chahuter les formes, bouleverser les contours. » (Fréchuret 2016, 173) Aucun hasard si le programme qui contribue à la mise en place saisonnière du rideau est nommé *museum in progress*, tant le caractère expansif et évolutif des rideaux de scène y est bien illustré. La pratique de recouvrement qui se renouvelle chaque saison engage une progression du recouvrement, jusqu'à en faire oublier que le projet était à l'origine pensé pour neutraliser le rideau d'Eisenmenger : « C'est dire combien l'effacement est le vecteur d'une œuvre qui se construit au fur et à mesure qu'elle cesse de se lire, au fur et à mesure que les contrastes qui l'architecturaient fortement au début apprennent à se dissoudre et à laisser place aux rythmes incertains d'un graphisme pâlisant. » (Fréchuret 2016, 156)

L'attitude envers cette œuvre précise d'Eisenmenger témoigne du statut particulier du rideau de scène au sein d'un Opéra, puisqu'il ne s'agit pas de la seule œuvre de l'artiste au sein de l'Opéra, mais que les autres n'ont pas connu de besoin de recouvrement. Eisenmenger a en effet réalisé les tapisseries d'une des salles de pause, sur le thème de *La Flûte Enchantée* de Mozart. Comment expliquer la tolérance d'une œuvre quand une autre est recouverte ? Pourrions-nous alors en déduire que l'appréciation esthétique aurait primé sur le besoin politique de remplacer les œuvres d'un artiste brun ? Les tapisseries, trouvant grâce devant l'œil contemporain de l'amateur d'art, pourraient être conservées, quand le rideau de fer devait être remplacé ?

13. En allemand, *Freiheitliche Partei Österreichs*, soit le Parti de la liberté d'Autriche ou Parti libéral autrichien, parti national-conservateur.

14. En allemand, *Sozialdemokratische Partei Österreichs*, soit le Parti social-démocrate d'Autriche.

15. En allemand, l'administration porte le nom de *Bundesdenkmalamt*.

En outre, si le rideau d'Eisenmenger doit s'effacer, car sa vue peut être trop insupportable, le recouvrement ne soustrait-il pas également l'institution à un devoir de mémoire ? La mémoire doit-elle se délester de ce qui l'encombre ? La visibilité du rideau d'Eisenmenger n'est pas seulement un enjeu mémoriel, mais elle soulève aussi des interrogations quant au statut de monument historique protégé de l'Opéra.

En 2010, une députée autrichienne du Fpö¹³, Heidemarie Unterreiner, prend à partie la ministre de la Culture de l'époque, Claudia Schmied (Spö¹⁴) au sujet de rideau d'Eisenmenger, dont elle estime nécessaire qu'il soit rendu visible au public. Avec l'appui de l'Office Fédéral des Monuments¹⁵, équivalent de nos services des monuments historiques, un compromis est trouvé, il est rendu obligatoire de découvrir le rideau d'Eisenmenger durant les trois mois d'été, lorsque la saison musicale est terminée. L'Opéra étant toujours ouvert à la visite durant cette période, le rideau d'Eisenmenger semble retrouver alors sa place en tant que monument historique. De fait, le questionnement induit par le recouvrement semble ainsi réservé aux seuls spectateur·ice·s qui viennent voir des opéras, dissociant d'une certaine manière les champs des possibles de la réception.

Conclusion : des rideaux comme hétérotopies

Nous avons cherché à interroger et à analyser les dialogues entre les différents éléments d'architecture de trois époques au sein de l'Opéra de Vienne, ce que chacun révèle de l'autre et signifie par rapport à l'autre. Tandis que la reconstruction dans les années 1950 produisait une architecture en prolongation de celle d'origine, les rideaux de scène qui se succèdent de saison en saison sont pensés pour dénoter à la fois avec l'architecture d'origine et celle des années 1950.

Pour conclure notre réflexion sur les dialogues architecturaux et artistiques au sein de l'Opéra de Vienne, évoquons une dernière piste. Le rideau de scène de l'Opéra possède un statut particulier au sein de ces dialogues : chaque saison, un·e nouvel·le artiste est invité·e à produire une œuvre originale, recouvrant le rideau d'Eisenmenger. Peut-on percevoir dans ce recouvrement et par l'exploitation de la surface médiatrice entre la salle et la scène le lieu d'une utopie ? Pour Paul Ricoeur, ce qui caractérise

l'utopie, «[c'est] sa revendication de rupture.» (Ricoeur 1997, 405)
Le rideau éphémère offre d'une certaine manière une brèche dans le réel, les 176m² se font espace de projection d'une utopie qui suspend le temps et l'ordre établi. La salle de spectacles – théâtres, opéras, voire cinémas – a pu être présentée comme l'illustration d'un lieu hétérotopique, au regard de la grande mixité sociale qui s'y côtoyait. Est-ce qu'ici, ce n'est pas le rideau de scène qui est devenu le lieu de cette hétérotopie ?

D'une certaine façon, le rideau d'Eisenmenger représentait déjà une utopie, par sa revendication de rupture non pas esthétique, mais thématique. Puisqu'il choisit de faire un parallèle entre l'histoire d'Orphée et Eurydice et celle de l'Autriche d'après-guerre, la survie d'Eurydice s'inscrit, elle aussi, dans une suspension du réel et de l'ordre établi. Eurydice n'est pas censée survivre ; or, ici, Eurydice — qui personnifie l'Autriche, en tant que pays — a réussi à quitter l'enfer, menée par Orphée — la musique, les arts.

Bibliographie

- Boltenstern, Erich, « Vom Wiederaufbau der Staatsoper », *Der Aufbau* (Vienne), novembre 1955.
- Centre Pompidou-Metz, « Opéra Monde. La quête d'un art total, Exposition du 22 juin 2019 au 27 janvier 2020 », [En ligne], 2019, URL: <https://www.centrepompidou-metz.fr/fr/programmation/categorie/opera-monde>.
- Charle, Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Dercon, Chris, « Darf der Eiserner Vorhang unfertig sein? Über Performanz und Latenz », *museum in progress*, [En ligne], 2017, URL <https://www.mip.at/texte/444/>.
- Eiblmayr, Judith et Meder, Iris, *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Catalogue d'exposition du Musée de la ville de Vienne, Vienne, Verlag Anton Pustet, 2005.
- Fréchuret, Maurice, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, les Presses du réel, 2016.
- Gehler, Michael, *Österreichs Außenpolitik der Zweiten Republik: von der alliierten Besatzung bis zum Europa des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck, Studien Verlag, 2005.
- Georgescu Paquin, Alexandra, *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2014.
- Holender, Ioan, « Ermutigung neuen, zeitgenössischen Schaffens in der Staatsoper », *museum in progress*, [En ligne], 2017, URL: <https://www.mip.at/texte/48/>
- Holzbauer, Wilhelm, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », in Seebohm, Andrea (dir.), *L'Opéra de Vienne*, traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.31-54.
- Latour, Geneviève, et Caval, Florence (dir.), *Les Théâtres de Paris. Association de la régie théâtrale (France)*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991.
- Mühlemann Hartl, Karl. « Enthüllendes Verhüllen », in Roussel, Stéphane Ghislain (dir.), *Opéra Monde. La Quête d'un Art Total*, Catalogue d'exposition du Centre Pompidou Metz, Paris/Metz, RMN, 2019, p.72. Texte aussi disponible en ligne, URL: <https://www.mip.at/texte/451/>
- Österreichischer Nationalrat, *Schriftliche Anfrage der Abgeordneten Mag. Heidemarie Unterreiner, Kolleginnen und Kollegen an die Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur betreffend « Eiserner Vorhang » in der Wiener Staatsoper*, 2010, [En ligne], URL: https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXIV/J/J_06164/imfname_191647.pdf
- « Wiens neues Opernhaus – vorläufig auf dem Papier. Eröffnung der Ausstellung “Wiederaufbau der Staatsoper” », *Neues Österreich*, 25 janvier 1948, p.2.
- Oertel, Christine, « Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang », in Mühlemann Hartl, Kaspar et Meyer, Dominique (dir.), *Curtain - Vorhang*, Vienne, Verlag für Moderne Kunst, 2017, p.198-201.
- Philippot, Paul, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art*, n°32 (décembre 1995), p.3-9.
- Ricoeur, Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Semes, Steven W., *The Future of the Past: A Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation*, New York, Norton & Co., coll. “The Classical America Series in Art and Architecture”, 2009.
- Stuhlpfarrer, Anna, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », in Meyer, Dominique et al. (dir.), *Die Geschichte der Oper in Wien*, vol.2 « Von 1869 bis zur Gegenwart », Vienne, Molden, 2019, p.256-271.
- Weh, Vitus, « Schattenwelt und Exorzismus. Kara Walkers Großbild am Eisernen Vorhang der Wiener Staatsoper », *museum in progress*, 1998, [En ligne], URL: <https://www.mip.at/texte/63/>
- « Die Grundsteinlegung des Hofopernhauses », *Wiener Zeitung*, 20 mai 1863, p.15.

«à qui la première question?»

Deux enregistrements audio

01_introduction conf
Matthieu Dup_Conf
Charlotte Malterre_début
des échanges à [51:38]
[1:44:19]

02_suite des échanges
[38:55]

Total =
[2:23:14]

1. <https://charlottemalterrebarthes.com/practice/research-practice/a-global-moratorium-on-new-construction/>

Charlotte Malterre-Barthes est architecte, urbaniste et professeure de projet architectural et urbain. Anciennement professeur-assistant de design urbain à la Harvard Graduate School of Design, où elle a enseigné en studio et en séminaire, elle est actuellement professeur-assistant de design architectural et urbain à l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), où elle dirige le laboratoire RIOT (Ig). Elle mène des recherches sur les aspects urgents de l'urbanisation contemporaine, l'extraction de matériaux, l'urgence climatique et la justice climatique, spatiale et sociale. Concevoir sans extraire est autant une définition de sa pratique que le titre de la conférence qu'elle nous proposait en avril 2023. Le secteur de la construction est le principal responsable de l'extraction comme du réchauffement climatique, Charlotte Malterre-Barthes cherche à se et nous confronter au rôle de l'architecte dans ces crises multiples, à comprendre et proposer comment les disciplines de la conception peuvent s'engager dans la production de futurs non extractifs tout en réparant le dommage déjà commis. Ce travail, elle le met en place dans sa pédagogie comme dans son approche de la conception pour l'architecture et de l'urbanisme — notamment avec l'initiative du moratoire sur les nouvelles constructions¹ et comment les architectes peuvent utiliser leurs capacités d'organisation et de création pour remettre en question le *modus operandi* actuel de production de l'espace et de l'industrie de la construction.

(Nous sommes au 12 boulevard Théodore Turner, dans le 6^{ème} arrondissement de Marseille, sous la grande verrière du Conseil régional de l'ordre des architectes PACA.

Charlotte Malterre-Barthes vient de conclure sa conférence intitulée «Concevoir sans extraire». Après presque une heure de présentation de son moratoire sur la construction, le temps est désormais à la parole de l'assistance, libre de réagir aux propos de l'invitée.)

[51:38]

À qui la première question ?
Attention le micro est très puissant.

[52:15]

Merci beaucoup pour votre intervention et toutes ces choses très stimulantes. Je n'ai pas de question, mais une information par rapport à ces deux points. Les écoles d'archis sont partiellement bloquées et en lutte. Il y a un espoir et il vient des étudiant.es. Par exemple, à l'Ensa Toulouse, bloquée depuis 6 semaines, il y a deux choses qui se sont passées : Les étudiants, et surtout les étudiantes, ne veulent pas retourner en atelier de projet où ils et elles sont malmenés. Il y a de la maltraitance. Ils déclarent que non, ce n'est pas comme cela que ça doit fonctionner. En deuxième point, les étudiants ont pris du mortier et de la peinture et ont commencé à réparer l'école qui fuit, comme beaucoup d'autres Ensa. Je pense que les étudiants prennent ce chemin-là.

[53:35]

Quelle bonne nouvelle ! Peut-être que je pourrais rajouter quelque chose. J'ai fait mes études ici, à Marseille, et avec mes anciens camarades, on discutait de la manière dont on percevait – et on a compris très tard – cet espèce de syndrome de Stockholm dans lequel on était pris. On ne savait pas qu'on pouvait ne pas être maltraité dans une éducation. On traitait cela avec beaucoup d'humour, car c'est une bonne manière de s'en sortir. Il y a 10 ans, quand j'ai commencé à enseigner, par exemple, c'était très clair, je ne me le disais pas consciemment, mais je ne voulais pas reproduire ces modes d'enseignements. Moi-même, je l'avais intégré en sachant que c'était quelque chose dont j'avais souffert et que je ne voulais pas

le reproduire. Mais beaucoup de mes collègues n'en étaient pas conscients et étaient complètement dans cette logique d'apprentissage. Ces logiques d'ailleurs se retrouvent énormément dans les agences où, finalement, il y a une célébration de la souffrance, une culture de la souffrance en architecture. On peut retracer ça au maître, à l'atelier, à Brunelleschi qui était un affreux. Il y a une culture patriarcale mais aussi une manière de penser que l'architecture ne peut être produite que dans une certaine souffrance. C'est une mauvaise façon de penser. Effectivement, les nouvelles générations ne sont pas prêtes à subir ce genre de traitement. Cela étant, il faut dire que les institutions ont une inertie incroyable. Ce travail avec le parity group pendant 10 ans qui maintenant commence à porter ses fruits. Lorsque l'on aime dessiner de l'architecture, il est difficile également d'admettre que selon son genre on va être traité différemment que juste sur sa valeur de concepteur. En 1995, c'était ma première année d'architecture, on était en grève. Mais les discussions étaient principalement axées sur les budgets. Mais l'élément profondément politique de remettre en question les formats des ateliers n'était pas là, on défendait la discipline donc on était soudé contre cette attaque contre la discipline. Actuellement, c'est plutôt la notion de déconstruction de la discipline et cela prouve qu'il y a une vraie prise de conscience qui s'articule à tous les niveaux. Les institutions jouent la montre, ils attendent que les étudiants passent leur diplôme ou abandonnent. Enfin, «ils», je ne sais pas qui c'est «ils», c'est abstrait. Mais aujourd'hui, en faisant partie d'institutions, je constate qu'il y a une terreur à faire changer les choses. Cela crée donc une inertie terrible. Nous sommes d'ailleurs installés pour cette conférence dans l'Ordre des architectes, ce n'est pas innocent. En anglais, on parle des gatekeepers, ce sont tous les systèmes cadenassés qui font que la profession est prise dans une certaine manière de produire l'espace. Je parle des honoraires, par exemple, c'est un vrai chantier de réflexion. En ce

moment, je prône le fait qu'il ne faut plus construire. Mais c'est utile de prendre cela en compte pour comprendre ce qu'est un architecte lorsque l'on sait que la manière dont on produit l'espace actuellement est profondément destructeur. Au quotidien, quand on discute avec les maîtres d'œuvre ou les entreprises, il y a un travail immense à faire. Lors d'un changement de toiture, le couvreur jette les tuiles. Elles sont friables, ça lui coûte plus cher de les enlever puis de les remettre. Il y a des systèmes complets de taxation de règlement à mettre en place. C'est un travail immense, mais commençons par ce qu'on peut.

Y a-t-il une deuxième question ? Car je suis en train de faire une deuxième conférence toute seule alors que ce n'est pas l'idée.

[1:00:42]

Il faut faire attention !

[1:00:49]

Attention à quoi ?

On lui tend un micro

[1:00:49]

Bonjour, je suis architecte et enseignant à l'école de Marseille. Hier, nous avons eu la chance de reprendre le projet avec nos étudiants. J'en avais perdu pendant quelques semaines. Il y a une grande fragilité, notamment sur tous les outils qui vont nous permettre de regarder les choses et d'en prendre soin. Mieux les regarder et les réparer. Les étudiants sont totalement démunis par rapport à cela. La période que nous venons de vivre, qui est entièrement légitime avec ces questions extrêmement intéressantes qui ont été soulevées, se traduit par quelque chose de moins réjouissant qu'à l'école de Toulouse, par exemple.

J'ai vu des étudiants préoccupés par leurs notes, par l'évaluation, et décontenancés par l'utilisation d'outils simples. Ils se retranchent derrière une technologie et ont du mal à dessiner ce qu'ils arrivent à voir. Ils ne font pas confiance en leur main. Ils sont fatigués, voir désabusés, quand on leur propose des séances hors les murs, où ces séances ne sont pas forcées, ce sont des invitations. Cette séance était compliquée hier, ces étudiants étaient dans un état de délabrement et en même temps dans quinze jours, nous avons les jurys pour les primo entrants dans l'école. Notre bienveillance, pour pouvoir faire rentrer le plus d'étudiants possibles et d'univers très variés, c'est avant tout de ne pas parler d'architecture, ne pas parler d'art, ne pas parler de culture ; tout cela est écrit, ce sont les consignes qu'on nous donne. Donc attention à ne pas les déranger avec ces questions-là, et bien moi cela me dérange. La pratique du projet c'est être face à une feuille blanche, et pour pouvoir apprendre à regarder, à soigner et à transformer, faut-il encore savoir bien construire pour avoir un langage qui puisse être échangé avec les gens qui vont construire avec nous. Il nous faut une formation qui nous apprend à construire pour pouvoir ensuite dire «là je ne construis pas, là, je construis autrement, là, je fais autre chose». Voilà, pourquoi j'ai commencé mon intervention en disant : il faut faire attention !

[1:03:54]

Je souhaite rebondir par rapport à ce que vous avez dit sur le fait que des étudiants se sentent démunis. J'avais un prof qui avait un système très hiérarchique d'enseigner le projet. Il a fait cela pendant 40 ans. C'était un très bon prof, adoré, pas de problèmes. Il avait une pratique d'enseignement classique où il donnait son avis sur les projets des étudiants. À la fin de chaque semestre, il y avait le rendu et à la fin, il mettait tout le monde en cercle et proposait de discuter de la manière dont on avait

perçu l'atelier, comment cela s'était passé, etc. Personne ne disait jamais rien ! Il n'y avait jamais la moindre critique. Il ne comprenait pas pourquoi les étudiants ne saisissent pas ces espaces qui leur sont donnés de participer. Mais ce n'était pas dans la culture de l'atelier, à aucun moment on ne leur avait demandé leur avis, à aucun moment, on ne leur avait demandé de participer. Cette manière d'enseigner est basée sur «je vais te montrer comment cela marche». Oui, bien sûr qu'il y a de cela dans l'enseignement, mais ce n'était pas fait dans une perspective de dialogue. À mon avis, des étudiants qui sont dans un système dans lequel les notes sont importantes vont avoir du mal à faire un pas de côté, ils sont pris dans un système parcours sup où la note prévaut sur tout. C'est compliqué de leur demander du jour au lendemain de s'abstraire de la notion de note. On ne peut pas se dissocier instantanément de l'institution dans laquelle on se trouve. À moins que l'institution décrète que les notes ne seront plus importantes. Est-ce que les systèmes font que les étudiants n'ont plus à s'inquiéter de cela ?

[1:06:25]

À Toulouse, c'est ce qui a été voté en AG mercredi dernier. Tous les étudiants valident avec 14 pour ce semestre. Afin que le pouvoir de la note n'influe pas sur la lutte en cours dans les écoles. Certains profs avaient prévu des sanctions pour les étudiants les plus engagés.

[1:06:54]

Est-ce qu'à Marseille, c'est également le cas ? Si les systèmes de pouvoir dans lesquels nous sommes ne sont pas décadénassés, c'est compliqué de faire comme si on s'en foutait de sa note. À moins que des mesures structurelles soient mises en place, comme «tout le monde a 14 en projet». Moi je n'aurais jamais eu 14 en projet, banco !

[1:07:40]

Une autre question est l'investissement des étudiants pour venir assister aux propositions de discussions et d'ateliers durant le blocage. Pour ceux d'entre nous qui ont le désir de continuer à se former et à évoluer dans le monde dans lequel nous vivons, le critiquer, transformer les modalités de travail, il faut réussir à le communiquer aux étudiants. C'est-à-dire ne plus incarner la valeur patriarcale du sachant. Eh bien, les étudiants n'aiment pas forcément non plus, c'est compliqué parfois, les embarquer dans un compagnonnage mutuel de transformation ne rencontre pas toujours un succès fou.

[1:08:45]

De nouveau, les choses ont du mal à se faire en deux jours. Cela fait dix ans que je fais un atelier dans lequel ma manière d'enseigner c'est commencer le lundi à 9h avec une discussion : comment ça va ? C'est un héritage de mon enseignement aux Etats-Unis pendant le COVID – cela se construit au fur et à mesure. La construction de la culture du dialogue prend du temps à se mettre en place. Parfois, les étudiants que j'accompagne remettent en cause énormément de choses, c'est un peu pénible, ce n'est pas très confortable pour moi, mais cela fait partie du jeu de l'enseignement. Si on déconstruit, on doit prendre sur soi. Certains de mes collègues refusent de jouer le jeu. Ils sont ultra praticiens. Ils viennent une fois toutes les trois semaines, ils ont des assistants, c'est le schéma classique. Moi j'hérite de tous ceux qui n'en peuvent plus de ça, de ces modes oppressifs d'ateliers, donc ça explose ! À Harvard, j'avais des étudiants «réfugiés» du département d'architecture de Harvard (NB: CMB enseignait au Département d'Urbanisme et de Projet Urbain), où en blaguant on disait que dans ce département-là, ils n'avaient pas reçu la circulaire sur le changement climatique car ils continuaient d'enseigner des formes «what does the brick

want to be». C'est un schisme grandissant entre le corps étudiant qui est une génération consciente mais engoncée dans des systèmes étouffants, et le corps enseignant qui est dépassé. Malheureusement, nous n'avons pas toujours les outils pour réparer l'agence ou l'université. On est donc dans un bricolage, une incertitude permanente. Je l'admets volontiers je n'ai pas les outils donc je me fais des nouveaux amis et des nouveaux ennemis. Les conférences c'est une manière d'avoir cette discussion mais oui nous ne sommes pas équipés pour ce genre de travail. Le bricolage c'est aussi une manière de critiquer l'expertise !

[1:12:36]

De mon côté, j'aurais plus envie d'aborder le point sur la suspension de la construction. Je n'ai pas du tout la même pratique que toi et j'admire ce que tu fais mais je ne fais pas du tout la même chose. On pourrait dire que nous ne faisons pas le même métier. Je suis dans une agence qui construit, nous n'avons pas plus de valeur que cela, c'est de l'alimentaire, on construit, c'est notre métier. Voici mes deux questions :

J'ai parlé de tes écrits à mon boss, je ne vais pas te dire ce qu'il m'a répondu, mais clairement si j'explique cela à nos clients – que je ne veux plus construire – eh bien, ils vont juste me répondre «très bien, nous allons prendre une autre agence si vous ne voulez plus travailler», et toi ton agence, eh bien, clefs sous la porte et tu ne gagnes plus d'argent et tu ne vis plus. Alors, voilà ma première question, comment est-ce que l'on fait ?

S'il y a moins de construction, il y a moins de boulot pour les archis, donc est-ce qu'on se tire une balle dans le pied ? Je suis un archi old-school mais j'ai l'impression que ce côté pratique dans lequel je suis inscrit a du mal à cadrer avec ce que tu avances. Je ne saurais pas comment l'appliquer. Egoïstement peut-être pour notre métier d'architecte. C'est un peu provoc mais c'est important que ce soit dit !

Bien sûr, tu as bien fait de poser ces questions. Quand j'ai présenté le moratoire devant le SIA (société suisse des architectes et ingénieurs suisses) cela ne s'est pas très bien passé. Ces discussions ne peuvent pas être limitées au cercle des universitaires, bien au contraire. Je suis enchantée que tu aies discuté de cela avec ton boss. La graine du doute émerge de ce genre d'interrogations. Lorsque l'on a des discussions avec les personnes impliquées dans la construction, tout le monde a conscience du fait qu'il faut qu'on change tout. Personne jamais ne répond «mais pas du tout, tout va très bien», en fait on essaye de trouver des solutions. Suspendre la construction c'est un peu le clickbait, cela fonctionne très bien. C'est un cheval de Troie de la discussion. Évidemment, on n'est pas dans une campagne politique avec pour slogan «arrêtez la construction» même si certaines personnes le prennent très au sérieux et pensent que c'est un projet élitiste d'ailleurs. Car cela signifie que si l'on suspend la construction, on arrête de construire des logements donc il y a aussi ce danger-là. Mais tout ce qui suit : Comment on réparer l'agence ? Comment on arrive à questionner la manière dont on pratique au jour le jour ? Est-ce que les personnes qui prennent les décisions arrivent à changer les choses et les remettre en question ?

La deuxième question, sur le fait qu'il n'y ait plus de travail, je ne suis absolument pas sûre que ce soit vrai. Il y a un énorme travail sur comment habiter l'existant ? Qui a accès à l'existant ? Comment on distribue le logement ? Toutes les chambres d'amis vacantes ? Cette réflexion est à mettre en place. Je donne l'exemple de l'absorption des réfugiés ukrainiens par la Pologne en une semaine. Ce n'est pas une solution viable mais il est possible de vivre différemment et les architectes peuvent penser l'espace de cette manière. D'où la nécessité de recalculer les honoraires, car nous sommes payés sur ce que l'on produit

donc nous n'avons pas vraiment de possibilité (comme Lacaton et Vassal) d'être payé pour finalement ne rien faire, pour donner des conseils. Il est important de se sortir du système actuel des honoraires où si l'on produit moins on sera tout de même payé la même chose.

[1:12:21]

Je me permets de réintervenir car le client à qui l'on propose ça, qui souhaite construire un entrepôt, il ne va pas l'accepter.

[1:19:02]

Oui en effet, d'où l'importance des lois. Suspendre la construction doit passer par les législations. Clairement le secteur privé se tournera vers d'autres architectes si tu refuses de lui construire son entrepôt dont il a besoin. Il est important que ces démarches soient portées par l'Ordre des architectes, par exemple. Via ces institutions, on peut avoir la main sur ces normes, malheureusement il y a aussi la question des lobbies. Un travail est à faire également sur les personnes qui sont sensées nous représenter en tant que profession. En France, il n'y a pas de syndicat des architectes qui travaillent comme employés. Aux Etats-Unis et en Angleterre, les discussions autour des «architects workers», c'est à dire, toi le praticien qui gratte. Les syndicats actuels ne représentent pas les employés, ils représentent l'employeur. L'Ordre des architectes représente les chefs d'agence, pas les gens qui travaillent dans les agences d'architectures. Ce n'est pas à toi de trouver une solution dans ta position mais en revanche tu peux planter, en discutant ces fameuses graines, du doute. En réalité, tous les jours, des clients viennent et les architectes leur conseillent de construire moins mais mieux, cela n'est pas forcément publié dans des magazines d'architecture, mais se fait. Est-ce qu'il serait possible donc d'institutionnaliser cette discussion ?

[1:22:10]

Merci, c'est très stimulant, effectivement c'est une question de politique publique. Cette question du non-extractivisme, cela ne se décide pas à l'échelle individuelle. On ne peut pas demander aux individus de résoudre des problèmes de cette ampleur. Ma question va porter sur le technicisme solutionniste, je trouve que c'est vraiment important : À quel moment le triple vitrage biosourcé devient une solution ? C'est un truc un peu borderline que je n'arrive pas à démêler. Pour les honoraires, c'est sûr que tant qu'elles reposent sur le prorata des travaux induits, effectivement, on marche sur la tête, cela devrait être le contraire. Est-ce que tu pourrais développer le travail conceptuel et d'organisation de nouveau protocole du prendre soin ?

[1:23:20]

Alors le techno-positivisme et le solutionnisme de l'architecture, c'est un peu douloureux et délicat. En effet, la profession d'architecte ne sait que faire cela, il y a des problèmes et les architectes amènent des solutions. En projet, on arrive quelque part, on fait un diagnostic «voilà ce qui ne va pas» et l'architecte nous explique ce qu'il faut changer pour que tout aille mieux. Il n'y a rien de pire. C'est très difficile de déconstruire nos rapports à cela car on traîne des sortes de tropes de l'interventionnisme et de concevoir l'architecture comme une discipline de la solution. Si on arrive à remettre en question la production architecturale, donc je reviens sur l'honoraire, le fait qu'on puisse être payé pour ne pas trouver des solutions mais envisager les problèmes d'une autre manière, ou construire moins, ou enlever des choses également, penser l'architecture c'est aussi savoir dessiner la destruction, le retrait. Un étudiant avait fait un projet d'élimination du bâti touristique au Mexique. C'était donc un dessin d'un mur en béton où, par exemple, il dessinait un motif pour faire des trous d'une certaine manière et y planter certaines graines de plantes. Dans dix

ans, le mur s'écroulera de lui-même. On admet donc qu'on peut faire un projet d'architecture qui soit entièrement dédié à l'élimination du bâti. Je donne un exemple qui permet de démystifier cette initiative, j'ai mentionné le studio Stop Construction à Harvard et au début c'était un studio avec peu d'inscriptions. J'étais déçue,... Mais en discutant avec des collègues j'ai compris que c'était un studio angoissant car les étudiants ne savaient pas ce qu'ils allaient pouvoir faire et une inquiétude qu'il n'y ait pas de dessins, d'images. Le studio expérimental ça peut être casse-gueule, effectivement. De plus, on est dans des logiques d'endettement profond des étudiants dans les universités américaines où on choisit un atelier pour avoir des références et produire des images qui vont permettre ensuite de produire un portfolio avec lequel démarcher des agences pour pouvoir travailler et rembourser les dettes. C'est pour cela que la question tout à l'heure sur les systèmes de notation est importante : on ne peut pas demander du jour au lendemain de remettre en cause des systèmes alors qu'on est tous complètement pris dans ces systèmes-là. Donc les personnes qui ont choisi ce studio étaient des personnes en fin de scolarité qui avaient déjà toutes leurs matériaux nécessaires pour leurs portfolios, ou bien ils étaient dans des remises en question complètes de la discipline. Et donc, avoir ce studio c'était très bien car l'on pouvait articuler cette question-là : Qu'est-ce que c'est qu'être un architecte aujourd'hui ? Finalement on a tout de même produit de l'image, car c'est une des capacités de l'architecte, c'est de produire des images, visualiser et dessiner des futurs. Le côté solutionniste peut-être utile dans ce sens-là également.

En ce qui concerne les protocoles de soin, je vais m'appuyer sur le travail d'une artiste américaine, Mierle Laderman Ukeles. Elle a invité le maintenance art : c'était une mère au foyer un peu désespérée et face à sa crise existentielle, elle a articulé ça à une échelle complète. Donc l'entretien des corps,

nourrir, habiller, laver sa famille était de l'art de l'entretien pour elle. Ce travail peut être envisagé également dans l'architecture. Ici (NB: la verrière de l'Ordre des Architectes) apparemment il y a des fuites, donc il y a un travail de réparation à faire qui n'est pas fait. L'entretien, la maintenance de l'habitat, des bâtiments puis la maintenance de la ville, des infrastructures, ce sont souvent des populations racisées et genrées qui s'occupent de cela. Mierle Laderman Ukeles lie cela à l'entretien de la planète. C'est pour cela que pour moi le prendre soin est à lire dans cette optique, c'est l'entretien complet. C'est féministe mais pas seulement, si l'on arrive à articuler ces protocoles de soin comme quelque chose qui fait partie de la profession en architecture. L'architecture c'est dessiner l'habitat, qu'est-ce qui n'est pas plus proche de notre espèce que de dessiner une enveloppe protectrice. Il y a un très bel article de Elke Krasky qui s'appelle «care architecture, care trouble» qui lie cela au génie architectural, les architectes ne construisent pas, ils dessinent, il y a d'autres mains pour construire ou pour entretenir. Ce projet que j'ai présenté brièvement pour Bombay, c'était dessiner le soin complet. L'intention était de dessiner comment entretenir. On peut décider que tout ce que l'on va changer sur une toiture en termes de tuiles sera dans un autre matériau ou vont avoir une autre fonction. Lorsque l'on rentre dans l'analyse très proche des matériaux, par exemple, les bâtiments utilisés pour ce projet étaient des bâtiments pour les ouvriers du textile dans les années 30. Ils étaient habités à leur capacité maximale. Mais quand la ville de Mumbai a commencé à s'en préoccuper, il y avait un autre but derrière. Ces structures étaient construites en tek, qui est aujourd'hui un matériau rare et semi-précieux, donc l'état enlevait ces précieuses poutres en tek pour les remplacer par des IPN en acier qui ne réagissent pas du tout à la chaleur de la même manière, donc il y a une sorte d'anti-entretien. À partir de là, on a pris conscience qu'on pouvait réparer en choisissant

des matériaux qui allaient prendre de la valeur en vieillissant. On dessine un projet pour la pérennité, on pense un projet pas pour maintenant mais pour un entretien à cinquante ans. On a également réfléchi aux protocoles sociaux : Est-ce qu'on arrive à donner de la valeur au fait qu'on entretient quelque chose qui aujourd'hui n'a pas de valeur, qui est mal perçu, en faisant en sorte que ce soit attaché à une mise en commun des ressources ? Les architectes savent faire cela surtout s'ils travaillent dans le patrimoine. Ceux qui ont fait l'école de Chaillot savent faire des protocoles d'entretien des bâtiments, mais ce n'est pas quelque chose qu'on fait au quotidien. Expliquer au client qu'il faut qu'il nettoie ses gouttières, on le sait mais on ne le fait pas, alors que si on réfléchissait à facturer par exemple ces protocoles d'entretiens... Si vous faites tout cela, vous pourrez garder votre bâtiment plus de soixante ans. Certaines personnes le font mais ce n'est pas du tout valorisé. C'était un projet politique, on discutait à Mumbai également de comment les communautés peuvent aussi réaliser cet entretien

[1:35:12]

À quel moment, lorsqu'on se positionne pour la transformation et non la démolition des habitats sociaux qui sont obsolètes, à quel moment lorsqu'on valorise le prendre soin, comment on ne donne pas des arguments aux bailleurs sociaux pour ne pas faire ces travaux d'actualisation du logement ?

[1:36:05]

J'ai travaillé sur cela à Marseille, il y a donc une question liée au système. Les entreprises du bâtiment ont intérêt à ce que les choses soient démolies. On a travaillé sur Parc Kaliste, cela n'intéresse personne des acteurs publics ou privés de ne pas démolir la tour H car le budget de trois millions était destiné à la démolition du bâtiment. Mais en

fait, le même argument que Sophie Ricard, c'est de dire que si on utilise ces trois millions on peut tout à fait rénover cette tour. Alors que c'est un travail passionnant, même de travailler à partir des plans des années 60 – qu'il faut d'ailleurs actualiser car les habitants modulent leur habitat car l'espace n'est pas du tout dans les logiques dans lesquelles ils vivent – une des personnes de l'ANRU avec qui on faisait la visite est partie au milieu car il a senti qu'on était critique. C'est plus lucratif de détruire un bâtiment dont on n'aura pas la décennale à gérer que de faire une construction neuve. L'état s'est complètement désengagé de la production de l'habitat social. D'ailleurs Lacaton et Vassal n'ont fait que trois types de ces projets, ils disent qu'ils n'arrivent pas à convaincre les financeurs malgré leur prix Pritzker. Faire des économies sur cela ça n'intéresse pas. Cela ne revient pas moins cher de démolir mais c'est plus lucratif. Il y a aussi un facteur social, bien entendu, qui est un mépris complet vis-à-vis de ces quartiers considérés comme des endroits où il ne faut pas vivre. Ce qui est faux, les gens aiment leurs quartiers mais souffrent d'autres problèmes comme la mobilité etc. Ce sont des questions politiques, c'est pour cela qu'il ne faut pas être trop près de l'argument «est-ce qu'on ne va pas nourrir ces politiques ?». Elles sont liées à des décisions idéologiques. Les architectes ont un pouvoir terrible. Les urbanistes et architectes qui ont dessiné les villes des années 50 des Etats-Unis, en un coup de crayon, ont dessiné la ségrégation raciale. Il y a un vrai pouvoir de nuire by design. Si ce pouvoir de nuire existe, il existe aussi le pouvoir de le défaire. À partir de là, on peut regarder avec beaucoup plus d'espoir la discipline. Selon la position dans laquelle je suis, c'est sûr que parfois c'est plus compliqué mais les gens qui prennent des décisions à certains moments peuvent dire «ce n'est pas quelque chose que nous devrions faire», donc il y a un manque de courage. Il y a un manque de courage chez les décideurs mais l'architecte, dans sa position de pouvoir de dessiner, a le pouvoir de ne

pas dessiner. Il peut refuser. Qui est dans la position de dire non ? Prenons l'exemple des collectifs qui cherchent d'autres systèmes. Dream the Combine, un bureau aux US, explique qu'ils ont décidé de supprimer tous les projets commerciaux de leur site internet et en parallèle, ils ont ouvert un atelier de production de structures en métal pour pouvoir vivre. Donc ce sont des logiques où l'on enseigne, on a une autre activité, où on est une personne qui peut se permettre pendant trois ou quatre ans de ne pas avoir de salaire fixe. Ces personnes-là, sont des personnes qui ont souffert en agence et elles se disent «non, ce n'est pas comme ça que je souhaite faire de l'architecture», et donc elles cherchent d'autres systèmes qui permettent que l'architecture ne soit pas une souffrance.

[vifs échanges dans la salle]

[1:44:15]

Il y a un paradoxe dans ce que tu dis. Pour pouvoir prendre soin, il faut souffrir. Il y a une sorte de romantisme dans l'architecture, on fait des charrettes, on boit du café et on fume des clopes. Mais finalement, cette souffrance, elle permet de se poser des questions et de la remettre en cause. Bon le paradoxe c'était une blague. J'ai l'impression qu'il n'y a pas de solution. Côté MO (maîtrise d'œuvre), on souhaite conserver les bâtiments, on prône ces discours-là, on milite pour cela. Mais des problématiques lourdes comme pour faire du réemploi se posent comme les lieux de stockage. Tout cela n'est pas soutenu par le gouvernement. Lorsque tu es à l'école tu achètes des monographies d'architectes fameux qui construisent, tu rêves de faire comme eux, puis le rêve s'arrête un peu plus vite que prévu.

[1:46:51]

D'accord, mais justement pourquoi nous avons ces références là en architecture ? Ces figures comme Mies

Van Der Rohe ou Alvaro Siza nourrissent cet imaginaire. Déjà, c'est que des mecs, bien sûr. Leur architecture est très belle mais elle est niche. C'est une fraction de la réalité de ce qui est construit. La majorité des choses qui se construisent ne sont pas désirables comme ces références. Nous n'avons pas d'autres modèles alternatifs de construction. Je suis très en colère avec cette éducation qui n'est pas à la hauteur de ce que peut être l'architecture. Ce que tu dis prouve comment l'enseignement en école d'architecture doit amener vers des modèles alternatifs pour nourrir d'autres imaginaires. Les écoles d'architecture produisent un certain type de master, il y a des accords, si tu refuses de faire du construit, tu remets en cause ces accords. Il y a donc un château de carte, qui peut s'écrouler certes, mais où tout est lié. Donc on apprend le héros architectural et la paternité du projet, mais qui fait des projets seuls ? Personne. Le Corbusier, il avait des centaines de personnes qui grattaient pour lui. Alors, que l'on continue à enseigner Le Corbusier en école d'architecture sans contextualiser, c'est problématique. Ce qu'on nous apprend comme désirable crée une crise de l'imagination où l'on ne peut imaginer d'autres manières d'être architecte. De plus, j'imagine que de ton côté, la MO, il doit y avoir une pression exercée.

[1:50:14]

De mon côté, je voulais revenir sur la notion de souffrance. Enfin d'abord pour avoir accès à cette souffrance, il faut avoir accès à l'agence. J'ai été diplômé en 2020 et la plupart de mes camarades qui ont pu avoir accès à de la maîtrise d'œuvre – c'est à dire travailler sur des projets en agence, pas tous, mais la plupart, ont dû accepter des formes de travail comme l'auto-entrepreneuriat, ou encore plus précaire, comme ici à l'école de Marseille avec des contrats passe-relle. C'est-à-dire que ton employeur peut te dire du jour au lendemain de ne pas revenir la semaine prochaine. Et donc cela pose aussi la question de quelle

personne, issue de telle ou telle classe sociale, a les ressources économiques d'accepter ces formes de travail qui peuvent s'arrêter, puis reprendre ou pas. Cette forme d'ubérisation de l'agence pose des questions également. Je passe le micro.

[1:51:19]

Je voulais aussi rebondir sur cela, la notion de souffrance en école et cette espèce de romantisme. J'ai été prof pendant quinze ans à la Villette et j'ai deux étudiants qui se sont suicidés, dont une d'overdose, donc c'est à prendre au sérieux. Tout le monde dit qu'ils avaient sûrement d'autres problèmes en dehors de l'architecture – possible, mais si l'école et l'architecture avaient été moins violentes cela aurait peut-être été un lieu de refuge où cela ne serait pas arrivé. Il est important de faire attention aux uns et aux autres. Il y a des collègues qui sont partis, vraiment ruinés par l'école. Donc voilà, je crois qu'il y a un système là et c'est un symptôme qui est plus grave, qui touche toute la société, auquel il faut faire attention. Et deuxièmement, je rebondis aussi sur la question de changer le système de valeur. Je précise, moi je ne suis pas architecte. Je suis artiste et je suis prof d'art plastique. Donc j'ai une vision peut-être un petit peu décalée aussi des choses. Mais je me demandais si, justement, il n'y avait pas des freins liés à la question de l'auteur. C'est-à-dire qu'il y a cette espèce d'idée que «voilà, les jeunes étudiants, étudiantes, ils arrivent et ils sont là, ils vont être les grands architectes de demain et ils vont pouvoir mettre leur nom au-dessus d'un bâtiment». Et que tout d'un coup, si on dit «non, tu vas faire de la réhabilitation et rien ne sera visible», tout d'un coup, cette invisibilité du travail détruit cette espèce de glorification de l'auteur. Ce qui est très difficile à accepter. Lors du workshop à Toulouse en première année, les étudiants travaillent avec la terre pendant une semaine. Ils font de la bauge, ils font des briques, ils font des enduits avec de la

terre. Certains profs de projet de première année, ne comprennent pas, ils disent «mais c'est de l'artisanat». Mais cette année, on a fait venir des vanniers. Les étudiants ont fait de la vannerie. C'était génial. On a fait plein de trucs extraordinaires. Mais il y a plein de profs pour qui c'est un truc d'artisan. Donc c'est un truc méprisable. Et il y a cette idée là que l'architecte est au-dessus de ça. Il ne va pas aller fourrer ses mains dans une bassine de terre dans le parking de l'école d'architecture. Je crois que sur la question du système de valeur, il y a aussi cette idée d'une société qui glorifie comme ça l'individu qui fait le grand créateur. Alors, je dis ça très paradoxalement parce qu'étant artiste, on est dans ces mêmes systèmes de valeurs.

[1:54:17]

Oui, mais parce qu'on est dans ces systèmes, c'est difficile de s'en extraire. Je reviens à cet article Care Trouble de Elke Krasky, qui justement démonte aussi cette espèce de mythe de l'artist genius mais qui est comparable à l'architecte. C'est une dissociation entre celui qui fait et celui qui est «libéré» du travail manuel, de la terre, du travail sale. Mais c'est aussi un peu lié à la question de la maintenance et de l'entretien.

[1:54:58]

Oui, je voulais juste compléter par rapport à la position démiurgique de l'architecte. Moi, je suis plasticienne aussi en école d'architecture. Je ne suis pas architecte – je prends des précautions oratoires. En tout cas, la question du formalisme, c'est-à-dire que quand la forme est préalable, ce qui, à mon sens, est catastrophique. Le dessin, c'est le dessin. C'est le grand projet. Et là, c'est l'attitude démiurgique qui projette la forme finale du bâtiment. Si la forme, elle, est déduite d'un processus, si la forme, elle, est consécutive à un cahier des charges ou un ensemble

de contraintes, et si, par exemple, ce qui fait l'invariant de toute la méthodologie de projet, c'est la question des ressources. Si la ressource, mais aussi le rapport au travail, etc, c'est-à-dire un ensemble d'autres paramètres sont pris en compte. Moi, je suis profondément convaincue que les formes déduites de ces nouveaux protocoles de travail seront inédites. En fait, c'est juste qu'il faut changer ce paradigme. Le paradigme de «être auteur», c'est projeter une forme.

[1:56:19]

Il y a cette agence d'architecture qui s'appelle Baubüro in situ, qui est une agence suisse qui depuis vingt-cinq ans ne travaille qu'avec des matériaux de construction récupérés. Pendant vingt ans ils n'ont pas été considérés car justement les formes ne ressemblaient pas à Alvaro Siza, par exemple. Comme le vent tourne, ils ont été redécouverts il y a cinq ans et sont invités partout aujourd'hui. Ils expliquent que la forme est donnée par ce que l'on a déjà. En revanche, au niveau de leur système, eux fonctionne sur un réseau d'entreprises et d'artisans qu'ils connaissent, qui les appellent dès qu'ils ont des matériaux de récup, qu'ils vont ensuite stocker dans des entrepôts qu'ils possèdent dédiés à cela. C'est une logique de système bien particulier où ils ont créé une association circulaire qui est dédiée à sourcer, stocker, nettoyer tout ce qui est existant. Ce système est difficile à mettre en place pour des architectes qui se lancent, je ne vais pas stocker mes trois fenêtres dans ma cave en attendant de les réutiliser. Ce système a grande échelle est compliqué à penser, bien que par exemple Saint Gobain, puisqu'on est dans le greenwashing, a dit qu'il allait construire des entrepôts pour stocker toutes les fenêtres qui allaient être démontées de maintenant à 2050. Leur objectif c'est zéro carbone même si eux-mêmes disent que cela va être difficile à réaliser. Mais le vrai problème de ce qui est réutilisé c'est la question du foncier. Il faut avoir du foncier pour stocker tous ces matériaux existants. Si

l'on recycle à perpétuer tout notre bâti existant, où mettre tout cela en attendant ? Les normes jouent beaucoup sur ce plan-ci également. Est-ce qu'on va accepter d'avoir deux vieilles fenêtres au lieu d'une neuve ? Est-ce que l'on peut accepter cela en tant que société ?

[1:59:29]

Pour l'instant, on a beaucoup entendu des architectes et/ou des enseignants, est-ce que des étudiants de licence ou de master souhaitent intervenir ?

[2:00:32]

Bonjour, c'est très perturbant de prendre le micro comme cela mais donc oui merci pour vos propos en ces temps de mobilisation des écoles d'architecture. Parler de toutes ces manières de faire autrement de l'architecture, cela nous permet de nous identifier à ces nouveaux modèles. C'est important d'évoluer, on est d'une autre génération et on vit un monde différent et on a envie de le sauver. Merci beaucoup, cela serait cool que ce soit diffuser à plus d'étudiants encore.

[2:01:52]

Merci à toi, je vais revenir sur le moratoire, car il fonctionne pour cela justement. On crée des tables rondes avec des personnes d'univers variés et cela permet de discuter avec des étudiant.es. Mais, il y a deux semaines, un article a été publié par un doctorant d'Harvard qui commence son article sur les matériaux en parlant de l'urgence climatique. Puis, il explique que cette situation a conduit à appeler à un moratoire (le notre, donc) un moratoire sur la construction par des architectes. Il parle du moratoire comme «un suicide professionnel». Je suis très critique de la profession et de la discipline mais je pense qu'il y a des choses à faire. Il ne faut pas non plus tout cristalliser sur l'architecture. Un

de mes doctorants, Nagy Makhoul, travaille sur la dette et la manière dont on a produit l'architecture pavillonnaire «suburbaine». Le produit architectural existe parce qu'il sert l'industrie bancaire, le fait qu'on mette les gens dans des situations d'endettement profond. La création de la dette produit cette architecture individuelle, isolée et ce genre d'urbanisme. Je vous conseille de lire Dolores Hayden qui discute de ça d'un point de vue féministe. Elle dit que cela est lié à la consommation des appareils ménagers, car si les gens se mettent en commun pour partager une machine à laver, la grande distribution va vendre moins de machines à laver. La construction de la maison individuelle est la vache à lait du consumérisme. Elle parle également de toute l'oppression et la ségrégation de ces femmes seules dans la maison individuelle. L'architecture n'est jamais innocente à ces systèmes, il est donc important de le comprendre comme un apparatus complet. En tout cas, Hayden parle aussi de solution, elle parle des alternatives qui ont émergées après-guerre comme la mise en commun de services, par exemple les «kitchen less city», où les appartements sans cuisine en ville peuvent communaliser ces espaces de production. Elle donne à voir d'autres manières d'envisager la production de faire de l'espace. Cette question de la production est centrale. Lorsqu'on m'attaque sur le moratoire sur la suspension de la construction, cela signifie que remet en question la production de valeurs additionnelles et le fait que les possédants, en ce moment, ce sont ceux qui gagnent. Cela signifie qu'on ne produit pas de mètre carré supplémentaire et on élimine la possibilité à d'autres d'accéder à la propriété et de devenir propriétaire puis de le léguer.

[2:10:14]

Il serait envisageable alors de redéfinir notre rapport à la propriété. Je pense au bail emphytéotique. Cela permet de sécuriser un locataire et en même temps de déconstruire le rapport à la propriété privée.

[2:10:36]

Effectivement, en Suisse il y a beaucoup de modèles coopératifs d'habitat. Cela étant, les personnes qui habitent dans les coopératives en Suisse ne sont pas particulièrement révolutionnaires, ils sont juste là au bon moment. Ils ont réussi à s'acheter une part dans la coopérative et cela leur permet, dans une ville où les loyers sont déments, de payer un loyer négligeable et cela permet de contrer la gentrification dans la ville. Mais tout cela est lié encore une fois à des législations. L'État a donc donné le droit légal de créer une coopérative d'habitat où l'on peut habiter. La Ville donne le droit d'accès également à des baux emphytéotiques, tout cela est favorisé.

Est-ce qu'on peut conclure sur cela peut-être?

*(Applaudissements mêlés à des bruits de foule.
Fin de l'enregistrement.)*

Cette publication a bénéficié du soutien du Bureau de l'Enseignement et de la Recherche (BER) des Écoles Nationales Supérieures d'Architecture et du Paysage (ENSA-P) du Ministère de la Culture.

Direction de l'ensa•marseille
Hélène Corset Maillard
Véronique Roblin

Direction de la publication
Angéline Capon
Philippine Moncomble

Avec
Matthieu Duperrex
Anne-Valérie Gasc

Laboratoire Project[s]
Mohamed Belmaaziz
Alexandra Biehler

Comité de relecture
Mohamed Belmaaziz
Alexandra Biehler
Angéline Capon
Chimène Denneulin
Matthieu Duperrex
Anne-Valérie Gasc
Philippine Moncomble
Séverine Steenhuyse

Conception graphique
Jimmy Benhamou
Service communication,
diffusion et valorisation
ensa•marseille

Typographies
Spectral
IBM Plex Mono
General Sans

Papiers
Munken Print Cream 80gr.
Munken Print White 90gr.
Fedrigoni Sirio Pearl Oyster Shell 300gr.

Impression
Pandora Imprimeur, Marseille

Crédit images
Sauf mention contraire ou précisée dans les légendes, le crédit image appartient à l'auteur du texte.

Tous droits réservés.
La reproduction totale ou partielle de cet ouvrage par n'importe quel moyen ou processus ainsi que sa distribution sont formellement interdites sans autorisation écrite des droits afférents.

200 exemplaires
Achevé d'imprimer en février 2025
ISBN 978-2-916153-35-3

Retrouver l'ensemble des publications de l'ensa•marseille



école nationale supérieure
d'architecture de Marseille
Institut Méditerranéen
de la Ville et des Territoires
2, Place Jules Guesde 13003 Marseille

Nos plus sincères remerciements,
à l'Ordre des Architectes PACA,
qui nous ont accueillies pour ces
journées d'étude, au D.R.E.A.M,
qui nous a invitées à les organiser,
au laboratoire Project[s], qui nous a
soutenues et permet la réalisation
de cet ouvrage, à la direction de
l'ensa•marseille, qui a rendu certains
choix éditoriaux plus que possibles,
à Léa Lombard et Théau Chazel
(Pandora), pour les mêmes raisons,
au Bureau de l'Enseignement et de la
Recherche du Ministère de la Culture,
à Jimmy Benhamou, pour son
implication sans pareil dans ce
projet, et enfin à Anne-Valérie Gasc,
notre directrice de thèse, pour sa
confiance, son accompagnement
permanent, ainsi que ses marges
de manœuvre.

Sous la direction
de Angéline Capon
Philippine Moncomble
avec Matthieu Duperrex
Anne-Valérie Gasc