

Ecole d'architecture de Paris Belleville

60 boulevard de la Villette 75019 Paris

Travaux dirigés associés aux cours de Théorie de l'architecture de Philippe Villien

Cycle Licence - 5^e semestre - Session 2010/2011

« Du texte à l'image – de l'auteur aux concepts »

Textes étudiés

Textes étudiés

ANDO Tadao, *Representation et Abstraction*, 1988
ANDO Tadao, *The Power of Unrealized Vision*, extrait de *Unbuilt Projects*, 1993
AUGE Marc, *Des lieux aux non lieux*, extrait de *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992
BAILLY Jean-Christophe, *Introduction et Le propre des villes*, extraits de *La ville à l'œuvre*, 1992
BEAUDOUIN Laurent, *Le point et la ligne*.
BEGOUT Bruce, *Making of*, *Dans les coulisses des fabriques du rêve*, extraits de *Dreamlands*, 2010
BRANZI Andrea, *Non Stop City*
CACHE Bernard et BEAUCE Patrick, *Vers un mode de production non standard*
CLEMENT Gilles, *Manifeste du tiers paysage*
DURING Elie, *Prototypes pour en finir*
FOUCAULT Michel, *Hétérotopies*
FRIEDMAN Yona, *Représentation des processus*
HERTZBERGER Herman, *la forme comme instrument*
HERZOG Jacques, *The Pritzker Prize 2001*
HILBERSEIMER Ludwig, *Une experimentation mentale des formes*
Steven HOLL, *Ancrage*
Steven HOLL, *Working with doubt*
Louis KAHN, *L'ordre Est*
Rem KOOLHAAS, *Triumph of the realization*
Rem KOOLHAAS, *Lobotomie*
Rem KOOLHAAS, *Junkspace*
Rem KOOLHAAS, *Imagining nothingness*
Kengo KUMA, *A propos*
Daniel LIBESKIND, *Traces of the unborn*
Winy MASS, MVRDV, *Datascape*
Frédéric MIGAYROU, *Ordres du non standard*
Jean NOUVEL, *A venir*,
Jean NOUVEL, *Etre vrai*
Jean NOUVEL, *Après dissipation des brumes matinales*
Jean NOUVEL, *L'avenir de l'architecture n'est plus*
Jean NOUVEL, *L'architecture et le monde virtuel*
Jean NOUVEL, *Le Manifeste de Louisiana*
Claude PARENT, *A cru*
Thierry PAQUOT, *Sensibilité entre béton et bitume*
Alvaro SIZA, *Mensonge d'architecte*
Alvaro SIZA, *Architecture d'auteur*
STALKER, *Manifeste*,
Livio VACCHINI, *Stonehenge*
Michael WEEB, *Boys at heart*
Peter ZUMTHOR, *La beauté a-t-elle une forme ?*
Peter ZUMTHOR, *A la recherche de l'architecture perdue*

Tadao Ando

Représentation et Abstraction

In The Japan Architect n°372, Shinkenchikusha, Tôkyô.
1988

I find it difficult to answer the question whether architecture is abstract or representational, for I believe architecture is both.

The word « abstract » calls to mind the triumphant abstract paintings of twentieth-century art, and I am drawn particularly to the work of the Bauhaus artist Josef Albers whose position with regard to the concept of « perception » was diametrically opposed to that of the Suprematist Kazimir Malevich. The series by Albers called Homage to the Square represents for me the height of modern painting. Albers took up the challenge of depicting the square in a most thorough manner, but it was not just a matter of systematically working out all possible compositional variations. Whereas Malevich had as his objective the absolute purification of the human senses, Albers' method permitted ambiguities of perception. The artist, working within the self-imposed constraints of the square, used distinctive, transparent colours. The observer notes a gentle vibration and expansion in the works and experiences diverse modes of freedom. (...)

What then does representation mean in terms of architecture ? For me it is architecture's physical or carnal quality, or rather, the labyrinthine quality of the body. I am reminded of Piranesi's Carceri d'invenzione. Their overwhelming power and extraordinary sense of space have long remained vivid in my memory. These oneiric prisons, so like the trick pictures of Escher, are precisely what I imagine the maze of the body to be.

I choose simple circles and squares for my architectural forms. Just as Albers manipulated squares by means of distinctive colours, I manipulate or make manifest architectural spaces. The result is architecture that has been transformed from something extremely abstract, and constructed according to a rigorous geometry, to something representational and bearing the imprint of the human body. I believe what makes this transformation possible is a labyrinthine quality in the work. A major objective for me is to create an architecture that is simultaneously both abstract and representational by giving simple geometrical forms a maze-like articulation ; ie by concealing an imaginary Piranesian maze in a framework like Albers. I have at the same time another objective, concerning nature as opposed to human reason. Like the maze, nature is an important element endowing architecture with a representational quality. I want to see whether or not these two elements can co-exist, separately yet simultaneously, in a single work. I seek to locate in the midst of nature a building that conceals within it a maze, and to introduce nature into architecture, thereby creating a man-made nature. Like a basso ostinato, this theme appears in all my past works, though I may not always have been aware of its presence. (...)

Tadao Ando

The Power of Unrealized Vision

Etrait de *Unbuilt Projects*, Kajima Institute Publishing, Tôkyô.

1993

Once the norms of an era collapse, there emerges the illusion that everything has become possible. And then all things abruptly decline into endless barrenness. The creators of architecture today are like travellers roaming a boundless desert. Once they enjoyed the luxury of simply following the beaten track, now they find themselves in an uncharted, desolate land with no guideposts in sight. Perhaps it should be said that in any era and in any field of endeavour, this is the sort of realm a creative person inevitably works in. Anyone who hopes to navigate its expanse and eventually re-enter chartered territory has to constantly place imaginary markers before him as he goes. Only with an intense commitment to architecture can an architect sustain the vision of the track that propels him forward.

For an architect, creator in a barren land, building structures is the projection of his strong commitment to the future. What matters most is the intensity of that commitment as reflected in the architecture. Only when a building opens up a new world does it provide truly fresh stimulation. Indeed, a fundamental requirement of architecture is its enduring capacity to stimulate the human spirit. Still, the stronger the architect's zeal the more likely he may be to deviate from the framework of realistic conditions. Or rather, the more likely society may be reluctant to accept a truly stimulating plan. If that plan is not realized, or even because it is not realized, the architect's thought moves even deeper and further toward some new projection of this commitment.

The Okamoto Housing project of 1976 was a plan that held such a meaning for me. In that building I tried to materialize through a simple grid a complex, labyrinthine space. I was determined to reincarnate the complex, ambiguous human being within the ideal of Modernist architecture with its simple, orderly forms; to achieve a somewhat abstract, geometric responsiveness within organic nature. Unfortunately, due to technological difficulties, legal problems, and economic constraints, the plan had to be abandoned. The architectural ideas forged at the time were realized several years later in the Rokko Housing project, and the developed further in multi-storied form in Rokko Housing II.

The Shibuya Project of 1985, too, represented my strong desire to insert into the context of an exhausted modern city a lively culture-oriented space. That desire was realized in the Nakanoshima Project, which consisted of a museum, conference hall, music hall and other facilities to transform the island of Nakanoshima in Osaka Bay into a zone of culture and the arts. Without a specific client, there was no possibility of the Shibuya project materializing, it all started simply because of the intensity of my yearning.

Even if an architectural plan is not translated into reality, the architect's idea projected at the future should endure. It is certain to surface at some later time or some different place. Looking back on unfulfilled plans, I know that all the ideas were a source of energy that kept me continually moving forward. It is probably into such unmaterialized « architecture » that I myself, who conceived it, am most sharply etched.

Marc Augé

Des lieux aux non-lieux

Extrait de *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris.

1992

Présence du passé au présent qui le déborde et le revendique: c'est dans cette conciliation que Jean Starobinski voit l'essence de la modernité. Il fait remarquer à ce propos, dans un article récent, que des auteurs éminemment représentatifs de la modernité en art se sont donné « la possibilité d'une polyphonie où l'entrecroisement virtuellement infini des destins, des actes, des pensées, des réminiscences peut reposer sur une marche de basse qui sonne les heures du jour terrestre et qui marque la place qu'y occupait (que pourrait encore y occuper) l'antique rituel ». Il cite les premières pages de l'*Ulysse* de Joyce, où se font entendre les paroles de la liturgie : « *Introibo ad altare Dei* » ; le début de *A la Recherche du temps perdu*, où la ronde des heures autour du clocher de Combray ordonne le rythme « d'une vaste et unique journée bourgeoise ... » ; ou encore *Histoire* de Claude Simon, où « les souvenirs de l'école religieuse, la prière latine du matin, le benedicite de midi, l'angélus du soir fixent des repères parmi les vues, les plans découpés, les citations de tous ordres, qui proviennent de tous les temps de l'existence, de l'imaginaire et du passé historique, et qui prolifèrent dans un apparent désordre, autour d'un secret central... ».

Ces « figures prémodernes de la temporalité continue dont l'écrivain moderne entend montrer qu'il ne les a pas oubliées au moment même où il s'en affranchit. Sont aussi bien des figures spatiales spécifiques d'un monde dont Jacques Le Goff a montré comment, depuis le Moyen-Age, il s'était construit, autour de son église et de son clocher, par la conciliation d'un paysage recentré et d'un temps réordonné. L'article de Starobinski s'ouvre significativement sur une citation de Baudelaire et du premier poème des *Tableaux parisiens* où le spectacle de la modernité réunit dans une même envolée:

... l'atelier qui chante et qui bavarde;

Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,

Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

« Marche de basse : l'expression utilisée par Starobinski pour évoquer les lieux et les rythmes anciens est significative: la modernité ne les efface pas mais les met à l'arrière-plan. Ils sont comme des indicateurs du temps qui passe et qui survit. Ils perdurent comme les mots qui les expriment et les exprimeront encore. La modernité en art préserve toutes les temporalités du lieu, telles qu'elles se fixent dans l'espace et la parole. Derrière la ronde des heures et les points forts du paysage, on trouve en effet des mots et des langages : mots spécialisés de la liturgie, de « l'antique rituel », en contraste avec ceux de l'atelier « qui chante et qui bavarde » ; mots aussi de tous ceux qui, parlant le même langage, reconnaissent qu'ils appartiennent au même monde. Le lieu s'accomplit par la parole, l'échange allusif de quelques mots de passe, dans la connivence et l'intimité complice des locuteurs. Vincent Descombes écrit ainsi, à propos de la Françoise de Proust, qu'elle partage et définit un territoire « rhétorique » avec tous ceux qui sont capables d'entrer dans ses raisons, tous ceux dont les aphorismes, le vocabulaire et les types d'argumentation composent une « cosmologie », ce que le narrateur de la Recherche appelle la « philosophie de Combray ».

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens: ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. Un monde où l'on naît en clinique et où l'on

meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce à la muette, un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu: il n'existe jamais sous une forme pure; des lieux s'y recomposent; des relations s'y reconstituent; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport, (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même.

La distinction entre lieux et non-lieux passe par l'opposition du lieu à l'espace. Or Michel de Certeau a proposé, des notions de lieu et d'espace, une analyse qui constitue ici un préalable obligé. Il n'oppose pas pour sa part les « lieux » aux « espaces » comme les « lieux » aux « non-lieux ». L'espace, pour lui, est un « lieu pratiqué », « un croisement de mobiles » : ce sont les marcheurs qui transforment en espace la rue géométriquement définie comme lieu par l'urbanisme. A cette mise en parallèle du lieu comme ensemble d'éléments coexistant dans un certain ordre et de l'espace comme animation de ces lieux par le déplacement d'un mobile, correspondent plusieurs références qui en précisent les termes. La première référence (p. 173) est à Merleau-Ponty qui, dans sa *Phénoménologie de la perception*, distingue de l'espace « géométrique » l'espace anthropologique comme espace « existentiel », lieu d'une expérience de relation au monde d'un être essentiellement situé « en rapport avec un milieu ». La deuxième est à la parole et à l'acte de Locution : « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs ... » (p. 173). La troisième découle de la précédente et privilégie le récit comme travail qui, incessamment, « transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux. (p. 174). S'en suit naturellement une distinction entre « faire » Et « voir », repérable dans le langage ordinaire qui tour à tour propose un tableau (« il y a ... ») et organise des mouvements (« tu entres, tu traverses, tu tournes ... »), ou dans les indicateurs des cartes - depuis les cartes médiévales, qui comportent essentiellement le tracé de parcours et d'itinéraires,

jusqu'aux cartes plus récentes d'où ont disparu « les descripteurs de parcours » et qui présentent, à partir d'« éléments d'origine disparate », un « état » du savoir géographique. Le récit enfin, et spécialement le récit de voyage, compose avec la double nécessité de « faire » et de « voir » (« des histoires de marches et de gestes sont jalonnées par la citation des lieux qui en résultent ou qui les autorisent » (p. 177) mais relève en définitive de ce que Ceneau appelle la « délinquance » parce qu'il « traverse » - transgresse - et consacre « le privilège du parcours sur l'état. » (p. 190).

A ce point, quelques précisions terminologiques sont nécessaires. Le lieu, tel qu'on le définit ici, n'est pas tout à fait le lieu que Certeau oppose à l'espace comme la figure géométrique au mouvement, le mot lu au mot parlé ou l'état au parcours: c'est le lieu du sens inscrit et symbolisé, le lieu anthropologique. Naturellement, il faut bien que ce sens soit mis en oeuvre, que le lieu s'anime et que les parcours s'effectuent, et rien n'interdit de parler d'espace pour décrire ce mouvement. Mais tel n'est pas notre propos : nous incluons dans la notion de lieu anthropologique la possibilité des parcours qui s'y effectuent, des discours qui s'y tiennent, et du langage qui le caractérise.

Et la notion d'espace, telle qu'elle est utilisée aujourd'hui (pour parler de la conquête spatiale, en termes au demeurant plus fonctionnels que lyriques, ou pour désigner au mieux ou au moins mal possible, dans le langage récent mais déjà stéréotypé des institutions du voyage, de l'hôtellerie ou du loisir, des lieux déqualifiés ou peu qualifiables : « espaces-loisirs », « espaces-jeux », à rapprocher de « point-rencontre »), semble pouvoir s'appliquer utilement, du fait même de son absence de caractérisation, aux surfaces non symbolisées de la planète.

Nous pourrions donc être tentés d'opposer l'espace symbolisé du lieu à l'espace non symbolisé du non-lieu. Mais ce serait nous en tenir à une définition négative des non-lieux, qui a été la nôtre jusqu'à présent, et que l'analyse proposée par Michel de Ceneau de la notion d'espace peut nous aider à dépasser. Le terme « espace » en lui-même est plus abstrait que celui de « lieu », par l'emploi duquel on se réfère au moins à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu). Il s'applique indifféremment à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points (on laisse un « espace » de deux mètres entre chaque poteau d'une clôture) ou à une grandeur temporelle (« en l'espace d'une semaine »). Il est donc éminemment abstrait, et il est significatif qu'il en soit fait aujourd'hui un usage systématique, encore que peu différencié, dans la langue courante et dans les langages particuliers de quelques institutions représentatives de notre temps. Le Grand Larousse illustré fait un sort à part à l'expression « espace aérien » qui désigne une partie de l'atmosphère dont un Etat contrôle la circulation aérienne (moins concrète que son homologue du domaine maritime : « les eaux territoriales »), mais cite aussi d'autres emplois qui témoignent de la plasticité du terme. Dans l'expression « espace judiciaire européen » on voit bien que la notion de frontière est impliquée mais que, abstraction faite de cette notion de frontière, c'est de tout un ensemble institutionnel et normatif peu localisable qu'il s'agit. L'expression « espace publicitaire » s'applique indifféremment à une portion de surface ou de temps « destinée à recevoir de la publicité dans les différents médias » et l'expression « achat d'espace » s'applique à l'ensemble des « opérations effectuées par une agence de publicité sur un espace publicitaire ». La vogue du terme « espace », appliqué aussi bien à des salles de spectacle ou de rencontre (« Espace Cardin » à Paris, « Espace Yves Rocher » à La Gacilly), à des jardins (« espaces verts »), à des fauteuils d'avion (« Espace 2000 ») ou à des voitures (« Espace » Renault), témoigne à la fois des thèmes qui hantent l'époque contemporaine (la publicité, l'image, le loisir, la liberté, le déplacement) et de l'abstraction qui les ronge et les menace, comme si les consommateurs d'espace contemporain étaient avant tout invités à se payer de mots.

Pratiquer l'espace, écrit Michel de Certeau, c'est « répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance: c'est, dans le lieu,

être autre et passer à l'autre » (p. 164). L'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance, c'est l'expérience du premier voyage, de la naissance comme expérience primordiale de la différenciation, de la reconnaissance de soi comme soi et comme autre, que réitérent celles de la marche comme première pratique de l'espace et du miroir comme première identification à l'image de soi. Tout récit revient à l'enfance. Recourant à l'expression « récits d'espace », Certeau veut à la fois parler des récits qui « traversent et « organisent » des lieux (« Tout récit est un récit de voyage ... » p. 171) et du lieu que constitue l'écriture du récit (« la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes - un récit » p. 173). Mais le livre s'écrit avant de se lire; il passe par différents lieux avant d'en constituer un : comme le voyage, le récit qui en parle traverse plusieurs lieux. Cette pluralité de lieux, l'excès qu'elle impose au regard et à la description (comment tout voir ? comment tout dire ?), et l'effet de « dépaysement » qui en résulte (on s'en remettra plus tard, par exemple en commentant la photo qui a fixé l'instant : « Tiens, tu vois, là, c'est moi au pied du Parthénon », mais sur l'instant il arrivait qu'on s'en étonnât : « Qu'est-ce que je suis venu faire ici ? »), introduisent entre le voyageur-spectateur et l'espace du paysage qu'il parcourt ou contemple une rupture qui l'empêche d'y voir un lieu, de s'y retrouver pleinement, même s'il essaie de combler ce vide par les informations multiples et détaillées que lui proposent les guides touristiques ... ou les récits de voyage. Lorsque Michel de Certeau parle du « non lieu » c'est pour faire allusion à une sorte de qualité négative du lieu, d'une absence du lieu à lui-même que lui impose le nom qui lui est donné. Les noms propres, nous dit-il, imposent au lieu « une injonction venue de l'autre (une histoire...) ». Et il est vrai que celui qui, traçant un itinéraire, en énonce les noms n'en connaît pas nécessairement grand chose.

Mais les noms à eux seuls suffisent-ils à produire dans le lieu « cette érosion ou non lieu qu'y creuse la loi de l'autre » (p. 159)?

Tout itinéraire, précise Michel de Certeau, est en quelque sorte « détourné » par les noms qui lui donnent « des sens (ou des directions) jusque-là imprévisibles ». Et il ajoute : « Ces noms créent du non-lieu dans les lieux; ils les muent en passages » (p. 156). Nous pourrions dire, inversement, que le fait de passer donne un statut particulier aux noms de lieu, que la faille creusée par la loi de l'autre et où le regard se perd, c'est l'horizon de tout voyage (addition de lieux, négation du lieu), et que le mouvement qui « déplace les lignes » et traverse les lieux est, par définition, créateur d'itinéraires, c'est-à-dire de mots et de non lieux.

L'espace comme pratique des lieux et non du lieu procède en effet d'un double déplacement : du voyageur, bien sûr, mais aussi, parallèlement, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des « instantanés », additionnés pêle-mêle dans sa mémoire et, littéralement, recomposés dans le récit qu'il en fait ou dans l'enchaînement des diapositives dont il impose, au retour, le commentaire à son entourage. Le voyage (celui dont l'ethnologue se méfie au point de le « haïr ») construit un rapport fictif entre regard et paysage. Et, si l'on appelle « espace » la pratique des lieux qui définit spécifiquement le voyage, il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle. Bien des dépliants touristiques suggèrent un tel détour, un tel retour du regard en proposant par avance à l'amateur de voyages l'image de visages curieux ou contemplatifs, solitaires ou rassemblés, qui scrutent l'infini de l'océan, la chaîne circulaire de montagnes enneigées ou la ligne de fuite d'un horizon urbain hérissé de gratte-ciel : son image en somme, son image anticipée, qui ne parle que de lui, mais porte un autre nom (Tahiti, L'Alpe d'Huez, New York). L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu.

Le mouvement ajoute à la coexistence des mondes et à l'expérience

combinée du lieu anthropologique et de ce qui n'est plus lui (par laquelle Starobinski définit en substance la modernité) l'expérience particulière d'une forme de solitude et, au sens littéral, d'une « prise de position » - l'expérience de celui qui, devant le paysage qu'il se doit de contempler et qu'il ne peut pas ne pas contempler, « prend la pose » et tire de la conscience de cette attitude un plaisir rare et parfois mélancolique. Il n'est donc pas étonnant que ce soit parmi les « voyageurs » solitaires du siècle passé, non les voyageurs professionnels ou les savants, mais les voyageurs d'humeur, de prétexte ou d'occasion, que nous soyons à même de retrouver l'évocation prophétique d'espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidemment de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrapercevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir.

Plus encore qu'à Baudelaire, qui se satisfait de l'invitation au voyage, on pense ici à Chateaubriand, qui ne cesse de voyager effectivement, et qui sait voir, mais voit surtout la mort des civilisations, la destruction ou l'affadissement des paysages où elles brillaient jadis, les vestiges décevants des monuments écroulés. Lacédémone disparue, la Grèce en ruine occupée par un envahisseur ignorant de ses antiques splendeurs renvoient au voyageur « de passage » l'image simultanée de l'histoire perdue et de la vie qui passe, mais c'est le mouvement même du voyage qui le séduit et l'entraîne. Ce mouvement n'a d'autre fin que lui-même - sinon celle de l'écriture qui fixe et réitère son image. Tout est dit clairement dès la première préface de l'itinéraire de Paris à Jérusalem. Chateaubriand s'y défend d'avoir fait son voyage « pour l'écrire » mais reconnaît qu'il voulait y chercher « des images » pour *Les Martyrs*. Il ne prétend pas à la science: « Je ne marche point sur les traces des Chardin, des Tavernier, des Chandler, des Mungo Park, des Humboldt ... » (p. 19). En sonne que cet ouvrage sans finalité avouée répond au désir contradictoire de ne parler que de son auteur sans en rien dire à personne : « Au reste, c'est l'homme, beaucoup plus que l'auteur, que l'on verra partout; je parle éternellement de moi, et j'en parlais en sûreté, puisque je ne comptais point publier mes Mémoires » (p. 20). Les points de vue privilégiés par le visiteur et que l'écrivain décrit sont évidemment ceux d'où se découvrent une série de points remarquables (« le mont Hymette à l'est, le Pentélique au nord, le Parnès au nord ouest ... »), mais la contemplation s'achève significativement au moment où, revenant sur elle-même et se prenant elle-même pour objet, elle semble se dissoudre dans la multitude incertaine des regards passés et à venir: « Ce tableau de l'Attique, le spectacle que je contemplais, avait été contemplé par des yeux fermés depuis deux mille ans. Je passerai à mon tour : d'autres hommes aussi fugitifs que moi viendront faire les mêmes réflexions sur les mêmes ruines... » (p. 153). Le point de vue idéal, parce qu'il ajoute à la distance l'effet du mouvement, c'est le pont du navire qui s'éloigne. L'évocation de la terre qui disparaît suffit à susciter celle du passager qui cherche encore à l'apercevoir: elle n'est bientôt plus qu'une ombre, une rumeur, un bruit. Cette abolition du lieu est aussi le comble du voyage, la pose ultime du voyageur : « A mesure que nous nous éloignons, les colonnes de Sunium paraissent plus belles au-dessus des flots: on les apercevait parfaitement sur l'azur du ciel à cause de leur extrême blancheur et de la sérénité de la nuit. Nous étions déjà assez loin du cap, que notre oreille était encore frappée du bouillonnement des vagues au pied du roc, du murmure du vent dans les genévriers, et du chant des grillons qui habitent seuls aujourd'hui les ruines du temple : ce furent les derniers bruits que j'entendis sur la terre de la Grèce » (p. 190). Quoi qu'il en dise (« Je serai peut-être le dernier Français sont de mon pays pour voyager en Terre sainte, avec les idées, le but et les sentiments d'un ancien pèlerin », p. 331), Chateaubriand n'accomplit pas un pèlerinage. Le haut lieu auquel aboutit le pèlerinage est par définition surchargé de sens. Le sens qu'on y vient chercher vaut pour aujourd'hui comme il valait hier, pour

chaque pèlerin.

L'itinéraire qui y conduit, jalonné d'étapes et de points fons, compose avec lui un lieu « à sens unique », un « espace », au sens où Michel de Certeau emploie le terme. Alphonse Dupront fait remarquer que la traversée maritime elle-même y a valeur initiatique: « Ainsi, aux chemins du pèlerinage, dès que la traversée s'impose, une discontinuité et comme une banalisation d'héroïcité. Terre et eau très inégalement illustrantes et surtout, avec les parcours sur mer, une rupture imposée par le mystère de l'eau. Données apparentes, derrière lesquelles se dissimulait, plus profond une réalité qui semble s'imposer à l'intuition de quelques hommes d'Eglise, au commencement du XIIIe siècle, celle, par l'achèvement sur mer, de l'accomplissement d'un rite de passage » (p. 31) : Avec Chateaubriand, il s'agit de bien autre chose le but ultime de son voyage n'est pas Jérusalem, mais l'Espagne, où il va rejoindre sa maîtresse (mais l'itinéraire n'est pas une confession: Chateaubriand se tait et « garde la pose ») ; surtout, les lieux saints ne l'inspirent pas. On a déjà beaucoup écrit sur eux : « ... Ici j'éprouve un embarras. Dois-je offrir la peinture exacte des lieux saints? Mais alors je ne puis que répéter ce que l'on a dit avant moi : jamais sujet ne fut peut-être moins connu des lecteurs modernes, et toutefois jamais sujet ne fut plus complètement épuisé. Dois-je omettre le tableau de ces lieux sacrés? Mais ne serait-ce pas enlever la partie la plus essentielle de mon voyage, et en faire disparaître ce qui en est la fin et le but? » (p. 308). Sans doute aussi, en de tels lieux, le chrétien qu'il veut être ne peut-il aussi aisément que devant l'Attique ou Lacédémone célébrer la disparition de toutes choses. Alors, il décrit avec application, fait étalage d'érudition, cite des pages entières de voyageurs ou de poètes comme Milton ou Le Tasse. Il esquive, et c'est bien cette fois-ci l'abondance du verbe et des documents qui permettraient de définir les lieux saints de Chateaubriand comme un non-lieu très proche de ceux que nos dépliants et nos guides mettent en images et en formules. Si nous revenons un instant à l'analyse de la modernité comme coexistence voulue de mondes différents (la modernité baudelairienne), nous constatons que l'expérience du non-lieu comme renvoi de soi à soi et mise à distance simultanée du spectateur et du spectacle n'en est pas toujours absente. Starobinski, dans son commentaire du premier poème des *tableaux parisiens*, insiste sur la coexistence des deux mondes qui fait la ville moderne, cheminées et clochers confondus, mais il situe aussi la position particulière du poète qui veut, en somme, voir les choses de haut et de loin, et n'appartient ni à l'univers de la religion, ni à celui du travail. Cette position correspond pour Starobinski au double aspect de la modernité: « La perte du sujet dans la foule - ou, à l'inverse, le pouvoir absolu, revendiqué par la conscience individuelle. » Mais on peut aussi remarquer que la position du poète qui regarde est en elle-même spectacle. Dans ce tableau parisien, c'est Baudelaire qui occupe la première place, celle d'où il voit la ville mais qu'un autre lui-même, à distance, constitue en objet de « seconde vue » :

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde,
Les tuyaux, les clochers ...

Ainsi Baudelaire ne mettrait pas simplement en scène la nécessaire coexistence de l'antique religion et de l'industrie nouvelle, ou le pouvoir absolu de la conscience individuelle, mais une forme très particulière et très moderne de solitude. La mise en évidence d'une position, d'une « posture », d'une attitude, au sens le plus physique et le plus banal du terme, s'effectue au terme d'un mouvement qui évite de tout contenu et de tout sens le paysage et le regard qui le prenait pour objet, puisque précisément c'est le regard qui se fond dans le paysage et devient l'objet d'un regard second et inassignable - le même, un autre est à de tels déplacements du regard, à de tels jeux d'images, à de tels évidements de la conscience que peuvent conduire, à mon sens, mais cette fois-ci de façon systématique, généralisée et prosaïque, les manifestations les plus caractéristiques

de ce que j'ai proposé d'appeler « surmodernité ». Celle-ci impose en effet aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude, directement liées à l'apparition et à la prolifération de non-lieux. Mais sans doute était-il utile, avant de passer à l'examen de ce que sont les non-lieux de la surmodernité, d'évoquer, fût-ce allusivement, le rapport qu'entretenaient avec les notions de lieu et d'espace les représentants les plus reconnus de la « modernité » en art. On sait qu'une partie de l'intérêt porté par Benjamin aux « passages » parisiens, et, plus généralement, à l'architecture de fer et de verre, tient au fait qu'il peut y discerner une volonté de préfigurer ce que sera l'architecture du siècle suivant, un rêve ou une anticipation. On peut se demander pareillement si les représentants de la modernité d'hier, auxquels l'espace concret du monde a offert matière à réflexion, n'ont pas éclairé par avance certains aspects de la surmodernité d'aujourd'hui, non par le hasard de quelques mutilations heureuses, mais parce qu'ils incarnaient déjà, à titre exceptionnel (au titre d'artistes), des situations (des postures, des attitudes) qui sont devenues, en des modalités plus prosaïques, le lot commun.

On voit bien que par « non-lieu » nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes: des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces. Si les deux rapports se recouvrent assez largement, et, en tout cas, officiellement (les individus voyagent, achètent, se reposent), ils ne se confondent pas pour autant car les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire. Comment imaginer l'analyse durkheimienne d'une salle d'attente de Roissy ?

La médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu passe par des mots, voire par des textes. Nous savons tout d'abord qu'il y a des mots qui font image ou plutôt images: l'imagination de chacun de ceux qui ne sont jamais allés à Tahiti ou Marrakech peut se donner libre cours à peine ces noms lus ou entendus. Quelques concours télévisuels tirent ainsi une part de leur prestige d'être richement dotés en prix, notamment en voyages et séjours (« une semaine pour deux dans un hôtel trois étoiles au Maroc », « quinze jours en pension complète en Floride ») dont l'évocation suffit au plaisir des spectateurs qui n'en sont et n'en seront jamais les bénéficiaires. Le « poids des mots », dont s'enorgueillit un hebdomadaire français qui l'associe au « choc des photos » n'est pas seulement celui des noms propres; quantité de noms communs (séjour, voyage, mer, soleil, croisière ...) possèdent à l'occasion, dans certains contextes, la même force d'évocation. On imagine bien, en sens inverse, l'attraction qu'ont pu et peuvent exercer ailleurs des mots pour nous moins exotiques, ou même dénués de tout effet de distance, comme Amérique, Europe, Occident, consommation, circulation. Certains lieux n'existent que par les mots qui les évoquent, non-lieux en ce sens ou plutôt lieux imaginaires, utopies banales, clichés. Ils sont le contraire du non-lieu selon Michel de Certeau, le contraire du lieu dit (dont on ne sait, presque jamais, qui l'a dit et ce qu'il dit). Le mot, ici, ne creuse pas un écan entre la fonctionnalité quotidienne et le mythe perdu: il crée l'image, produit le mythe et du même coup le fait fonctionner (les téléspectateurs restent fidèles à l'émission, les Albanais campent en Italie en rêvant d'Amérique, le tourisme se développe). Mais les non-lieux réels de la surmodernité, ceux que nous empruntons quand nous roulons sur l'autoroute, faisons les courses au supermarché ou attendons dans un aéroport le prochain vol pour Londres ou Marseille, ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi en somme, qui s'exprime selon les cas de façon prescriptive (« prendre la file de droite »), prohibitive (« défense de fumer ») ou informative (« vous entrez dans le Beaujolais ») et qui a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites et codifiés (ceux du code de la route ou des guides touristiques), tantôt à la langue naturelle. Ainsi

sont mises en place les conditions de circulation dans des espaces où les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes « morales » ou des institutions (aéroports, compagnies d'aviation, ministère des transports, sociétés commerciales, police de la route, municipalités) dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement (« le Conseil général finance cette tranche de route », « l'Etat travaille à l'amélioration de vos conditions de vie »), derrière les injonctions, les conseils, les commentaires, les « messages » transmis par les innombrables « supports » (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain. Les autoroutes en France ont été bien dessinées et elles révèlent des paysages, parfois presque aériens, très différents de ceux que peut apercevoir le voyageur qui emprunte les routes nationales ou départementales. On est passé avec elles du film intimiste aux grands horizons des westerns. Mais ce sont des textes disséminés sur le parcours qui disent le paysage et en explicitent les secrètes beautés. On ne traverse plus les villes, mais les points remarquables sont signalés par des panneaux où s'inscrit un véritable commentaire. Le voyageur est en quelque sorte dispensé d'arrêt et même de regard. Ainsi est-il prié sur l'autoroute du sud d'accorder quelque attention à tel village fortifié du XIII^e siècle ou à tel vignoble renommé, à Vézelay, « colline éternelle », ou encore aux paysages de l'Avallonnais ou de Cézanne lui-même (retour de la culture dans une nature elle-même dérobée mais toujours commentée). Le paysage prend ses distances, et ses détails architecturaux ou naturels sont l'occasion d'un texte, parfois agrémenté d'un dessin schématique lorsqu'il apparaît que le voyageur de passage n'est en réalité pas vraiment en situation de voir le point remarquable signalé à son attention et se trouve dès lors condamné à tirer du plaisir de la seule connaissance de sa proximité. Le parcours autoroutier est donc doublement remarquable: il évite, par nécessité fonctionnelle, tous les hauts lieux dont il nous rapproche; mais il les commente; les stations-service ajoutent à cette information et se donnent de plus en plus l'allure de maisons de la culture régionale, proposant quelques produits locaux, quelques cartes et quelques guides qui pourraient être utiles à celui qui s'arrêterait. Mais la plupart de ceux qui passent ne s'arrêtent pas, justement; ils repassent éventuellement, chaque été ou plusieurs fois par an; en sorte que l'espace abstrait qu'ils sont conduits régulièrement à lire plus qu'à regarder leur devient à la longue étrangement familier, comme à d'autres, plus fortunés, le vendeur d'orchidées de l'aéroport de Bangkok ou le duty-free de Roissy 1. Il y a une trentaine d'années, en France, les routes nationales, les départementales, les voies ferrées pénétraient l'intimité de la vie quotidienne. Le parcours routier et le parcours ferroviaire s'opposaient, de ce point de vue, comme l'endroit et l'envers, et cette opposition reste partiellement actuelle pour celui qui s'en tient, aujourd'hui, à la fréquentation des routes départementales et des transports ferroviaires autres que le TGV, voire des lignes régionales, lorsqu'il en reste, puisque significativement ce sont les dessertes locales, les voies d'intérêt local qui disparaissent. Les routes départementales, elles-mêmes souvent condamnées aujourd'hui à contourner les agglomérations, se transformaient naguère régulièrement en rues de ville ou de village, bordées de chaque côté par les façades des maisons. Avant huit heures du matin, après sept heures du soir, le voyageur au volant traversait un désert de façades closes (volets fermés, lumières filtrant par les jalousies, ou absentes, les chambres et salles de séjour donnant fréquemment sur l'arrière de la maison) : il était le témoin de l'image digne et compassée que les Français aiment donner d'eux-mêmes, que chaque Français aime donner de lui à ses voisins. L'automobiliste de passage observait quelque chose des villes qui sont devenues aujourd'hui des noms sur un itinéraire (La Ferté-Bernard, Nogent-le-Rotrou) ; les textes qu'il pouvait lui arriver de déchiffrer (enseignes des commerces en ville, arrêtés municipaux) à la faveur d'un feu rouge ou d'un ralentissement ne lui étaient pas prioritairement destinés. Le train, de son côté, était plus indiscret, le

reste encore. La voie ferrée, souvent tracée derrière les maisons qui font l'agglomération, surprend les provinciaux dans l'intimité de leur vie quotidienne, non plus côté façade mais côté jardin, côté cuisine ou côté chambre et, le soir, côté lumière, alors que, s'il n'y avait l'éclairage public, la rue serait le domaine de l'ombre et de la nuit. Et le train, naguère, n'était pas si rapide qu'il empêchât le voyageur curieux de déchiffrer au passage le nom de la station - ce qu'interdit la trop grande vitesse des trains actuels, comme si certains textes étaient devenus, pour le passager d'aujourd'hui, obsolètes. On lui en propose d'autres: dans le « train-avion » qu'est un peu le TGV, il peut consulter un magazine assez semblable à ceux que les compagnies aériennes mettent à la disposition de leur clientèle: il lui rappelle, à travers reportages, photos et publicités, la nécessité de vivre à l'échelle (ou à l'image) du monde d'aujourd'hui.

Autre exemple d'invasion de l'espace par le texte: les grandes surfaces dans lesquelles le client circule silencieusement, consulte les étiquettes, pèse ses légumes ou ses fruits sur une machine qui lui indique, avec le poids, le prix, puis tend sa carte de crédit à une jeune femme elle aussi silencieuse, ou peu loquace, qui soumet chaque article à l'enregistrement d'une machine décodeuse avant de vérifier le bon fonctionnement de la carte de crédit. Dialogue plus direct mais encore plus silencieux: celui que chaque titulaire d'une carte de crédit entretient avec la machine distributrice où il l'insère et sur l'écran de laquelle lui sont transmises des instructions généralement encourageantes mais constituant parfois de véritables rappels à l'ordre (« Carte mal introduite », « Retirez votre carte », « Lisez attentivement les instructions »). Toutes les interpellations qui émanent de nos routes, de nos centres commerciaux ou des avant-gardes du système bancaire au coin de nos rues visent simultanément, indifféremment, chacun d'entre nous (« Merci de votre visite », « Bon voyage », « Merci de votre confiance »), n'importe lequel d'entre nous: elles fabriquent « l'homme moyen », défini comme utilisateur du système routier, commercial ou bancaire. Elles le fabriquent et éventuellement l'individualisent: sur certaines routes et autoroutes, l'avertissement soudain d'un panneau lumineux (110 ! 110 !) rappelle à l'ordre l'automobiliste trop pressé; dans certains carrefours parisiens, le franchissement d'un feu rouge est automatiquement enregistré et la voiture du coupable identifiée par photo. Toute carte de crédit porte un code d'identification qui permet à la machine distributrice de fournir à son titulaire des renseignements en même temps qu'un rappel des règles du jeu: « Vous pouvez retirer 600 francs ». Alors que c'est l'identité des uns et des autres qui faisait le « lieu anthropologique », à travers les connivences du langage, les repères du paysage, les règles non formulées du savoir-vivre, c'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers, de la clientèle ou des conducteurs du dimanche. Sans doute, même, l'anonymat relatif qui tient à cette identité provisoire peut-il être ressenti comme une libération par ceux qui, pour un temps, n'ont plus à tenir leur rang, à se tenir à leur place, à surveiller leur apparence. Duty-free: à peine son identité personnelle (celle du passeport ou de la carte d'identité) déclinée, le passager du vol prochain se rue dans l'espace « libre de taxes », lui-même libéré du poids de ses bagages et des charges de la quotidienneté, moins pour acheter à meilleur prix, peut-être, que pour éprouver la réalité de sa disponibilité du moment, sa qualité irrécusable de passager en instance de départ.

Seul mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puis-sances qui le gouvernent) en relation contractuelle.

L'existence de ce contrat lui est rappelée à l'occasion (le mode d'emploi du non-lieu en est un élément): le billet qu'il a acheté, la carte qu'il devra présenter au péage, ou même le chariot qu'il pousse dans les travées du supermarché, en sont la marque plus ou moins forte. Le contrat a toujours rapport avec l'identité individuelle de celui qui y souscrit.

Pour accéder aux salles d'embarquement d'un aéroport, il faut d'abord présenter son billet à l'enregistrement (le nom du passager y

est inscrit); la présentation simultanée au contrôle de police de la carte d'embarquement et d'une pièce d'identité fournit la preuve que le contrat a été respecté: les exigences des différents pays sont diverses à cet égard (carte d'identité, passeport, passeport et visa), et c'est dès le départ qu'on s'assure qu'il en a été tenu compte. Le passager ne conquiert donc son anonymat qu'après avoir fourni la preuve de son identité, contresigné le contrat en quelque sorte. Le client du supermarché, s'il paie par chèque ou par carte de crédit, décline lui aussi son identité, de même que l'utilisateur de l'autoroute. D'une certaine manière, l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle a priori ou a poste-riori de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu: on n'y accède qu'innocent. Les mots ici ne jouent presque plus. Pas d'individualisation (de droit à l'anonymat) sans contrôle d'identité.

Bien entendu, les critères de l'innocence sont les critères convenus et officiels de l'identité individuelle (ceux qui figurent sur les cartes et qu'enregistrent de mystérieux fichiers). Mais l'innocence, c'est encore autre chose: l'espace du non-lieu délivre celui qui y pénètre de ses déterminations habituelles. Il n'est plus que ce qu'il fait ou ce qu'il vit comme passager, client, conducteur. Peut-être est-il encore encombré par les soucis de la veille, déjà préoccupé du lendemain, mais son environnement du moment l'en éloigne provisoirement.

Objet d'une possession douce, à laquelle il s'abandonne avec plus ou moins de talent ou de conviction, comme n'importe quel possédé, il goûte pour un temps les joies passives de la désidentification et le plaisir plus actif du jeu de rôle.

C'est avec une image de lui-même qu'il se trouve confronté en définitive, mais une bien étrange image en vérité. Le seul visage qui se dessine, la seule voix qui prend corps, dans le dialogue silencieux qu'il poursuit avec le paysage-texte qui s'adresse à lui comme aux autres, ce sont les siens - visage et voix d'une solitude d'autant plus déroutante qu'elle évoque des millions d'autres. Le passager des non-lieux ne retrouve son identité qu'au contrôle de douane, au péage ou à la caisse enregistreuse. En attendant, il obéit au même code que les autres, enregistre les mêmes messages, répond aux mêmes sollicitations. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude.

Il ne fait pas place non plus à l'histoire, éventuellement transformée en élément de spectacle, c'est à dire le plus souvent en textes allusifs. L'actualité et l'urgence du moment présent y règnent. Comme les non-lieux se parcourent, ils se mesurent en unités de temps. Les itinéraires ne vont pas sans horaires, sans tableaux d'arrivée ou de départ qui font toujours une place à la mention des retards éventuels. Ils se vivent au présent.

Présent du parcours, qui se matérialise aujourd'hui dans les vols long-courrier sur un écran où s'inscrit à chaque minute la progression de l'appareil. Au besoin, le commandant de bord l'explique de façon quelque peu redondante:

« A droite de l'appareil, vous pouvez apercevoir la ville de Lisbonne. » On n'aperçoit rien, en fait: le spectacle, une fois encore, n'est qu'une idée, un mot. Sur l'autoroute, quelques panneaux lumineux donnent la température du moment et les informations utiles à la pratique de l'espace: « Sur l'A3, bouchon de deux kilomètres. » Présent de l'actualité au sens large: en avion, les journaux sont lus et relus; plusieurs compagnies assurent même la retransmission des journaux télévisés. La plupart des voitures sont équipées d'autoradios.

La radio fonctionne de façon ininterrompue dans les stations-service ou les supermarchés: les rengaines du jour, les publicités, quelques nouvelles sont proposées, imposées aux clients de passage. Au total, tout se passe comme si l'espace était rattrapé par le temps, comme s'il n'y avait pas d'autre histoire que les nouvelles du jour ou de la veille, comme si chaque histoire individuelle puisait ses motifs, ses mots et ses images dans le stock inépuisable d'une intarissable histoire au présent.

Assailli par les images que diffusent surabondamment les institutions

du commerce, des transports ou de la vente, le passager des non-lieux fait l'expérience simultanée du présent perpétuel et de la rencontre de soi.

Rencontre, identification, image: ce quadra-général élégant qui semble goûter des bonheurs ineffables sous le regard attentif d'une hôtesse blonde, c'est lui; ce pilote au regard assuré qui lance sa turbo-diesel sur on ne sait quelle piste africaine, c'est lui; cet homme au masque viril qu'une femme contemple amoureuxment parce qu'il utilise une eau de toilette au parfum sauvage, c'est encore lui. Si ces invitations à l'identification sont essentiellement masculines, c'est que l'idéal du moi qu'elles diffusent est en effet masculin et que, pour l'instant, une femme d'affaires ou une conductrice crédibles sont représentées comme possédant des qualités • masculines».

Le ton change, naturellement, et les images aussi, dans les non-lieux moins prestigieux que sont les supermarchés, fréquentés majoritairement par des femmes. Le thème de l'égalité (voire, à terme, de l'indistinction) des sexes y est abordé de façon symétrique et inverse: les nouveaux pères, lit-on parfois dans les magazines « féminins » s'intéressent à l'entretien du ménage et à la toilette des nourrissons.

Mais on perçoit aussi dans les supermarchés la rumeur du prestige contemporain: des médias, des vedettes, de l'actualité. Car le plus remarquable, au total, reste ce que l'on pourrait appeler les « participations croisées, des appareils publicitaires.

Les radios privées font la publicité des grandes surfaces; les grandes surfaces celle des radios privées. Les stations-service des vacances offrent des voyages en Amérique et la radio nous en informe. Les magazines des compagnies aériennes font la publicité des hôtels qu'elles font la publicité des compagnies aériennes - l'intéressant étant que tous les consommateurs d'espace se trouvent ainsi pris dans les échos et les images d'une sorte de cosmologie objectivement universelle, à la différence de celles qu'étudiaient traditionnellement les ethnologues, et simultanément familière et prestigieuse. Il en résulte au moins deux choses. D'une part, ces images tendent à faire système; elles dessinent un monde de consommation que tout individu peut faire sien parce qu'il y est incessamment interpellé.

La tentation du narcissisme est, ici, d'autant plus fascinante qu'elle semble exprimer la loi commune: faire comme les autres pour être soi. D'autre part, comme toutes les cosmologies, la nouvelle cosmologie produit des effets de reconnaissance. Paradoxe du non-lieu: l'étranger égaré dans un pays qu'il ne connaît pas (l'étranger « de passage») ne s'y retrouve que dans l'anonymat des autoroutes, des stations-service, des grandes surfaces ou des chaînes d'hôtels. Le panneau d'une marque d'essence constitue pour lui un repère rassurant, et il retrouve avec soulagement sur les rayons du supermarché les produits sanitaires, ménagers ou alimentaires consacrés par les firmes multinationales. Inversement, les pays de l'Est gardent quelque exotisme pour n'avoir pas encore tous les moyens de rejoindre l'espace mondial de la consommation.

**

Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent.

La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit. Le retour au lieu est le recours de celui qui fréquente les non-lieux (et qui rêve par exemple d'une résidence secondaire enracinée dans les profondeurs du terroir). Lieux et non-lieux s'opposent (ou s'appellent) comme les mots et les notions qui permettent de les décrire. Mais les mots à la mode - ceux qui n'avaient pas droit à l'existence il y a une trentaine d'années - sont ceux des non-lieux. Ainsi pouvons-nous opposer les réalités du transit (les camps de transit ou les passagers en transit) à celles de la résidence ou de la demeure, l'échangeur (où l'on ne se croise pas) au carrefour (où l'on se rencontre), le passager (que définit sa destination) au voyageur (qui flâne en chemin) - significativement, ceux qui sont encore des voyageurs pour la SNCF deviennent des

passagers quand ils prennent le TGV -, l'ensemble (« groupe d'habitations nouvelles », pour le Larousse), où l'on ne vit pas ensemble et qui ne se situe jamais au centre de rien (grands ensembles : symbole des zones dites périphériques), au monument où l'on partage et commémore, la communication (ses codes, ses images, ses stratégies) à la langue (qui se parle).

Le vocabulaire, ici, est essentiel car il tisse la trame des habitudes, éduque le regard, informe le paysage. Revenons un instant sur la définition que propose Vincent Descombes de la notion de « pays rhétorique » à partir d'une analyse de la « philosophie » ou plutôt de la « cosmologie » de Combray: « Où le personnage est-il chez lui? La question porte moins sur un territoire géographique que sur un territoire rhétorique (en prenant le mot rhétorique dans le sens classique, sens défini par des actes rhétoriques tels que le plaidoyer, l'accusation, l'éloge, la censure, la recommandation, la mise en garde, etc.). Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il panache la vie. Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste.

Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière, qu'il taut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une marche, plutôt que comme une ligne bien tracée. (p. 179).

Si Descombes a raison, il faut en conclure que dans le monde de la surmodernité on est toujours et on n'est plus jamais chez soi : les zones frontières ou les « marches » dont il parle n'introduisent plus jamais à des mondes totalement étrangers. La surmodernité (qui procède simultanément des trois figures de l'excès que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références) trouve naturellement son expression complète dans les non-lieux. Par ceux-ci, au contraire, transitent des mots et des images qui reprennent racine dans les lieux encore divers où les hommes essaient de construire une partie de leur vie quotidienne.

Il arrive inversement que le non-lieu emprunte ses mots au terroir, comme on voit sur les autoroutes, où les « aires de repos » - le terme « aire » étant vraiment le plus neutre possible, le plus éloigné du lieu et du lieu-dit - sont parfois désignées par référence à quelque attribut particulier et mystérieux du terroir proche: aire du Hibou, aire du Gîte-aux-Loups, aire de la Combe-Tourmente, aire des Croquettes ... Nous vivons donc dans un monde où ce que les ethnologues appelaient traditionnellement « contact culturel » est devenu un phénomène général. La première difficulté d'une ethnologie de « l'ici », c'est qu'elle a toujours affaire à de « l'ailleurs », sans que le statut de cet « ailleurs, puisse être constitué en objet singulier et distinct (exotique). Le langage témoigne de ces imprégnations multiples.

Le recours au basic english des technologies de la communication ou du marketing est à cet égard révélateur : il marque moins le triomphe d'une langue sur les autres que l'invasion de toutes les langues par un vocabulaire d'audience universelle. C'est le besoin de ce vocabulaire généralisé qui est significatif, plus que le fait qu'il soit anglais.

L'affaiblissement linguistique (si l'on nomme ainsi la baisse de la compétence sémantique et syntaxique dans la pratique moyenne des langues parlées) est davantage imputable à cette généralisation qu'à la contamination et à la subversion d'une langue par une autre.

On voit bien, dès lors, ce qui distingue la surmodernité de la modernité telle que la définit Starobinski à travers Baudelaire. La surmodernité n'est pas le tout de la contemporanéité.

Dans la modernité du paysage baudelairien, au contraire, tout se mêle, tout se tient: les clochers et les tuyaux sont les « maîtres de la cité ». Ce que contemple le spectateur de la modernité, c'est l'imbrication de l'ancien et du nouveau. La surmodernité, elle, fait de

l'ancien (de l'histoire) un spectacle spécifique - comme de tous les exotismes et de tous les particularismes locaux. L'histoire et l'exotisme y jouent le même rôle que les « Citations » dans le texte écrit - statut, qui s'exprime à merveille dans les catalogues édités par les agences de voyages. Dans les non lieux de la surmodernité, il y a toujours une place spécifique (en vitrine, sur affiche, à droite de l'appareil, à gauche de l'autoroute) pour des « curiosités » présentées comme telles - des ananas de Côte-d'Ivoire, Venise, cité des Doges, la ville de Tanger, le site d'Alésia. Mais ils n'opèrent aucune synthèse, n'intègrent rien, autorisent seulement, le temps d'un parcours, la coexistence d'individualités distinctes, semblables et indifférentes les unes aux autres. Si les non-lieux sont l'espace de la surmodernité, celle-ci ne peut donc prétendre aux mêmes ambitions que la modernité. Dès que les individus se rapprochent, ils font du social et aménagent des lieux. L'espace de la surmodernité, lui, est travaillé par cette contradiction: il n'a affaire qu'à des individus (des clients, des passagers, des usagers, des auditeurs) mais ils ne sont identifiés, socialisés et localisés (nom, profession, lieu de naissance, adresse) qu'à l'entrée ou à la sortie. Si les non-lieux sont l'espace de la surmodernité, il faut expliquer ce paradoxe: le jeu social semble se jouer ailleurs qu'aux avant-postes de la contemporanéité. C'est à la façon d'une immense parenthèse que les non-lieux accueillent des individus chaque jour plus nombreux. Aussi bien sont-ils particulièrement visés par tous ceux qui poussent jusqu'au terrorisme leur passion du territoire à préserver ou à conquérir. Si les aéroports et les avions, les grandes surfaces et les gares ont toujours été la cible privilégiée des attentats (pour ne rien dire des voitures piégées), c'est sans doute pour des raisons d'efficacité, si l'on peut utiliser ce mot. Mais c'est peut-être aussi parce que, plus ou moins confusément, ceux qui revendiquent de nouvelles socialisations et de nouvelles localisations ne peuvent y voir que la négation de leur idéal. Le non-lieu est le contraire de l'utopie: il existe et il n'abrite aucune société organique.

On retrouve à ce point une question effleurée plus haut: celle du politique. Dans un article consacré à la ville*, Sylviane Agacinski rappelle ce que furent l'idéal et l'exigence du conventionnel Anacharsis Cloots. Hostile à tout pouvoir « incorporé », il réclame la mort du roi. Toute localisation du pouvoir, toute souveraineté singulière, même la division de l'humanité en peuples, lui paraissent incompatibles avec la souveraineté indivisible du genre humain. Dans cette perspective, la capitale, Paris, n'est un lieu privilégié que pour autant qu'on privilégie « une pensée déracinée, déterritorialisée » : « Le paradoxe du chef-lieu de cette humanité abstraite, universelle - et peut-être pas simplement bourgeoise -, écrit Agacinski, c'est qu'il est aussi un non-lieu, un nulle part, un peu ce que Michel Foucault, sans y inclure la ville, appelait une « hétérotopie » » (p. 204-205). Il est bien certain que c'est aujourd'hui à l'échelle du monde que se manifeste la tension entre pensée de l'universel et pensée de la territorialité. Nous n'en avons ici abordé l'étude que par un de ses aspects, à partir du constat qu'une part croissante de l'humanité vit, au moins à temps partiel, hors territoire, et que, par conséquent, les conditions mêmes de définition de l'empirique et de l'abstrait sont en train de bouger sous l'effet de la triple accélération caractéristique de la surmodernité.

Le « hors-lieu » ou le « non-lieu » que fréquente l'individu de la surmodernité n'est pas le « non-lieu » du pouvoir où se noue la double et contradictoire nécessité de penser et de situer l'universel, d'annuler et de fonder le local, d'affirmer et de récuser l'origine. Cette part impensable du pouvoir qui a toujours fondé l'ordre social, au besoin en inversant, comme par l'arbitraire d'un fait de nature, les termes qui servent à le penser, trouve sans doute une expression particulière dans la volonté révolutionnaire de penser, à la fois l'universel et l'autorité, de récuser à la fois le despotisme et l'anarchie, mais elle est plus généralement constitutive de tout ordre localisé, qui, par définition, doit élaborer une expression spatialisée de l'autorité. La contrainte qui pèse sur la pensée d'Anacharsis

Cloots (ce qui permet, à l'occasion, de souligner sa « naïveté. »), c'est qu'il voit le monde comme un lieu - lieu du genre humain, certes, mais qui passe par l'organisation d'un espace et la reconnaissance d'un centre. Il est d'ailleurs assez significatif que, lorsqu'on parle aujourd'hui de l'Europe des Douze ou du Nouvel Ordre mondial, la question qui se pose immédiatement soit encore celle de la localisation du vrai centre de l'une ou de l'autre: Bruxelles (pour ne rien dire de Strasbourg) ou Bonn (pour ne pas dire encore Berlin) ? New York et le siège de l'ONU, ou Washington et le Pentagone ? La pensée du lieu nous hante toujours et la « résurgence » des nationalismes, qui lui confère une actualité nouvelle, pourrait passer pour un « retour. » A la localisation dont l'Empire, comme préfiguration prétendue du genre humain à venir, pourrait sembler s'être éloigné. Mais, en fait, le langage de l'Empire était le même que celui des nations qui le rejettent, peut-être parce que l'ancien Empire comme les nouvelles nations doivent conquérir leur modernité avant de passer à la surmodernité. L'Empire, pensé comme univers « totalitaire », n'est jamais un non-lieu. L'image qui lui est associée est au contraire celle d'un univers où personne n'est jamais seul, où tout le monde est sous contrôle immédiat, où le passé comme tel est rejeté (on en a fait table rase). L'Empire, comme le monde d'Orwell ou celui de Kafka, n'est pas prémoderne mais « para-moderne » ; raté de la modernité, il n'est en aucun cas son avenir et ne relève d'aucune des trois figures de la surmodernité que nous avons tenté de mettre en évidence. Il en est même, très strictement, le négatif. Insensible à l'accélération de l'histoire, il la réécrit; il préserve ses ressortissants du sentiment du rétrécissement de l'espace en limitant la liberté de circulation et d'information; par là même (et comme il apparaît dans ses réactions crispées aux initiatives prises en faveur du respect des droits de l'homme), il écarte de son idéologie la référence individuelle et prend le risque de la projeter à l'extérieur de ses frontières - figure chatoyante du mal absolu ou de la séduction suprême. On pense bien sûr d'abord à ce que fut l'Union soviétique mais il y a d'autres Empires, grands ou petits, et la tentation qu'ont parfois certains de nos hommes politiques de penser que l'institution du parti unique et de l'exécutif souverain constitue un préalable nécessaire à la démocratie, en Afrique et en Asie, relève étrangement des schémas de pensée dont ils dénoncent l'archaïsme et le caractère intrinsèquement pervers quand il s'agit de l'Est européen. Dans la coexistence des lieux et des non-lieux, le point d'achoppement sera toujours politique. Sans doute les pays de l'Est, et d'autres, trouveront-ils leur place dans les réseaux mondiaux de la circulation et de la consommation. Mais l'extension des non-lieux qui leur correspondent - non-lieux empiriquement recensables et analysables dont la définition est d'abord économique - a déjà pris de vitesse la réflexion des politiques qui ne se demandent de plus en plus où ils vont que parce qu'ils savent de moins en moins où ils sont.

Jean Christophe Bailly

Introduction et Le propre des villes

Extraits de *La ville à l'œuvre*, Bertoin, Paris.

1992

Introduction

Les textes que réunit ce livre ont tous trait à la ville.

Écrits entre 1981 et aujourd'hui, ils sont divers d'écriture comme d'occasion: certains relèvent plutôt de l'évocation, tandis que d'autres ont un tour théorique et que d'autres enfin sont presque des textes militants. Ce qui les réunit, c'est une préoccupation que je crois avoir eue de toujours, bien que je ne sois ni architecte, ni urbaniste, ni historien. On ne s'étonne pas de voir un écrivain ou un philosophe parler de musique, de peinture, de politique. Je m'étonne qu'il n'y ait pas davantage d'écrivains ou de philosophes qui parlent d'architecture. Celle-ci pourtant est devant nous, autour de nous, nous vivons dans ce qu'elle a édifié, dans ses ordonnances, ses disjonctions, sa crise. Or, tout se passe comme si ce qui la fait était là depuis toujours à la façon d'un décor immanent, aimé ou détesté. J'ai essayé de comprendre de quoi les villes étaient faites, de déterminer les causes des joies que j'y ai éprouvées, d'en tirer quelques conséquences relatives aux lieux ou plutôt aux non-lieux où ces joies ne peuvent plus se produire.

Le livre se divise en trois parties. La première, intitulée Ville, langue, mémoire, est la plus théorique: de façon non systématique et en gardant toujours pour fil directeur l'expérience du passant, les articles qui la composent forment une sorte de « imprécis » de poésie urbaine. La seconde Lieux, noms, matières, descend pour ainsi dire dans les choses et fonctionne comme une articulation de promenades. La troisième enfin, La ville en friches, aborde la question de la banlieue et, plus spécifiquement, des grands ensembles. Elle ruche par conséquent au problème de la non-ville et, comme telle, à l'actualité. Bien entendu, ces trois parties ne sont pas absolument distinctes et se recoupent. Les mêmes motifs y reviennent, comme dans une tresse, et certaines affirmations, voire certains exemples circulent d'un texte à un autre. Mais c'était là une fatalité, non seulement parce que ce livre est un recueil, mais surtout parce que ce qui y est dit de l'espace urbain est constant et, je l'espère, unanime.

Les demeures et les assemblages de demeures et d'édifices que sont les villes occupent l'espace, comme tout ce qui existe. Mais, à la différence des autres corps, ils l'occupent sans le remplir et en le laissant jouer à l'intérieur d'eux-mêmes. En tant que contenants immobiles contenus dans l'espace, ils doivent aussi s'y tenir comme des ouvertures. Si c'est bien le mur qui qualifie l'architecture - et ceci depuis la première paroi de paille ou de branchages tressés formant abri - celle-ci ne commence à se décliner, pourtant, que par une alternance mesurée de pleins et de creux, que par la procession des ouvertures et des passages. Le fil rouge de ce livre suit l'idée que la ville qui, par nature, multiplie les murs et les enchevêtre ou les trame, multiplie du même coup les ouvertures et les passages, et que cette démultiplication, qui révèle l'espace en traçant en lui des schémas de lisibilité complexes et variés, produit un effet libérateur: un art d'aviver le jeu des courants et des circulations qui se confond *more geometrico* à la naissance du sentiment politique.

Lorsque les Grecs comprirent que ce n'était pas tant par ses murailles ou par ses limites mais par son agora, par son théâtre et par sa forme que se définissait la cité, lorsqu'ils pressentirent que cette forme répondait à ce qui, dans la cité, fondait l'espace démocratique, ils ouvrirent la dynamique par laquelle la ville accédait à son identité: l'agrégat des maisons cessait de répondre à la convocation de hasard du pôle palatial et des lignes de défense, pour se répandre rationnellement dans une étendue gagnée, distincte des prétentions privées.

Cette confusion d'un topos et d'un logos fondant une liberté, non

seulement n'est ni donnée ni garantie, mais elle est infiniment perturbable et continuellement menacée. Que la ville se referme dans ses murs ou qu'un mur vienne la couper en deux (et ce mur absolument sans trouées, ni passages, ce mur niant intégralement l'architecture et la ville, le plus étrange est que nous l'avons connu) ou encore, ce qui est le plus fréquent, du moins aujourd'hui, que les murs de la ville cessent de ménager entre eux les rythmes et les échappées nécessaires. Au libre accomplissement des parcours, et aussitôt l'espace urbain, abandonné, glisse hors de son être propre pour se faire le complice d'une oppression et l'incarner.

La puissance même avec laquelle l'architecture peut incarner l'oppression n'a d'égale que la puissance inverse avec laquelle elle peut conjuguer et affermir un sentiment actif de délivrance. Le lien de l'architecture à la tyrannie est pour ainsi dire originaire. Mais dans ce qui décide du passage de l'univers palatial à celui de la cité, comme dans ce qui opposera plus tard le labyrinthe de la ville à la volonté de maîtrise du château, l'architecture se décline aussi comme la ruse qui, sans fin, se soustrait à ce lien. Cette opposition du château au labyrinthe, de l'imposition à la spontanéité, nous la retrouvons aujourd'hui, de façon voilée, dans le conflit qui oppose l'objet au contexte, l'architecture du discours et du symbole à l'architecture de la langue et de l'accent. La situation n'est pourtant pas celle d'une opposition manichéenne où le « labyrinthe » serait le bien et le « château » le mal. La splendeur des objets ne peut pas être oubliée. Faire entrer le château dans la ville ou inclure l'objet dans le contexte, ce ne seraient là que des mots d'ordre - au demeurant valides - si les villes ne nous avaient pas si souvent présenté ce visage - que l'on se souvienne seulement de ces modèles d'intégration que sont la « basilique » de Palladio à Vicence ou le Palais-Royal à Paris. Ce que l'on peut dire simplement, c'est que les situations d'accord entre objet et contexte ou entre beauté formelle et usage civil ont toujours correspondu à l'existence d'un espace ouvert et que ce sont des villes exposées à leur propre désir d'urbanité qui ont présenté des traits d'immédiate accessibilité.

La fonction urbaine - qui fait défaut à tant de parties de villes et à tant de banlieues - peut être définie comme ce qui entraîne l'assemblage à la ressemblance en créant de l'identité, et comme ce qui entraîne l'identité au partage en créant de l'accessibilité.

Cet espace de, l'identification et du partage, cet espace où le passant, visiteur ou habitant, se sent libre, c'est la rue. La rue est la phrase que le passant lit et interprète au sein du livre ouvert de la ville. Les organisations urbaines sans rues sont comme des livres sans phrases, sans syntaxe: elles sont illisibles. Qu'elle figure au sein d'un réseau tramé géométriquement (et c'est le même indice de régularité, de Millet à Manhattan en passant par Turin ou par les anciennes villes chinoises) ou qu'elle se courbe, capricieuse, au sein d'un labyrinthe organique comme celui des médinas ou des villes du Moyen Âge, la rue est le fil qui tisse la toile de la ville et qui, simultanément, y ouvre des jours. Ces jours et ce tissage, ensemble, en leur densité, constituent l'espace ouvert de la ville, où sa fonction se connaît.

Jamais encore, sans doute, n'ont été réunies les conditions d'une ville optimale, d'une ville qui serait ressemblante dans toutes ses parties. La pensée de la ville est la recherche des voies qui vont en direction de telles conditions, vers cette ressemblance. Elle ne peut que rencontrer en chemin les voies qui s'en éloignent et qui sont devenues, hélas, les plus nombreuses.

Le propre des villes

Carthagène, Cartagena de las Indias: un nom, le nom d'une ville sur la Terre, et ce nom, comme tout nom de ville, de montagne, de lieu-dit, avant d'être un ici (si l'on en est, si l'on y va), est un là-bas : un motif de rêverie, un buisson d'idées qu'on se fait, d'images qu'on imagine. La Colombie, les Caraïbes, la musique, une rue, une place, des balcons, le soleil, un patio plein d'arbres et d'oiseaux ... tout vient, relayé par la littérature (Garcia Marquez, Mutis), les récits de voyage (Humboldt et Bonpland, Elisée Reclus) et même les photographies des guides et des agences. Puis, arrive un jour où l'on s'y rend et toute le buissonnement légendaire du « là-bas » s'éteint, s'évapore en petites fumées invisibles le long des rues. Il en restera à peine une buée. Le réel sonne la charge, comme il le fait, sans bruit, sûr de sa victoire : c'est là, c'est ainsi, ressemblant, différent.

L'apprentissage commence, le souvenir débute. Mais le nom, ce qui faisait venir, ce qui faisait rêver - la ville coloniale intacte, la province créole et ses siestes alanguies -, s'il recouvre bien toute la ville, n'en désigne vraiment que le noyau originel : Carthagène, aujourd'hui, c'est au moins trois villes. La ville ancienne enceinte de murailles et le faubourg de Getsemani serrant tous deux comme une pince le Muelle de los Pegasos (le vieux port) - la ville touristique moderne étirant ses hôtels et ses immeubles tout au long de la péninsule de Bocagrande qu'une caserne surveille comme un verrou - et, enfin, ce qu'on n'hésiterait pas à appeler la vraie Carthagène si tout n'était pas également vrai, soit cet ensemble de faubourgs adossé au plan complexe des lagunes, avec ses toiles ondulées, sa poussière africaine et ses indétectables secrets. Trois zones bien distinctes cohabitent ainsi, Bocagrande tournant le dos aux deux autres qui, du moins, restent proprement colombiennes et marquées du signe de l'ailleurs que l'on était venu voir. Un centre historique donc, exportation stylistique des colonisateurs; une banlieue de faubourgs assez semblable à tout ce qu'on voit dans le tiersmonde, mais indéniably teintée de la tonalité caraïbe; et un faubourg résidentiel, international, bien proche quant à lui d'être, dans la version tropicale, ce que Marc Augé appelle un non-lieu: la tripartition de Carthagène n'a rien d'étonnant ni de catastrophique, et c'est même parce qu'elle est banale que je l'évoque.

Ce que dit Carthagène, en effet, c'est que la ville (ce qui, dans la ville, correspond à l'attente qui est dans son nom) est minoritaire au sein même de l'espace urbain, c'est que l'espace urbain contient de la ville et aussi quelque chose d'après qui n'en est pas. Le mouvement est spontané, qui rapporte l'art de la ville aux centres anciens où il se constate et la débâcle de la non-ville aux périphéries où il se développe selon toute une série de variantes (allant de l'improvisation des bidonvilles à l'ultra-planification des « villes nouvelles »).

L'idée que l'art de faire de la ville soit un art perdu, et à retrouver, en découle tout naturellement. Si elle est globalement juste et cruellement vérifiée par le manque le plus criant de l'urbanisme moderne, cette idée comporte pourtant tous les dangers d'une dérive passiviste. Le contextualisme, soit le nom un peu lourd du mouvement qui privilégie l'art de la ville sur l'art de l'objet architectural isolé, ne doit pas tant être compris comme une pure conservation que comme une création continue, au sein de laquelle le respect des règles du jeu (gabarits, rues, etc.) l'emporte sur les réflexes de stricte et vaine imitation. La ville rassemble aujourd'hui ce qui la type et lui donne son nom et ce qui, sans type, demeure anonyme. Concomitants et complices sont les mouvements qui capturent le type et ceux qui produisent de l'anonymat. La capture du type qu'est le typique, avec toute la vulgarité dont elle est capable et tous les alibis culturels et touristiques dont elle se dote, accompagne comme son ombre l'atypie proliférante du non-lieu et du sans-nom : presque automatique est le passage de la zone délaissée à la zone « embellie ». Dans les villes de province françaises, l'accumulation des magasins à grande surface et des « zones d'activité » de la périphérie annonce pratiquement la rue piétonne du centre, au point que les uns apparaissent comme l'effet et l'obligé de l'autre.

Maquillée en son centre, délaissée sur ses bords, la ville se retrouve pour ainsi dire dispersée en son propre sein, dans les alvéoles plus ou moins larges où ne l'ont pas encore rattrapée spéculateurs ou édiles.

La vraie ville, la ville tout à l'oeuvre d'elle-même est en effet toujours en quelque façon abandonnée: laissée tranquille, purement vouée aux joies du type et du nom, usant de sa propre essence comme d'une manne renouvelable. Certes vérité du propre ne s'accompagne d'aucune signalisation, elle se signale d'elle-même, elle s'entend: langue natale pour ceux qui la parlent, langue étrangère pour ceux qui la découvrent. Et la surprise, c'est bien que le propre soit dispersé à travers la totalité de l'espace urbain, et qu'il ne corresponde qu'en partie, voire plus du tout, aux zones officiellement recommandées à l'attention du visiteur. La signature du propre est libre et déliée, elle accompagne l'architecture, mais en spécifiant celle-ci tout du long autant comme une suite sans fin de petites notes et d'ariettes que comme un empilage de symphonies. Ainsi, on le sait, dans des villes vouées au tourisme à grande échelle, comme Paris ou Venise, peinerait-on, sauf à certaines heures hors saison, à retrouver leur être-propre là où pourtant les étoiles des guides le signalent, tandis que celui-ci continue de se répandre librement avec la lumière sur telle place ou tel campo oubliés.

Cette vérité du propre en même temps rebondit, retrouvant là où on l'attendait le moins la ville telle que son nom la disait, et il arrive que la banlieue elle-même, comme autrefois les faubourgs, en saisisse, mieux qu'un signe officiel, un accent inattendu ou perdu. Chaque ville parle d'un seul allant son propre argot, chaque ville contient en elle une ville clandestine qui la transperce en des mailles disséminées dont le flâneur, pas à pas, tisse la cote. Qui n'est jamais entré dans une cour ne saura jamais rien de Paris : ici, le roman se délie de lui-même pour monter les marches d'un escalier de service, éreinté d'eau de Javel, et pour raconter tout ce qui, sous les façades, entretient la vie du lexique. Mais entre les traboules qu'à Lyon on condamne ou au contraire illumine et les îlots qu'on détruit, entre les pseudopalais des classes molles et les colifichets dont on pare les banlieues dans l'espoir que ceux qui y vivent se tiennent tranquilles, partout la tendance dominante est à l'éradication du propre et à la destruction du type. Non seulement, on ne sait plus les faire venir, les créer, mais on les rend les rend fossiles là où ils étaient opérants. Les formes du type - c'est même ce qui le définit - sont différentes en chaque lieu, et les problèmes d'une ville du tiers-monde comme Carthagène ne sont pas ceux, disons, de Florence (même si une partie de ce qui les menace est identique), de même que la question de la banlieue ne se pose pas de la même façon à Paris ou à Bogota, à Hambourg ou au Caire. Pourtant, à peu près partout sur la Terre, avec des différences d'indignité, de cynisme, de violence, existent des maisons qui ne sont pas des maisons, des rues qui ne sont pas des rues, des espaces qui n'ont pas d'espace. Et c'est même dans ces jachères, qui ont toutes entre elles des traits communs, que vivent désormais la plupart des hommes, ou tout au moins une partie croissante de la population mondiale c'est à l'échelle de ce bouleversement quantitatif que se pose la question de la ville et même celle du territoire tout entier : monde rural et zones sauvages tout aussi bien. Partout, cette question peut être définie comme celle de l'appropriation du propre, soit tout à la fois une restitution et une invention. Une ville qui serait tout entière son nom en propre, qui, suffisamment abandonnée à ses habitants pour n'en abandonner aucun à l'égarer du sans-lieu et qui, usée jusqu'à la corde, jouirait également de cordes fraîches nouvellement tendues - une telle ville, sans doute, n'a encore jamais existé. Pourtant, cette ville qui serait la ville entière, entièrement exposée au partage, et qui comporterait, faut-il le dire, la tension d'un accomplissement démocratique total, se figure d'elle-même comme le nom ou le pôle de toute politique à venir qui ne serait pas cette valse timorée entre gestion et symbole que l'on voit tous les jours.

La spontanéité même avec laquelle nous nous tournons vers de grands traits urbains du passé pour y puiser les figures modulables

d'un devenir-ville actuel tendu vers le bien-vivre ne doit pas nous faire oublier - et le cas de Carthagène, ville coloniale, est ici assez parlant - que ces traits parviennent, dans leur quasi-totalité, de sociétés dominatrices et violentes. La célèbre remarque de Walter Benjamin sur les monuments de la culture qui sont aussi documents de la barbarie s'applique en premier lieu aux oeuvres de l'architecture. Du Palatin à Manhattan, ce sont toujours les ressources de l'échange inégal qui ont fait les villes telles qu'on les voit, dans leurs ruines, leurs parures et leurs arrière-cours. Antique est le lien de l'architecture à la tyrannie, mais antique aussi est le trou que faisait l'agora dans la tyrannie.

L'agora, espace vide ménagé comme une garantie au centre de tout l'érigé, c'était, bien sûr, une forme urbaine (c'est même la fondation de la forme urbaine), mais c'était aussi, conséquemment, tout ce qui s'en allait d'elle par les rues, en pluie de paroles souiantes ou grincheuses. Ce ruissellement de paroles, libéré par la ville et qui devient murmure de révolte si la ville prétend se refermer sur lui, apparaît à la fin comme l'ébruitement de la ville elle-même : la ville, c'est la multiplication, l'ajointement et la rupture des récits. Contenir en silence l'existence des récits et la propager au loin comme un elfet de soi, tel est l'être-propre de la ville et ce pour quoi, sans aucune illusion sur la surdité, il convient, ne craignons pas le mot, de militer. La menace qui pèse sur elle, il faut que toute la ville en parle.

Laurent Beaudouin

Le point et la ligne

2007

Le dessin n'est rien d'autre qu'un ensemble de points et de lignes. Un point n'a pas d'épaisseur, pas de dimension, il n'est qu'une situation dans l'espace, un point est irréal, il n'y a rien ni avant ni après lui, on tourne autour librement. Le point ne permet pas de fixer une distance, on peut s'en rapprocher sans qu'il change de nature, le point a toujours la même taille. Placé seul sur une feuille, il ne permet pas de diviser l'espace et ne dit rien de la distance qui vous en sépare. Il faut au moins deux points pour former un écart qui dessine une tension particulière et suggère la figure discrète d'une croix invisible. Ces traits sous-jacents nous donnent deux indications : la distance et l'espacement, mais ces deux points ne retiennent pas non plus l'espace, celui-ci reste indifférent, flottant librement autour d'eux et les relier d'un trait ne fait que révéler la distance en perdant l'espacement. La ligne ainsi tracée reste tout aussi irréal que le point, elle n'a pas d'épaisseur, elle n'a qu'une qualité nouvelle : on peut la diviser par un élément qui la mesure. Une ligne est l'extension d'un point dans une certaine direction, c'est un point mobile qui change de dimension, la ligne est active alors que le point est stable. Pourtant, une ligne n'intériorise pas non plus l'endroit où elle se trouve, il faut placer un autre point à quelque intervalle, pour qu'une tension se crée au voisinage de l'écart le plus court. L'association du point et de la ligne crée au voisinage de l'écart le plus court. L'association du point et de la ligne crée le premier dedans, c'est à partir du point et de la ligne que commence l'architecture.

Bruce Bégout

Making of, Dans les coulisses des fabriques du rêve.

Extrait du catalogue de l'exposition *Dreamlands*, Centre Georges Pompidou, Paris.

2010

« La formule qui résume tout : quantifier et érotiser. »

J. G. Ballard

Nous n'avons pas encore entièrement exploré toutes les possibilités imaginaires qu'offre la vision des îles. S'esquisse là une géographie du rêve quasi inépuisable. Le schéma insulaire est certainement le plus à même de nous aider à comprendre le fonctionnement interne des lieux de loisirs. Non seulement parce que ces derniers se coupent habituellement du monde ambiant en délimitant un espace propre, singulier et sécurisé, mais aussi parce qu'ils agissent en suivant une logique de l'inventivité indigène. Ainsi isolés, ils peuvent donner libre cours à une imagination que l'extériorité ne peut limiter ni contraindre. C'est pourquoi *tout est possible* surtout dans des lieux clos, séparés et autosuffisants: laboratoires, camps, bunkers, parcs. La césure géographique rend possible une sorte d'obligation de créer avec les moyens du bord, d'inventer des solutions locales, de combiner des éléments hétérogènes disponibles.

Le principe Galapagos

Ces lieux différents et autonomes, ces « hétérotopies » qui se distinguent par une capacité insigne à se soustraire aux règles communes de l'aménagement de l'espace externe obéissent à ce que l'on pourrait nommer le « principe Galapagos ». L'insularité des lieux de loisirs, séparés du monde par une mer de parkings, par des barrières surveillées, par tout un *no man's land* d'irréalité, est propice à l'invention endémique. Contrairement à une idée reçue, ces lieux n'imitent pas tout simplement ce qui se trouve autour d'eux, mais simulent ce qui n'existe pas sur place, afin de le rendre réel. Aussi les renvois apparents aux réalités extérieures (par exemple telle attraction qui, à première vue, fait un clin d'oeil à un site mondial célèbre) ne sont-ils pas régis selon la logique mimétique de la reproduction pure et simple, mais plutôt selon les principes de l'association libre, de la combinaison inédite d'éléments sans rapport entre eux. D'où l'impression surréaliste que produisent ces lieux - même lorsqu'ils se veulent d'un hyperréalisme époustouffant - de rencontre fortuite sur une table de dissection entre un parapluie et un fer à repasser. La citation y est rarement crédible, et les références au monde extérieur disparaissent très vite sous l'originalité de propositions aborigènes inouïes. Ce n'est donc pas la sensation étrange du double qui saisit le visiteur client, mais celle, non moins dérangeante, de l'espèce monstrueuse qui, dans des conditions d'isolement radical, tente de reproduire par ses propres moyens le modèle initial jamais véritablement connu: un autre Paris, une version atypique d'un palais des mille et une nuits, un spécimen inédit des Alpes au cœur du désert arabe, etc. De même que, dans ces zones reculées du monde, fleurissent des espèces étonnantes qui se signalent par une fantaisie non fonctionnelle et une : explosion gratuite de traits absolument originaux, de même, dans les contrées fabuleuses du rêve industriel, s'épanouissent avec une prodigalité fantastique des propositions de loisirs, d'hébergement, de transport, de consommation absolument autochtones. L'absence de contact avec le monde a favorisé la création locale de solutions hybrides, d'adaptations bricolées, d'inventions prodigieuses.

Par un processus d'hyper-spécification de l'espèce, les loisirs se singularisent à l'excès dans leur volonté même de se rassembler. Plus ils cherchent à s'apparenter, plus ils se distinguent. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, les industries culturelles, mues par la volonté expresse de standardisation des procédés, arrivent, à leur insu, à engendrer dans ces îles du divertissement moderne des écosystèmes propres. La ressemblance n'est certes pas qu'apparente, dans la gestion des espaces et des flux, mais les résultats divergent du tout au tout entre Las Vegas, Dubaï et Macao. Tout se passe comme si la puissance hétérotopique de ces zones séparées diffractait l'identité de départ, perceptible dans l'application des mêmes recettes, en une myriade de solutions locales inédites. Lorsque l'on pénètre dans ces univers dits fantastiques, ce n'est pas

l'impression de déjà-vu qui domine, mais au contraire le sentiment d'assister pour la première fois de sa vie à une course biomorphique effrénée vers la singularisation monstrueuse, la lutte pour la vie différenciée. Autrement dit, les lieux de loisirs ne sont pas seulement des « utopies dégénérées » (Louis Marin), mais aussi et surtout des hétérotopies génératrices qui, en voulant répandre mondialement le même, produisent malgré elles une altérité sauvage et difforme.

Making of

L'art de la dissimulation atteint de nos jours un niveau inégalé. Mais, insigne nouveauté, loin de jouer à cache-cache avec la réalité, il s'exprime à présent à la surface même des choses, dans ce qui est immédiatement évident, avec cette manière perverse de tout mettre sous la vue afin de le rendre invisible. Par cette visibilité totale, l'intention se cache dans son ostentation et peut continuer ainsi son travail dans la clandestinité nouvelle d'une publicité universelle.

Il y a encore vingt ans, l'industrie culturelle n'aurait jamais pris le risque de montrer les *arcana imperii* de la fabrication de ses produits. Il fallait que ceux-ci paraissent sortis de nulle part, vierges de toute production effective, comme neufs et indépendants. La stratégie de dissimulation du travail humain dans la marchandise fétichisée impliquait de jeter un voile pudique sur les arrières-salles où s'élabore le marketing offensif. Nul n'aurait pu se vanter de vendre à Coca-Cola du *temps de cerveau humain disponible*. On remerciait les musiciens, on indiquait le nombre de jours passés dans un studio, la somme de bières, de pizzas et de blagues salaces nécessaires à la confection de l'oeuvre commerciale, mais jamais on n'aurait songé à exposer le processus de fabrication lui-même de A à Z. On ne voyait des coulisses que la vie rêvée des stars: la face respectable du cycle travail/loisir. L'attirance enchantée pour le produit exigeait la dissimulation méthodique des conditions matérielles et économiques qui avaient présidé à son éclosion magique, à la *generatio spontanea* du talent pur. La vedette devait apparaître comme s'étant faite elle-même, sans aide comme s'étant arrachée, à la force du poignet vocal, facial, mental, de la masse des Inconnus pour éclater en pleine lumière sur les plateaux de la reconnaissance chatoyante du dieu Neon. Qu'une entreprise ait pris en charge son *look*, sa voix, sa manière de parler, ait refait son nez, son passé, sa pensée, son cercle d'amis, ait mesuré tous les paramètres de sa renommée future en fonction d'études de marché et de ciblage sélectif, cela aurait paru non pas honteux (nous n'étions pas tout de même des enfants du bon dieu), mais dévalorisant. Le charme du produit fini aurait été altéré par la connaissance des manigances secrètes de sa production, ou le calcul et le profit entraient comme ingrédients plus importants que le talent et une certaine innocence. Aussi fallait-il que le bien culturel apparaisse comme une oeuvre, singulière et autosuffisante, n'ayant de comptes à rendre à personne.

Certes, comme l'avait clairement vu Walter Benjamin, les techniques

de reproduction photographique et cinématographique avaient déjà fait vaciller le charme incomparable de ce qui a lieu ici et *maintenant*. Mais l'industrie culturelle avait trouvé rapidement la parade en transformant l'aura du lointain en fétiche spectaculaire, grâce à la réclame et au vedettariat : la fausse proximité vibratoire, l'impression d'avoir toujours vécu en présence de ces figures familières et pourtant si énigmatiques. Libéré de la *valeur culturelle* de l'icône et de son rituel de vénération stérile du *tout fait*, le produit culturel ne s'était pas pour autant converti sans reste à la *valeur d'exposition*, au choc de la révélation du *faire*. Il a été en quelque sorte repris dans un processus d'enchantement mercantile qui a aligné, une à une, tes différentes potentialités de la reproductibilité technique sur le patron de l'identité spectaculaire.

La modernité, ce n'est donc pas le simple passage de la valeur culturelle à sa valeur d'exposition, mais la synthèse hybride des deux, où l'exhibition universelle devient une liturgie profane. Les techniques d'exposition engendrent leurs propres sacrements, de même que le *culturel* mue en arsenal de techniques et d'opérations. Est moderne ce qui transforme l'exposition en rituel, et c'est pourquoi, comme on l'a souvent fait remarquer, le musée prime sur les œuvres qu'il renferme et les médias sur les messages qu'ils véhiculent. Autrement dit, les fétiches culturels ont récupéré la valeur d'aura des icônes passées de la religion de l'art en l'attribuant aux marchandises standardisées sorties des usines à rêve. L'élément décisif a été ici la réduction de la distance, dans le sens d'une immixtion ensorcelante du produit et du client aux dépens de l'appropriation libératrice par le contact.

Les agences publicitaires nomment cela le *merchandising*, à savoir la déclinaison d'un affect sincère et personnel dans une gamme objective de produits dérivés. Cette logique du ré-enchantement profane et sériel commence à être bien connue : d'une accumulation de faits, il s'agit de faire un événement. À la « Première » se bousculent journalistes et professionnels, qui attendent de voir ce qui aura lieu non pas une seule fois mais plusieurs fois, un nombre de fois. Car c'est là que réside l'essence intime de l'industrie culturelle : transfigurer la quantité en qualité, métamorphoser le calcul en ébahissement. À quoi le programme de la vraie philosophie critique répondra toujours : apercevoir des chiffres derrière les lettres, se désenivrer des mythes en les comptant. Enquêtes et statistiques constitueront toujours là cellule de parvedégrisement des agents sociaux, le lieu où ils perçoivent, noir sur blanc, les chiffres implacables de leurs agissements.

Puis, peu à peu, la fabrication du produit culturel a commencé à apparaître comme un élément important du plaisir que le client prenait à sa consommation. Ce n'étaient plus alors les coulisses du spectacle qu'il nous était donné de voir, les images *backstage* de Syd Barrett hirsute devisant sur un sofa une canette à la main, mais les coulisses de la spectaculisation, le consommateur s'étant transformé en fan du vedettariat de la marchandise. L'éclat non humain ne brillait plus seulement dans la chanson, le film ou le livre, il commençait aussi à éclairer de sa lumière dorée les zones sombres de la confection industrielle. Est-ce alors un retour à la valeur d'exposition, aux possibilités nouvelles et critiques d'une esthétique de la distraction ? Il semble bien que non. On a malheureusement de bonnes raisons de penser que l'exhibition des mécanismes de production n'annihile pas le fétichisme de la marchandise : il le déplace simplement. À présent, c'est le système producteur lui-même qui devient le fétiche ultime. Cela signifie, en clair, que le travail humain qui prend part à la production n'apparaît plus comme travail mais comme production, comme un élément objectif inscrit dans un processus objectif, et c'est pourquoi son exposition publique n'affaiblit pas le fétichisme, mais le renforce. Le *making of* participe de ce goût de la fétichisation de la fabrication. En soi, le produit a perdu de l'importance. C'est le mode de production lui-même qui prime, et tout ce qui suit le produit culturel, tels les produits dérivés, qui affichent leur essence commerciale sans supplément d'âme culturelle. Au fond, *il s'agit toujours de vendre des*

savonnettes : que ce soient des médicaments, des livres d'art, des assurances ou des missiles longue portée, ce sont toujours des objets produits, distribués et consommés comme des savonnettes.

L'appauvrissement de l'expérience

Dans *Le Conteur* (1936), Benjamin avait constaté sans amertume le déclin inéluctable de la faculté de raconter des histoires et, plus généralement, de la capacité d'exprimer sous une forme narrative les événements qui avaient été vécus. Il prenait l'exemple du mutisme des soldats de la Première Guerre mondiale qui, de retour chez eux, ne voulaient pas raconter ce qu'ils avaient éprouvé là-bas, par une sorte de pudeur et de honte mêlées, mais qui, quand bien même ils en auraient eu le dessein, ne savaient même plus comment le dire. La pauvreté de cette existence tue et refoulée provenait de l'incapacité de transformer la simple expérience vécue (*Erlebnis*) en expérience durable et transmissible (*Erfahrung*). Les multiples impressions reçues de toutes parts ne parvenaient plus à se cristalliser, et de ce fait disparaissaient aussi vite qu'elles étaient apparues.

Tout traversait à présent le milieu humain comme une surface perméable, sans être retenu, incorporé, assimilé, sans former dans la mémoire vivante certaines stases utiles et durables. Désormais le flux absolu régnait, l'illimité sans fond ni fin ne permettait plus à un quelconque être humain de le maintenir quelque temps sous une forme perceptible et dicible. Il fallait que tout passe, que tout coule. Le corps et les facultés humaines, soumis à ce nouveau bombardement, atteignirent rapidement le seuil de leur incapacité et constatèrent leur impossibilité d'une appropriation durable de ce qui avait eu lieu, enregistrant après coup les faibles traces évanescences de ce qui avait fusé en eux, par eux, sans eux. Ce n'était pas tant l'incommunicabilité enfermant chacun dans la forteresse vide de son aphasie quotidienne que l'incapacité d'exprimer ce que l'on avait profondément ressenti.

Il va presque de soi que cette dégradation objective des conditions de production des expériences et de leur communication prenait sa source dans les modifications objectives des formes de vie modernes sous les coups de la guerre totale. Mais le choc n'était pas l'apanage du seul champ de bataille. On le retrouvait également dans la nouvelle vie urbaine et dans l'industrie naissante des loisirs qui, pour contrecarrer l'uniformité quotidienne qu'elle avait contribué à créer en détruisant, avec une rigueur froide et calculée, les anciennes qualités sensibles attachées aux appréhensions traditionnelles du monde, proposait des divertissements orgiaques, une débauche de sensations extrêmes, aux limites même de l'acceptable, selon cette nouvelle figure triviale du sublime qu'était devenu le sensationnel. Ainsi, les parcs d'attractions tout neufs et les lieux de divertissement populaire recycloient la puissance démonique du déferlement technique pour plonger le visiteur sous une pluie incessante de bombes sensorielles. À la sortie, les hommes, encore ébranlés par les secousses telluriques des nouveaux dômes du plaisir (*Luna Parks* géants, temples cinématographiques, parades urbaines crypta-militaires), balbutiaient quelques mots ridicules (« génial », « sensationnel », « merveilleux », « ahurissant »), témoignant de leur incapacité profonde à transformer la fantasmagorie en récit, l'attraction en séduction, l'actuel en temporel. À l'âge de l'expérience avait fait place, sans crier gare, l'époque des essais aussi brefs et intenses que multiples, changeants que caducs.

Dans la cabine d'essayage

Le revers de tout essai, c'est l'essayage. Je me méfie des possibles, de leur prolifération cancérogène, de leur démultiplication sauvage. Ils sont souvent l'ultime argument poéticopolitique de ceux qui ont renoncé à transformer la réalité et rêvent d'un changement soudain et définitif qu'ils sont incapables de favoriser. Lorsqu'un homme ne sait plus comment saisir le monde actuel et s'inscrire en lui, il en appelle au possible, et se défait de son impuissance à étreindre ce qui est. Ledomaine du possible est devenu ainsi la décharge

publique de tous les fantasmes ineptes et de tous les renoncements au changement réel. Or, entre l'état de choses figé et la profusion imaginaire, il doit exister un espace intermédiaire pour une modification raisonnée du monde dans le sens de la justice et de l'émancipation. Je ne cherche pas à explorer les possibles et à voir ensuite ce qu'il en est sorti; je ne rejette pas non plus à corps perdu dans une expérimentation tous azimuts en considérant que la vérité adviendra nécessairement un jour, à force de remuer la terre meuble du futur dans tous les sens. Non, il n'est pas vrai que le monde soit un champ de virtualités équivalentes; il existe des lignes de forces, des possibles plus probables et plus forts que d'autres, des énergies qui s'actualisent et réduisent, à mesure qu'elles accèdent à l'effectivité, l'horizon ouvert du possible. Tout n'est pas possible, et le possible n'est rien: il ne devient quelque chose que comme potentialité, à savoir comme une réalité plus riche que sa réalisation actuelle. Mais cette potentialité est bien réelle, et elle porte en elle le poids de l'être.

Lorsque les certitudes traditionnelles se brisent, la voie est libre pour les essais en tous genres. « La figure de ce monde passe » (Paul, *1re Épître aux Corinthiens*, 7: 31). Après l'effondrement des vérités et des valeurs traditionnelles, le comportement le plus raisonnable consiste à tenter de se débrouiller avec ce qu'il reste et de résoudre les uns après les autres les divers problèmes qui se présentent. L'essai navigue entre le doute et la certitude. Notre époque de l'essai généralisé commence avec la critique moderne des fondements religieux et scholastiques du réel. Depuis, l'expérience humaine est vouée à l'expérimentation totale, au bricolage plus ou moins méthodique, aux ébauches et aux tentatives, aux combinaisons improbables. Nous sommes à l'âge de l'expérimentation furieuse du n'importe quoi. Dans ces atermoiements modernes de la théorie et de la pratique, il ne s'agit pas à proprement parler d'essai, lequel implique un certain engagement, mais d'essayage, cette forme versatile et épisodique de l'essai qui ne sait pas ce qu'il veut et tergiverse sans rien décider. On change d'idées et de thèses, on expérimente des modes de vie, des façons de parler, de manger, de s'habiller, de penser et de croire, sans se les approprier durablement. On donne dans le bouddhisme ou le taoïsme avec un engagement absolu, puis, avec une même ferveur, dans l'animisme amérindien, avec ses suées purificatrices et son culte du soleil, pour se retourner vers la mystique juive, In *Infinitem*, avant une nouvelle conversion toujours sincère et pleine d'espoir. Car cette fois-ci, c'est sûr, on a enfin trouvé ce qui nous convient. La voie vers l'accomplissement est clairement dégagée. On veut se persuader que cela durera, jusqu'à la prochaine déconvenue, jusqu'à la prochaine révélation. Sans scrupules, on profite des opportunités technologiques et commerciales offertes par le monde moderne pour modifier sa vie tous les six mois, à la fois déçu par l'ancienne et excité par la nouvelle. Le pire n'est pas ce fol tourbillon de l'essayage - car c'est une activité plaisante, grisante même -, mais le constat amer que rien ne nous va.

La géométrisation de la culture

Dans *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* (1936), Edmund Husserl constatait la dissimulation du monde de la vie, de l'expérience intime et collective, de l'existence vécue, derrière le vêtement d'idées de la nouvelle mathématisation formelle du réel. Étendue et quantité devenaient les nouvelles clés pour pénétrer dans la connaissance du fond des choses, et tout ce qui ne relevait pas d'une formalisation possible était renvoyé aux phénomènes subjectifs, fugaces et inconsistants de l'expérience personnelle. En un sens, l'industrie culturelle a étendu, le pouvoir de la technicisation et de la quantification a la sphère auparavant déconsidérée de la vie subjective. Là, où la science méprisait la vision personnelle du monde, l'associant à une illusion sans valeur de vérité, mais la laissait être telle quelle et ne cherchait pas à la modifier. In *concreto*, l'industrie culturelle s'empare de ce domaine gazeux des impressions, des sentiments, des pensées, des goûts, et te soumet à une géométrisation sans reste. Ce n'est plus la nature qui est désormais écrite en langage mathématique, mais la culture et sa vie spirituelle, ses œuvres, ses traditions, ses attentes. Si la formalisation scientifique était mue par la passion légitime de la vérité, la formalisation culturelle ne répond, elle, qu'à l'impératif économique du profit. Les procédés de la rationalité formelle ont été ici annexés aux finalités extrarationnelles de l'enrichissement et de ses fantasmes de puissance, d'aisance, de jouissance. Sous l'apparente fantaisie des lieux de loisirs se tient la quantification de l'étendue des vies qui retire à tout ce qui existe la possibilité de la démesure. L'excès nouveau n'a plus rien de commun avec l'*hybris* sensorielle, et n'est que le basculement du quantitatif dans le barbare. Cependant la quantité ne peut tout diriger et a besoin du supplément sensoriel du plaisir débridé. C'est pourquoi à la froide rationalisation des méthodes et des coûts s'adjoignent nécessairement la favorisation pseudo-sacrée du délire, la décharge orgiaque qui tendent à faire oublier l'armature en fer dans laquelle elles sont étroitement corsetées. Vont toujours de pair, dans l'industrie de plaisance et au cœur des divers lieux attractifs qui en déploient à l'échelle mondiale les potentialités divertissantes, le calcul et le dérèglement, la ratio et la folie. Pourtant cette ratio n'est pas une véritable raison, mais sa seule version instrumentale. Pourtant cette folie n'est pas une véritable déraison, mais son imitation servile et contrôlée.

Texte écrit au sein d'Archizoom Associati et initialement paru dans la revue *Domus*, n°496, Mars 1971.

Aujourd'hui, il ne fait plus aucun doute que le phénomène urbain est le plus faible du système industriel. La métropole traditionnelle « scène mère du Progrès », est aujourd'hui le secteur le plus arriéré et le plus confus de la réalité du Capital ; et tout cela à un tel degré qu'il faut se demander si la ville moderne, plus qu'un problème non résolu, n'est pas un phénomène historique objectivement dépassé. Il faut se demander si le Capital se pose aujourd'hui encore, comme il y a un siècle, le problème de la gestion de son image et de son fonctionnement au niveau de la forme urbaine, ou si les transformations qui ont eu lieu et qui sont en cours n'ont pas plutôt transféré sa réalité à une autre échelle, transformant le concept même de ville. En ce moment, donc, le problème n'est plus d'imaginer une métropole plus humaine et plus ordonnée, mais plutôt de comprendre profondément les lois objectives qui président à la configuration du phénomène urbain-architectural, démystifiant l'idéologie complexe qui en accompagne le débat et en conditionne la forme. Le mythe naturaliste de la libre concurrence voyait dans la ville des échanges et du commerce le moyen de garantir les conditions idéales du marché, celle-ci réaliserait l'équilibre naturel entre les intérêts opposés, dans le cadre général de l'harmonie trouvée entre technique et nature. Aujourd'hui, l'utilisation des médias électronique remplace la praxis urbaine directe : l'encouragement artificiel à la consommation permet une infiltration bien plus profonde dans la réalité sociale que les fragiles canaux d'information de la ville. La métropole cesse d'être un « lieu » pour devenir une « condition » ; c'est justement cette condition que l'on fait circuler de manière homogène dans le phénomène social à travers la consommation. La dimension future de la Métropole coïncide avec celui de Marché lui-même. La Métropole comme concentration intensive correspond à la phase aujourd'hui dépassée de l'accumulation spontanée du Capital. Dans une société programmée, en effet, la gestion des intérêts n'a plus besoin de s'organiser sur le lieu même des échanges. La disponibilité totale du territoire et sa pénétrabilité totale élimine la ville-terminus, et permet l'organisation d'une maille progressive d'organismes de contrôle sur le territoire. Dans l'idéologie bourgeoise, équilibre écologique et justice sociale font partie d'une même bataille : la ville fournit, avec sa propre image, la vérification formelle de cet équilibre. Ce qui est donc recherché dans le Plan d'Urbanisme, c'est l'harmonie non impossible entre l'Intérêt général et l'Intérêt particulier : ces catégories, cependant, sont toujours acquises comme des phénomènes antithétiques, antagonismes et inconciliables. Le problème est alors de trouver une maille bidimensionnelle qui garantisse l'assemblage de pareils composants non solubles. Comme intermédiaire le plus général possible, le trafic devient alors le schéma objectif et symbolique du fonctionnement urbain. La rue, en effet, non seulement dessert le tissu compact du privé, mais elle le « sectionne » et le « figure » aussi, identifiant les plans d'affleurement du langage architectural. Le skyline (1) devient le diagramme de l'accumulation naturelle du Capital lui-même. La Métropole bourgeoise reste donc surtout un lieu visuel, et son expérience reste liée à ce type de communication.

La mise en œuvre de l'organisation sociale à travers le Plan élimine cet « espace » vide dans lequel le Capital s'étendait dans son processus de croissance. Il n'y a plus, en effet, de réalité extérieure au système lui-même : le rapport visuel avec la réalité disparaît tout à fait, puisque la distance entre le sujet et le phénomène cesse d'exister. La ville ne « représente » plus le système, mais devient le

système lui-même, programmé et isotrope, où les différentes fonctions sont contenues de façon homogène et sans contradictions. La Production et la Consommation possèdent une identité idéologique, qui est celle de la Programmation. Toutes deux envisagent en effet une réalité sociale et physique absolument continue et indifférenciée. Il n'existe pas de réalités autres (2). L'Usine et le Supermarché deviennent les véritables modèles témoins de la vie future : des structures urbaines optimales, potentiellement infinies, où les fonctions se disposent spontanément sur un plan libre, rendu homogène par un système de micro-climatisation et d'information optimale. Les équilibres « naturels et spontanés » de la lumière et de l'air sont en réalité dépassés : la maison devient une aire de parking équipée. A l'intérieur, il n'y a plus de hiérarchies ni de figurations spatiales conditionnantes.

La typologie, comme figuration fonctionnelle de la société hésitant entre le relèvement d'une réalité sociale comme donné certain, et la prises en compte des aspirations de cette réalité comme donné probable, reste empêtrée dans la restitution allégorique de ce conflit, qui devient un coefficient culturel extra-fonctionnel. En essayant de fournir le plus grand nombre de degrés de libertés à l'utilisateur, à l'intérieur d'une « figuration », la plus rigide possible, l'architecture trouve et reconnaît dans le phénomène urbain son véritable destin et dans le privé sa véritable nature.

Ainsi, de manière contradictoire, elle préfigure à chaque occasion un ordre général des choses et, en même temps, elle prend la défense de la partialité de l'expérience individuelle par rapport aux expériences collectives. Ainsi médiatise-t-elle, de manière symbolique, la contradiction entre public et privé ; aujourd'hui, cependant, ce conflit n'est plus laissé au niveau spéculatif de la pure conscience existentielle. Le Plan, organisant productivement toute la société, élimine ce conflit, reconnaît comme apparente cette contradiction et prend en compte comme expérimental n'importe quelle donnée, sur une échelle strictement individuelle. Jusqu'à nos jours, la grande masse de la population est restée exclue du phénomène architectural : hôtes temporaires d'un Existenzminimum (3) complémentaire d'une journée de travail bien plus réelle, les gens ont utilisé la maison pour manger et pour dormir. Tout y était déjà identifié par une architecture consolatrice ; il ne restait plus qu'à accrocher les tableaux aux murs. La maison était le premier degré, et le plus important, de l'adoption totale du modèle de vie bourgeois. Mais aujourd'hui, forts d'une capacité nouvelle et de plus en plus grande d'auto-décision, conquise sur les lieux de travail, les gens doivent prendre possession de leur maison, en la libérant de tout modèle culturel et social préconstitué, en liquidant les subtils liens intellectuels et les noeuds linguistiques hystériques qui caractérisent l'architecture comme figuration de l'espace.

Libérée de ses « armatures caractérielles », l'architecture doit devenir une structure ouverte, s'offrant à la production intellectuelle de masse comme seule force figurant le paysage collectif. Le problème devient donc celui de libérer l'homme de l'architecture comme structure formelle.

Aujourd'hui, la seule utopie possible est l'utopie quantitative. Le conflit social ne passe plus, en effet, à travers l'opposition de modèles alternatifs, mais à travers la négociation dialectique entre un développement équilibré du système et un coût croissant de la force de travail. Le conflit ne se produit plus sur un plan idéologique, mais en des termes quantitatifs : c'est à travers ce paramètre que l'on rend possible l'addition de phénomènes différents, apparemment non

liés entre eux. Le langage quantitatif remplace celui de la qualité, devenant le seul médium scientifique pour l'approche de la stratification indifférenciée de la production, et donc de la réalité. Alors que disparaissent les cadres généraux de référence, le comportement devient une structure privée d'allégories morales. La liberté comme fin devient aussitôt un instrument de lutte.

NOTES

- (1) En anglais dans le texte. N.D.T.
- (2) En français dans le texte. N.D.T.
- (3) En allemand dans le texte. N.D.T

Bernard Cache et Patrick Beauce

« Vers un mode de production non-standard »,
2003

Texte écrit en mars 2003 à l'occasion de l'exposition Architectures non-standard au Centre Pompidou et publié dans *Fastwood : Un Brouillon Project*, p. 6-8, Consequence book series on fresh architecture vol.6, Institute for Cultural Policy, 2007

A quelles conditions une expression telle que "architecture non-standard" peut-elle avoir un sens? Peut-être est-il plus facile de commencer à répondre sur le mode négatif. Si, en effet, une architecture non-standard consiste à générer des surfaces plus ou moins molles qu'on qualifiera ensuite de bâtiment en les transférant sur une batterie de logiciels de production, pour créer des espèces de sculptures à prix très élevé qui n'ont plus aucun rapport avec la sédimentation historique et sociale que constitue la cité, alors on ne fait que perpétuer le mythe romantique de l'architecte artiste.

Par delà toute intention polémique, cet exorde négatif doit nous servir à lister une série de critères auxquels nous souhaiterions tenter de répondre positivement pour ne pas laisser échapper ce qui est véritablement en jeu dans la possibilité d'une architecture non-standard au jour d'aujourd'hui. Il est question de forme, de cité et de productivité.

Commençons par la forme, car pourquoi le nier, il y a bien là « fascination ». En effet, un extraordinaire sentiment de puissance envahit tout architecte à qui les modeleurs de CAO (1) donnent le moyen de générer des surfaces qu'il ne saurait absolument pas dessiner à la règle et au compas. A cet égard, on peut considérer trois cas de figures. Le sentiment de toute puissance peut venir en premier lieu de modeleurs très ergonomiques, tels Rhino, qui donne le moyen de dessiner très facilement des surfaces suffisamment complexes pour qu'on ne soit même plus certain de leur cohérence spatiale. Le grand public n'en a encore aucune idée, mais tirer les points de contrôles d'une surface Nurbs pour générer une surface fluide est désormais à la portée de n'importe quel utilisateur après une demi-heure de d'apprentissage, et c'est très bien comme cela.

Qu'en revanche il s'agisse ensuite de contrôler ces surfaces, de les modifier en agissant sur leurs cotes, de leur conférer une épaisseur et de les fabriquer, voilà une autre paire de manches et là commence le jeu du mistigri : c'est-à-dire transmettre les problèmes à quelqu'un d'autre tout en multipliant le budget. D'où l'adage, maintes fois répété par des architectes lucides comme Alejandro Zaera Polo : rien ne se construit qui soit transposable sur Autocad. Deuxième cas de figure : l'utilisation de générateurs complexes, tels les simulateurs de mouvements de particules qu'on trouve sur les logiciels d'imagerie tels Maya, Softimage et autres. Logiciels qui ne sont nullement critiquables en soi, mais qui n'ont jamais été pensés pour fabriquer des objets concrets, et qui donc ne se soucient guère d'assurer, par exemple, que les quatre coins d'une planche soient coplanaires. Dans le premier cas, la fascination venait de la simplicité d'une interface transparente, dans ce deuxième cas ce sentiment provient de ce qu'on dispose au contraire de moteurs tellement complexes qu'on ne contrôle plus le dispositif de génération et que le résultat nous arrive comme revêtu d'un manteau d'innocence : celui du hasard ou de l'accident. Dans les faits, ce chaos est entièrement déterministe, mais comme on ne comprend pas les déterminants algorithmiques, les formes sont empreintes d'une sorte d'aura conférée par l'aléatoire prétendu.

Enfin, il y a un troisième cas, finalement beaucoup plus honnête, qui consiste à se passer de la boîte noire informatique, pour tout simplement tordre des feuilles de papier, comme un vieille esquisse de sculpture, procédé qui a l'avantage de créer des surfaces développables, c'est-à-dire à courbures nulles, ce qui revient à dire que ces surfaces sont intrinsèquement euclidiennes (2). On devra

alors digitaliser la maquette en papier, pour la transférer sur un logiciel qui régularise les surfaces, avant de fournir les fichiers à des entreprises virtuoses du prêt-à-porter architectural, telles Permasteelisa (3).

Dans ces trois démarches, le « non-standard » revient à dire « original » ou « complexe », mais, dans tous les cas, on ne sort pas d'un état d'esprit Beaux-Arts, qui veut faire du projet architectural une oeuvre de création individuelle. Et de ce point de vue, l'architecture non-standard s'inscrit dans une tradition de l'unicum, transversale à tous les modes de production : artisanal, artistique, industriel ou digital. Le point de vue alternatif, c'est la série : l'objet comme instance sur un continuum.

Mais là encore les choses demandent à être précisées. Car on sait bien qu'aujourd'hui, par la magie des fonctions de morphing, tout peut être transformé en tout. A vouloir éviter le Charybde de l'unicum, on tombe très vite dans le Scylla de transformations sans consistance propre qui assurent une continuité artificielle entre des formes qui n'entretiennent aucun rapport entre-elles.

Morphé, précisément. Qu'est-ce qu'une forme? Que doivent avoir en commun deux objets pour qu'on puisse dire qu'ils ont une même forme? La réponse tient dans un concept fondamentale de la théorie architecturale, mais également de l'axiomatique moderne de la géométrie telle que formulée par Herbert dans ses *Grundlage der Geometrie* (4). Deux objets ont même forme lorsque, indépendamment de leurs dimensions, leurs éléments forment entre eux les mêmes angles et surtout respectent les mêmes proportions. Le mot est lâché, le souci de la forme s'alimente de à une théorie des proportions qu'il importe de bien comprendre si l'on veut éviter les écueils qui ont trop souvent balisés le cheminement de la pensée architecturale depuis l'acoustique néopythagoricienne jusqu'au Modulor de Le Corbusier. Or, le philosophe qui pose le plus clairement le problème, et ceci en relation à l'architecture, c'est bien Platon dans le *Sophiste*. De quoi s'agit-il? Platon est préoccupé de ces gens, les Sophistes, qui professent tout et son contraire, et qui enseignent à renverser tout argument pour défendre les thèses les plus opposées. Bref, les Sophistes, sont des fabricants d'images mais qui font du morphing par le seul biais de la rhétorique. Comme à son habitude, Socrate dialogue et en vient à l'examen de deux grandes positions. D'un côté, il n'est pas difficile de rejeter la conception d'Héraclite pour qui tout se meure. Car, si tout n'était que changement, comment pourrait-on même nommer les choses dont nous parlons. La possibilité du logos suppose qu'il y ait de l'invariant. Mais, d'autre part, la position de Parménide n'apparaît guère mieux tenable, qui veut que l'être soit Un et que seul l'Un soit. Cette seconde thèse est d'autant plus difficile à maintenir qu'on maintient la fameuse dichotomie de Parménide suivant laquelle "il faut être absolument ou ne pas être du tout". Car, alors, comment traiter du discours du Sophiste qui à la fois "sont" et sont "faux". Dans le *Sophiste*, Platon en vient à reconnaître que nous vivons dans un monde qui est un entrelacs d'être et de non-être. Le mot grec est très précis ; *sumplokè* veut dire "entrelacs" dans des contextes qui vont de l'entremêlement des corps dans l'amour ou la lutte, à la combinaison des lettres dans la formation des mots. C'est un monde d'images et de simulacres. Le monde visible est une copie des Idées, qui seules échappent au devenir et à la corruption. Mais toutes ces copies ne se valent pas car elles n'entretiennent pas

forcement le même rapport à leur modèle.

Là encore Platon est très précis et se réfère aux arts plastiques et à l'architecture. D'un côté, nous avons les bonnes copies qui respectent les proportions du modèle, de l'autre nous avons les simulacres: ombres et reflets qui portent atteinte aux proportions. En latin, proportion se disait "ratio", et en grec "logos". Nous sommes bien au fondement même de la rationalité et du discours. C'est que, pour Platon, toute chose matérielle est évidemment corrompue par le devenir. Tant et si bien qu'aucun modèle matériel ne peut équivaloir à l'Idée. Le rapport parfait chez Platon, c'est se qui va convertir l'identité en une proportion idéale: le rapport isométrique du même au même, le ratio 1/1.

Voilà, nous avons tout sous la main pour construire une philosophie de l'image qui n'était certainement pas envisageable du temps de Platon mais qui, pourtant, en réalise le cahier des charges. Les Idées, ces événements abstraits, ce sont des invariants qui échappent à la corruption. Au premier rang, nous trouvons l'identité, ce rapport du même au même qui permet de superposer la chose à l'image, ou le repos au mouvement. Ainsi en va-t-il de ces formes parfaites que sont le cercle ou la sphère, lesquelles restent identiques à elles-mêmes dans le mouvement de rotation autour de leur centre. Invariantes par rotation, les mesures mêmes sont conservées. Et puis nous avons ces copies, quelque peu dégradées, qui reproduisent le modèle en altérant ses dimensions. Ces copies restent cependant bonnes dans la mesure ou le peintre, le sculpteur ou l'architecte auront respecté les justes proportions du modèle. Ces artistes auront produit des "similitudes", lesquelles conservent et les angles et les proportions. Le ratio est invariant par homothétie, c'est le leitmotiv de la philosophie grecque depuis Thalès. L'ombre de la pyramide varie au fil des heures, des jours et des saisons, mais le rapport de la pyramide à son ombre reste identique au rapport entre le gnomon fiché en terre à sa propre ombre: ces rapports sont des invariants par variations, entre-lacs d'être et de non-être. Aussi Platon réserve-t-il ses critiques, pour mieux attaquer ces sculpteur qui altèrent les proportions des statues placées sur l'acrotère des temples, afin d'en corriger les déformations optiques. Et en effet, l'angle apparent des différentes parties superposées change très rapidement lorsque les statues sont vues d'en bas, en perspective. Nous rentrons ici dans le domaine des corrections optiques, repris par Vitruve, et depuis, maintes fois relayés par les divers auteurs de traités d'architecture. Mais faisons bien attention. Platon ne remet pas en cause la raison d'être de ces déformations. En ce sens, il adopte une attitude très différente d'un Perrault qui, en bon carthésien, rejettera catégoriquement l'idée que nos sens puissent être abusés. Un cercle restera perçu comme un cercle, quand bien même son profil apparent est une ellipse lorsqu'il est vu de biais. Au diable ces gens qui, tel un Caramuel de Lobkowitz, entendent déformer la section réelle des colonnes de la place Saint-Pierre pour tenir compte de leur déformation perspective. Le rationalisme carthésien tient tout entier dans ce rejet de l'hypothèse du malin génie. En cela, il y a incompatibilité totale entre Descartes et Desargues qui écrivent tout deux leurs textes fondamentaux en 1638. Et à vrai dire, il faudrait prendre le temps de bien regarder s'il n'y aurait pas un fossé aussi grand entre les deux grands projectivistes: Desargues et Pascal, ce dernier comprenant totalement la pensée du premier, mais dans un sens qui conduit à une mystique de l'infini (5) au contraire d'un Desargues qui traite du point de fuite comme un point ordinaire. Cet "hic et nunc" de la philosophie rationaliste française entre 1638 et 1640 ne relève d'aucun Zeitgeist: nous sommes face à des lignes très divergentes au sein de la pensée dite "classique". Mais revenons à Platon qui, lui, reconnaît le bien fondé des corrections optiques. Il ne dénie pas aux artistes les raisons de porter atteinte au modèle, ce qu'il remet en cause, c'est le résultat. Une statue placée en haut d'une colonne doit être déformée, mais cette copie aux proportions altérée est le prototype même des simulacres que disqualifie Platon. C'est que, au regard de la mathématique de son temps, Platon n'a pas le moyen

de penser des Idées qui demeurent invariantes par déformation projective. Pour y voir autre chose que de la corruption, il aurait fallu que Platon ait à sa disposition les

invariants projectifs, et en particulier, ce rapport de rapport, ce logos au deuxième degré, que les mathématiciens espagnols nomment très justement "razon doble", lequel exprime le nombre de ce qui se conserve dans les déformations projectives.

Aussi bien voyons-nous comment procède le discours de la science. L'invariant primitif, c'est le rapport d'identité, rapport isométrique du même au même. Puis on en vient à ce deuxième invariant par variation qui articule la rationalité grecque et dont nous ne sortons pas jusqu'en 1638, du moins en ce qui concerne sa traduction dans l'espace géométrique: le rapport homothétique. Là intervient Desargues, suivi de près par Pascal, qui créent les premiers invariants projectifs géométriques: alignement et intersection, avant que ne soit inventé le bi-rapport numérique. Après Desargues, il n'aura fallu qu'une dizaine d'années avant qu'Euler ne produise, en 1736, les premiers invariants topologiques qui sont conservés au travers de toute déformation des surfaces, pour autant qu'on en respecte la continuité. La fameuse formule d'Euler qui établit la constance de la somme du nombre des sommets et des faces diminuées du nombre des arêtes pour un polyèdre quelconque, cette formule constitue le premier invariant topologique, à partir duquel s'est ouvert un champs d'investigation qui est loin d'être clos puisque, par exemple, la théorie des invariants caractérisant les noeuds demeure un sujet de recherche très actif au sein des mathématiques contemporaines. Mais c'est dès 1872, qu'il appartiendra à Félix Klein (6), plus connu pour sa bouteille, de saisir ce mouvement de la raison géométrique qui progresse en inventant des invariants toujours plus sophistiqués pour nous permettre de manipuler des invariants toujours plus larges.

Quel rapport peut donc entretenir ce rapport très bref aperçu historique de la géométrie avec les occasions de ne pas manquer aujourd'hui de créer une véritable architecture non-standard? Quel rapport donc avec aussi bien avec l'architecture qu'avec le non-standard? Nous retiendrons de l'architecture une définition somme toute extrêmement classique: ordonner le divers de l'espace de façon à assurer le maximum de liberté à la collectivité qui le hante ou le colonise. Ordonner signifiera qu'il s'agit de munir d'invariant un divers qui n'est pas naturellement vivable. L'espace absolu est un divers qui n'est guère plus habitable que l'hyper-grille d'une architecture totalitaire. Nous cherchons des dispositifs qui assurent les invariants nécessaires aux variétés les plus souples possibles. C'est en cela que nous sommes concernés par une architecture nonstandard à laquelle nous pensons que les technologies numériques pourraient permettre de franchir un seuil, sans que la notion soit en soi véritablement nouvelle. Car, en effet, si on laisse de côté ces formes extrémales qu'on pu constituer des architectures aux invariants isométriques telles le cénotaphe de Newton ou les espaces concentrationnaires d'un Hilberseimer, la pensée architectonique s'est toujours tournée en priorité vers les invariants proportionnels. Au point qu'un Le Corbusier s'en remet encore aux proportions lorsqu'il tente d'élaborer un système universel de standardisation industrielle. Qu'il invoque alors une conception harmonique et néopythagoricienne inventée de toute pièce par des idéologues allemands du XIXe siècle (7), ne retire rien à la pertinence du concept de proportion en architecture; bien au contraire, ce fourvoiement moderne prouve à quel point il est difficile de penser l'architecture sans la proportion. Aussi, lorsque les théoriciens de la Renaissance italienne s'efforceront d'interpréter le dispositif perspectif inventé par Brunelleschi en 1420, c'est encore et toujours au système des proportions qu'ils auront recours, s'efforçant, en vain, de rabattre le projectif sur la similitude en établissant des ratios simples entre les segments en diminution d'un pavage vu en perspectives, alors qu'il s'agit là d'un cas canonique de bi-rapport projectif.

C'est que l'architecture n'entreprendra jamais de rapport au projectif

que sous un mode extrêmement ambigu. Quand bien même la géométrie projective fut-elle préparée et finalement inventée par des architectes : une filiation qui s'étend sur deux cents ans, de Brunelleschi à Desargues en passant par Philibert De L'Orme, laquelle se prolonge au moins jusqu'à Monge dont le premier domaine d'application fut les fortifications militaires à l'Ecole Mézières, quand bien même ce sont donc des architectes qui conçurent le projectif, les ouvrages stéréotomique intégrant cette géométrie dans la production même de l'architecture sont toujours restés secondaires : tout au plus de magnifiques voûtes comme à l'Hôtel de Ville d'Arles (8), mais le plus souvent de simples adjonctions, comme les trompes de Philibert De L'Orme. Et la place des invariants topologiques, tels les entrelacs, se présente sous un jour encore plus problématique : le nœud (9) ou le rinceau végétal (10) jouant le rôle de motif fondamental de l'ornementation, registre dont, avant les projets très contemporains, ces formes topologiques ne sont quasiment jamais sorti, en dehors de quelques applications particulières telles les extraordinaires dispositifs d'escaliers à l'image celui que réalisa Philibert De L'Orme pour le Château des Tuileries (11).

Cette analyse formelle demande bien sur à être précisée, mais plus nous considérons l'histoire de l'architecture sous l'angle de la CFAO (12), plus il nous apparaît que la tradition a toujours intégré, mais suivant des dosages très divers, ces quatre types d'invariants : isométriques, homothétiques, projectifs et topologiques. Ce qui se passe aujourd'hui, c'est que nous disposons des moyens qui permettraient de remettre en cause le système de hiérarchie implicite entre ces différents registres en faveur désormais des invariants les plus sophistiqués ; projectifs et topologiques. Mais, nous ne croyons pas plus à une architecture seulement topologique : aléatoire, fluide, mouvante ou virtuelle, pour ne pas dire non-euclidienne, et que saise encore, que nous ne nous défions d'une architecture isométrique : centrale, orthogonale et panoptique. Nous sommes d'autant plus en recherche d'un juste et ordinaire milieu qui intègre les différents registres d'invariants que le consensus médiatique se porte de nos jours toujours plus en faveur des hernies spatiales en quelques lieux privilégiés pour ne laisser que plus d'extension à l'alternance grille/chaos dans les banlieues. D'une manière générale, et en dehors de situation où certains invariants sont fournis par le contexte même de l'édifice, l'architecture ordonnera d'autant mieux le divers de l'espace qu'elle jouera de chacun des quatre invariants en déterritorialisant leur registre d'application traditionnel : isométrie des plans centraux, homothétie d'une architectonique proportionnelle, projectivité des solides complexes et topologie des ornements entrelacés. Cette réinterprétation des registres traditionnels passe par une relecture des typologies urbaines historiques. Une architecture fondée sur des invariants par variation permet en effet de revenir à la typologie autrement que sous le mode néo-platonicien (13) du modèle à reproduire, à l'identique ou dans ses proportions (14). La ville devient alors le champ de mise en variation des invariants historiques.

Précisément, les relations dans la cité étant au moins en partie déterminées par les rapports de production, comment faire pour qu'une architecture non-standard deviennent un fait social autre que la dernière forme de distinction d'une clientèle qui a les moyens de multiplier les budgets standards? Comment éviter que le non-standard ne sombre dans le formalisme original ? Comment faire en sorte que l'objet soit véritablement conçu et produit comme une instance dans une série ?

Comment intégrer l'objet architectural dans le tissu urbain ? A toutes ces questions, il est, à notre avis, une réponse fondamentale : la productivité des agences d'architectures, de la conception au suivi de la fabrication. De ce point de vue, la question de l'architecture non-standard n'est pas différente de ce problème fondamental des sociétés post-industrielles, à savoir la productivité des services en général (15). L'architecte est un travailleur intellectuel dont le mode de production est conditionné par les technologies numériques, mais

le développement de celles-ci n'a rien de naturel. A cet égard, l'écriture de logiciel est à la fois le genre majeur de la culture contemporaine (16) et en même temps le terrain privilégié d'affrontement des forces qui organisent la production dans nos sociétés. Dans ce champ, il est un concept stratégique qui déterminera la forme que prendra l'architecture standard dans les années à venir : c'est le concept d'associativité.

Qu'entend-on par associativité ? L'associativité est le moyen logiciel de constituer le projet architectural en une longue chaîne de relations depuis les premières hypothèses de conception jusqu'au pilotage des machines qui pré-fabriquent les composants qui viendront s'assembler sur le chantier. Dessiner sur un logiciel associatif revient à transformer le dessin géométrique en une interface de langage de programmation. Ainsi, créer un point au croisement de deux lignes ne consiste plus à créer un élément graphique, mais à établir une relation d'intersection sur la base de deux relations d'alignement. Ici, le lecteur se souviendra de ce qu'il s'agit là des deux invariants projectifs fondamentaux, en même temps que de deux gestes primitifs dans l'espace : viser et intercepter. C'est tout l'intérêt des logiciels de CFAO associative que de traduire cette relation géométrique en un programme qui fera en sorte que le point d'intersection se recalculera comme il faut lorsqu'on déplacera les points extrémités des segments de droites qu'on intersecte. Bien entendu, il ne s'agit-là que d'un maillon élémentaire et tout cela n'a d'intérêt architectural qu'à condition de pouvoir constituer de longues chaînes de dépendances sur la base d'un petit nombre d'éléments primitifs qu'on dénommera, en jargon technique, des « parents originaires ». Première conséquence donc de l'associativité : l'obligation de formaliser rationnellement le projet architectural, en prenant bien soin de distinguer antécédents et dépendants au risque, sinon, de créer des références circulaires ou toutes autres sortes d'incongruités logiques. L'associativité constitue donc un filtre qui oblige à penser rationnellement le projet d'architecture et à expliciter les hypothèses. A terme ceci devrait favoriser la clarté des procédures et des concepts architecturaux. Aussi peut-on s'étonner de ce que ce concept ait éveillé aussi peu d'intérêt auprès de ceux qui s'affichaient autrefois comme les tenants d'une architecture rationnelle.

Ce que nous venons de décrire ne concerne que les activités de conception du projet. Or toute la difficulté de l'architecture non-standard tient dans l'ampleur de la somme d'informations qu'il importe de générer et manipuler pour fabriquer industriellement des composants tous différents les uns des autres à un prix qui ne soient pas forcément plus élevé que s'ils étaient standardisés. Pour gérer efficacement ces flux d'informations et assurer une associativité pleine et entière entre conception et fabrication, il importe avant toute chose de travailler sur le même noyau, lequel permettra, entre autres, d'assurer le contrôle dimensionnel des composants dès la conception et ceci jusqu'à la génération des programmes (code ISO) qui piloteront les machines numériques assurant la production des objets. A ce titre, le cahier des charges d'un système de CFAO associative comprend au moins quatre éléments fondamentaux. Le premier tient à la nécessité de gérer de très grands ensembles d'éléments complexes et tous différents, éléments qu'il n'est plus possible de dessiner un par un. Ceci oblige à recourir à un processus qu'on appelle techniquement l'insertion de composants. Le dessin d'un projet par insertion de composants oblige à concevoir d'abord un « modèle » de relations qui va pouvoir s'appliquer dans tous les situations où l'on va devoir créer un composant de ce type. Le modèle est en quelque sorte un invariant qui doit supporter toutes les variations auxquelles seront soumis les termes entre lesquels on aura établi des relations. Que le platonisme porte en germe tous les développements technologiques de nos sociétés occidentales, voilà une assertion qui n'est plus pour nous l'objet de spéculations théoriques, mais bien le résultat de vérifications empiriques. Et nous avons pu en effet expérimenter des situations où l'implémentation de cette logique de composants dans un projet non-standard a pu

générer des gains de productivité d'un facteur 100!. Ce n'est d'ailleurs qu'à la condition expresse de gains de productivité de cet ordre de grandeur que l'expression « architecture non-standard » prend un sens.

Autre aspect du cahier des charges : la nécessité de travailler en flux tendus et en état d'information provisoire jusqu'au dernier moment et ceci de manière délocalisée. C'est Moholy Nagy qui disait déjà dans les années 1920 que le critère de modernité d'un travail était de pouvoir être transmissible par téléphone. Ce n'en est que plus vrai aujourd'hui. La multiplicité et la dispersion des interlocuteurs, la volatilité des décisions, obligent à commencer de formaliser le projet sur la base d'une information incertaine. Des valeurs doivent pouvoir être données par défaut qui pourront facilement être corrigées, des points doivent pouvoir être définis en un lieu géométrique sans recevoir de localisation définitive sur ce lieu, les programmes d'usinages doivent pouvoir être mis à jour la veille de leur exécution. Avant que de prendre la forme d'édifice construits, l'architecture non-standard procède donc d'une architecture abstraite qui ordonne les flux d'informations nécessaires à la production numérique et ceci de manière d'autant plus automatisée qu'il n'y a plus d'intermédiaire entre le concepteur et la machine. La modification d'un des parents originaires du projet doit déclencher la mise à jour de l'intégralité de la chaîne d'information automatiquement parce que l'intervention humaine est toujours sujette à erreur. Or une architecture réellement non standard ne verra le jour qu'à condition de reproduire dans le domaine de la construction ce qui s'est déjà passé dans le domaine de l'édition. De même qu'il est aujourd'hui possible d'écrire et de mettre en page des documents graphiques qui peuvent être mis en ligne sur la toile par leur concepteur pour être imprimés à la demande par un lecteur distant, l'architecture non-standard suppose que le concepteur d'un édifice soit capable de produire l'intégralité des documents nécessaires à la production distante des composants architecturaux sans intervention a posteriori d'aucun bureau de contrôle ou bureau d'études d'entreprises qui en filtre les erreurs.

Enfin, pour que tout ceci n'en reste pas au stade de l'utopie, cette chaîne d'information automatisée doit comprendre les documents qui servent de support aux transactions économiques nécessaires à la production du bâti : descriptif, devis, ordres de production et de livraison, plans de montage, etc.

Evidemment tous ces éléments du cahier des charges font de l'associativité un dispositif à la fois très puissant mais également très complexe. Les logiciels de CFAO commencent seulement de mettre en oeuvre une telle architecture informationnelle dans des domaines tels que la mécanique. Mais rien ne dit que cette associativité pleine et entière ne voie jamais le jour en dehors d'applications industrielles très parcellaires et bien délimitées. A cela plusieurs raisons d'ordre social, juridique et culturel, qu'on peut résumer dans une seule formule : pour que l'associativité ne soit pas seulement une prouesse technologique et qu'elle s'inscrive dans la réalité économique, il faut assurer une très forte intégration entre conception et production. A quoi sert en effet de développer des outils logiciels très sophistiqués si l'on ne trouve pas d'utilisateurs - et en particulier d'architectes - disposés à en comprendre le fonctionnement ? La compétence et la rigueur nécessaire à l'usage de tels logiciels fait qu'ils sont par nature destinés à des utilisateurs bien formés et doués d'un bon raisonnement logique et géométrique. A quoi sert également de développer une associativité entre conception et fabrication si, dans la pratique, donneurs d'ordre et producteurs ne parviennent pas à établir des relations qui permettent d'exploiter positivement la continuité du flux d'information ? Aussi longtemps que chacune des deux parties ne trouve pas l'agencement qui donne avantage à collaborer et à ne pas casser artificiellement cette chaîne pour rejeter la responsabilité sur l'autre partie, l'associativité ne sera qu'un argument marketing des éditeurs de logiciel ou pire encore, une erreur stratégique de développement. Plus que jamais, l'architecture ne profitera des opportunités offertes par le non-standard, qu'à condition de construire, progressivement et patiemment, une véritable culture de la production numérique.

NOTES

(1) Conception assistée par ordinateur

(2) Sur toutes surfaces développables sur un plan, la somme des angles d'un triangle reste constante et égale à 180°

(3) Entreprise italienne, leader sur le marché des revêtements de façade de grands immeubles aux formes particulières.

(4) David Hilbert : Fondements de la géométrie (1899) : voir le chapitre dédié à la théorie des proportions.

(5) Il nous semble très important de noter que le théorème de l'hexagone mystique fut inventé bien avant que Pascal ne soit lié à Port-Royal. Il y aurait donc un cheminement mystique propre à pascal qui n'aurait rien à voir avec les relations avec sa soeur, et son entrée au couvent. Guarini, qui rejeta les implications laïques de la géométrie Arguésienne, en était-il conscient ?

(6) Félix Klein exposera ces conceptions générales de la géométrie dans les deux textes suivants: Ueber die sogenannt nicht euklidisch geometrie (1871) au sujet des géométries dites non-euclidiennes. Erlangen's programm (1872) : programme d'Erlangen

(7) Le nombre d'or, anatomie d'un mythe,

(8) Construite probablement par Hardouin-Mansart aux environs de 1640

(9) Gottfried Semper, Der Stil, 1861

(10) Aloisriegl Stilfragen, (1893) ; trad. française: Questions de style, 1992, hazan

(11) Voir dessin de reconstitution dans Philippe Potié : Philibert De l'Orme, figures du projet.

(12) Conception et fabrication assistée par ordinateur

(13) Au niveau des problèmes, la philosophie platonicienne nous semble bien plus ouverte que la plupart des interprétations qui en ont été données par épigones

(14) Voir la série d'illustration où l'on met en variation un hexagone régulier, archétype de plan central, pour le transformer progressivement en une figure que ne renierait pas certains architectes californiens, tout en conservant les invariants projectifs des théorèmes de Brianchon et Pascal : convergence des diagonales, alignement des intersections des côtés opposés.

(15) Paul Krugmann: l'âge des rendements décroissants, economica, et la mondialisation n'est pas coupable ; vertus et limites du libre échange, la découverte. Plus conjoncturellement, on peut se reporter à l'article de Patrick Artus dans la rubrique « économiques » des rebonds du journal libération du 31 mars 2003, lequel s'intitule : « des finances pour la croissance de l'Europe ».

(16) Nous ne pouvons, ici, que rendre hommage aux développeurs de la société Missler qui, jour après jour, développent le logiciel TopSolid sur la base duquel est portée l'application Objectile. que Christian Arber, et Jean- Luc Rolland soient ici remerciés, et avec eux, l'ensemble de leurs collaborateurs, au premier rang desquels nous ne manquerons pas de citer : Jean-Louis Jammot et Charles Claeys.

Gilles Clément

Manifeste du Tiers Paysage

« Fragment indécidé du jardin planétaire, le Tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse.

Tiers paysage renvoie à tiers - état (et non à Tiers - monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir.

Il se réfère au pamphlet de Siesyès en 1789 :

« Qu'est - ce que le tiers-état ? - Tout.

Qu'a - t - il fait jusqu'à présent ? - Rien.

Qu'aspire - t - il à devenir ? - Quelque chose. »

DEFINITIONS

Refuges pour la diversité, constitués par la somme des délaissés, des réserves et des ensembles primaires.

Le délaissé procède de l'abandon d'un terrain anciennement exploité. Son origine est multiple : agricole, industrielle, urbaine, touristique, etc. Délaissé et friche sont synonymes.

La réserve est un lieu non exploité¹. Son existence tient au hasard ou bien à la difficulté d'accès qui rend l'exploitation impossible ou coûteuse. Elle apparaît par soustraction du territoire anthropisé.

Les réserves existent de fait (ensembles primaires) mais aussi par décision administrative.

Le caractère indécidé du Tiers paysage correspond à l'évolution laissée à l'ensemble des êtres biologiques qui composent le territoire en l'absence de toute décision humaine².

Le Jardin planétaire représente la planète comme un jardin. Le sentiment de finitude écologique fait apparaître les limites de la biosphère comme l'enclos³ du vivant.

Diversité se réfère au nombre d'espèces vivantes distinctes parmi les animaux, les végétaux et les êtres simples (bactéries, virus, etc.), le nombre humain étant compris dans une seule et unique espèce dont la diversité s'exprime par les variétés ethniques et culturelles.

MANIFESTE

(Chacune des phrases qui suit peut être envisagée sur le mode interrogatif)

- . Instruire l'esprit du non – faire comme on instruit celui du faire.
- . Elever l'indécision à hauteur politique. La mettre en balance avec le pouvoir.
- . Imaginer le projet comme un espace comprenant des réserves et des questions posées.
- . Considérer le non – aménagement comme un principe vital par

lequel tout aménagement se voit traversé des éclairs de la vie.

. Approcher la diversité avec étonnement.

Sur l'étendue

. Considérer l'accroissement des espaces de Tiers paysage issus de l'aménagement comme le contre – point nécessaire à l'aménagement proprement dit.

. Privilégier la création d'espaces de Tiers paysage de grande dimension afin de couvrir l'étendue des espaces capables d'y vivre et de s'y reproduire.

. Prévoir le couplage des délaissés aux réserves pour constituer des territoires de continuité biologique.

Sur le caractère

. Regarder le brassage planétaire – mécanique inhérente au Tiers paysage – comme un moteur de l'évolution.

. Enseigner les moteurs de l'évolution comme on enseigne les langues, les sciences, les arts.

. Instruire l'usager des précautions nécessaires à la manipulation et à l'exploitation des êtres dont il dépend.

La fragilité du système tient à la nature des pratiques et du nombre.

Sur le statut

. Envisager la dimension planétaire.

. Protéger la déréglementation morale, sociale et politique du Tiers paysage.

. Présenter le Tiers paysage, fragment indécidé du Jardin planétaire, non comme un bien patrimonial, mais comme un espace commun du futur.

Sur les enjeux

. Maintenir ou augmenter la diversité par une pratique consentie du non – aménagement.

. Engager un processus de requalification des substrats autorisant la vie – air, sol, eau – en modifiant les pratiques périphériques aux espaces de Tiers paysage afin de ne pas en altérer la dynamique et pour en espérer l'influence.

. Etablir une politique territoriale visant à ne pas diminuer les portions existantes de Tiers paysage et même à les augmenter.

Sur la mobilité et l'évolution

. Favoriser les dynamiques d'échange entre les milieux anthropisés et le Tiers paysage.

. Orienter le jeu des échanges fonciers, des réaffectations et des dispositifs de liaisons entre les pôles

Nota :

1 En peinture, la réserve est la portion du tableau non peinte.

2 La décision administrative de mise en réserve circonscrit le territoire de réserve sans altérer la mécanique propre à son évolution, elle entérine l'indécision humaine sur ce lieu.

3 Le mot « jardin » vient du germanique Garten, enclos.

Elie During

« Prototypes (pout en finir avec le romantique) »

Texte initialement paru dans Les Cahiers d'Artes, Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, numéro spécial "L'artiste" (P. Sauvanet dir.), 2008 ; republié dans Esthétique et Société, C. Tron (dir.), Paris, Éditions de L'Harmattan, 2009.

« L'art ne m'intéresse pas. Ce sont les artistes qui m'intéressent. »
(1)

De ce mot de Marcel Duchamp, qui disait aussi agir seulement « comme un artiste » sans en être un, il est tentant d'extraire une idée nouvelle de la pratique artistique. Nous laisserons à d'autres le soin de dire si une telle pratique caractérise plus généralement un régime propre du « contemporain » en art. Reconnaissons du moins qu'elle permet d'en cerner une dimension importante en court-circuitant d'emblée la question de l'Art (ce qu'il est, mais aussi où et quand il a lieu, etc.) en orientant l'attention, non pas sur une figure de l'artiste qui redoublerait simplement l'idée de l'art dont il s'agit justement de se défaire, mais plutôt sur le mode d'activité, ou mieux encore le type d'occupation ou d'emploi du temps qui fait reconnaître un artiste au-delà de son métier, jusque dans des contextes qui n'ont plus rien à voir avec l'espace de l'atelier ou de l'exposition.

Car être artiste, vivre en artiste, se faire tableau vivant, cela implique, de manière essentielle, la possibilité de faire autre chose que de l'art. On peut être artiste (ou « anartiste », comme aimait dire Duchamp) en fréquentant les cafés, en jouant aux échecs, ou simplement en respirant. On peut aussi emprunter tour à tour l'habit de l'artisan, de l'ingénieur ou de l'entrepreneur : autant de manières d'être artiste sans « faire l'artiste », de nourrir une activité artistique sans avoir besoin de faire de l'art. L'ascèse improductive des « artistes sans oeuvres » n'est jamais qu'un cas limite dans cette panoplie de stratégies (2). C'est pourquoi la question demeure de savoir quel est, finalement, le produit de l'activité « anartistique » qui se décline sous ces différents modes. Si l'art n'intéresse plus mais qu'on ne s'interdit pas de faire, ni même de fabriquer, comment convient-il de parler des oeuvres ? Et convient-il, d'ailleurs, de parler d'« oeuvres » ?

La pratique duchampienne des « ready-made » (car c'est une pratique) est une réponse possible à cette double question.

Elle ne doit pas faire oublier d'autres manières d'envisager des oeuvres d'artistes qui ne seraient pas d'art. À côté de la pure praxis où s'épuise la vocation anti-poïétique de l'être-artiste, à côté des objets « tout faits » où se concentre parfois

cette activité, il y a une place pour les multiples montages, machines et machins qui, bien qu'ils ne présentent pas de formes stabilisées, donnent déjà une consistance au projet artistique et une visibilité à l'expérimentation qu'il propose. Ces quasiobjets d'art, avec lesquels se confondent beaucoup d'« oeuvres » contemporaines, je les appelle des prototypes.

Romantismes

J'ajoute que ces prototypes ne sont pas nécessairement des oeuvres « processuelles », ni seulement des témoignages

épars du processus continu de l'activité artistique, et qu'ils sont par là même une manière de sortir de romantisme. Qu'est-ce que le romantisme vient faire ici ? Je ne prends évidemment pas ce mot au sens historique, lui-même plus ou moins déterminé, qu'il peut avoir lorsqu'on lui associe une sensibilité, des styles, des écoles, un corpus, etc. Au-delà de son inscription historique dans des oeuvres et des mouvements, le romantisme apparaît comme une catégorie esthétique, celle qui permet par exemple à Stendhal de dire de Shakespeare qu'il était lui aussi, en son temps, un romantique. Le problème que recouvre cette catégorie semble avoir changé de sens à la fin du XIXe siècle. D'une formule nietzschéenne, il pourrait se résumer ainsi : « pourquoi nous sommes encore romantiques »... Car le romantisme, il s'agit désormais d'en sortir.

Duchamp hérite de cette inquiétude. Lorsqu'il dit vouloir en finir avec l'expression « bête comme un peintre », lorsqu'il annonce une peinture « non rétinienne », il entend rompre avec le pathos mêlé de rusticité qui singularise encore, jusque dans les avant-gardes de son époque, la posture de l'artiste et sa volonté d'expression. Les impressionnistes, les fauves, les futuristes et jusqu'à un certain point les cubistes, partagent tous une idée romantique de la peinture : à l'artiste-voyant reviendrait la charge de fixer l'éclat ou le miroitement de l'infini dans le fini, quitte à faire implorer la forme. Duchamp, on le sait, préfère l'écart à l'éclat, et il n'a cessé de dire qu'il entendait « utiliser [s]on esprit au lieu de [s]on pinceau », pour ne pas finir comme un « pseudo-Cézanne » (3).

Mais n'allons pas trop vite, et précisons un peu les choses. Il y a plusieurs manières d'aborder la question de la sortie du romantisme. On peut tout d'abord se réclamer de Nietzsche, en effet, et de sa critique du romantisme comme maladie fin de siècle, symptôme de décadence. Cette critique du romantisme vise en réalité trois choses :

1° Un certain régime affectif, qui est celui, justement, de la maladie, ou de la vie déclinante. Autrement dit, un certain pathos, qui se traduit en pratique de manière paradoxale par une forme de démesure, une passion de l'excès, de la dépense, réelle ou symbolique.

2° Une posture, qui rejoint d'ailleurs le sens vulgaire du romantisme. C'est l'exaltation du moi et des puissances du corps, disposition qui rejoint le premier point, puisqu'elle se traduit volontiers par un goût pour le sublime comme débordement de la forme close, tension maximale des facultés fonctionnant pour ainsi dire en sur-régime.

3° Une croyance enfin dans la possibilité d'entretenir un rapport immédiat au Chaos ou au flux illimité (quel que soit le nom qu'on lui donne : Vie, Volonté, etc.).

La théorie du « génie », héritée d'un paragraphe fameux de la Critique du jugement et retravaillée par tout le romantisme allemand, résume ces orientations, puisqu'elle implique une coïncidence entre l'activité organisatrice des formes par un sujet créateur et une passivité fondamentale, une forme de déprise face à une puissance qui excède tout projet de maîtrise et qui se confond, finalement, avec le flux même de la vie, tel qu'il s'exprime dans les gestes inconscients de l'art.

Ce paradoxe de la coïncidence des opposés (activité et passivité, conscience organisatrice des formes et inconscient expressif), le romantisme allemand en a produit la théorie, mais nous vivons encore avec lui. A tel point qu'il constitue, si l'on en croit Jacques Rancière, un des lieux communs esthétiques de ce qu'il est convenu d'appeler la « modernité ».

Voilà donc pour une première caractérisation possible du romantisme. Mais il y a une autre manière, plus formelle ou plus spéculative, de poser le même problème. Elle consiste à s'intéresser directement au rapport que l'art, comme activité créatrice de formes sensibles, entretient avec l'Idée (ou l'idéal). Disons pour commencer que l'« Idée », au sens où je l'entends ici, n'est pas le concept (contenu intellectuel, représentation, etc.), mais ce qui fait de l'art autre chose qu'un agrément ou un divertissement intelligent, autre chose qu'un service public destiné à intensifier ponctuellement l'expérience en sollicitant l'esprit et les sens (que ce soit en charmant ou en violentant : art décoratif ou esthétique du choc, de ce point de vue, reviennent aux mêmes). L'Idée est ce qui fait que l'art a quelque chose à voir avec la vérité, ou du moins avec une vérité du sensible

comme tel. Mais tout dépend évidemment de la place qu'on reconnaît au sensible dans son rapport à la vérité, ou – ce qui n'est pas nécessairement la même chose – à l'intelligible. Selon la détermination romantique, qui est à cet

égard d'anti-platonisme, l'Idée s'annonce dans une oeuvre d'art lorsque celle-ci prétend nous faire toucher l'Être à travers le chaos sensible lui-même, en excédant toute forme finie, délimitée, assignable, identifiable. L'Idée est ce qui destitue toute signification stable, ce qui, littéralement, ouvre l'oeuvre en direction d'un processus en droit infini dont elle participe sans pouvoir l'épuiser.

Dans cette configuration de pensée que j'esquisse à grands traits au prix d'inévitables raccourcis, le romantisme apparaît finalement comme une décision concernant le rapport de l'oeuvre finie à l'infini de l'Idée : cette décision consiste à donner le primat à l'infini, jusque dans les réalisations les plus précaires de l'art. Or curieusement, cette décision donne lieu à deux versions bien différentes, mais au fond solidaires, du romantisme, qui sont aussi deux versions possibles du processus (ou du processuel qui, de l'« art conceptuel » à l'« art relationnel », traverse toute la doxa esthétique de l'art contemporain).

Il convient en effet de distinguer deux manières de lier le fini et l'infini :

1° Il y a d'une part un romantisme majeur, un romantisme « officiel », si l'on peut dire. On le reconnaît au fait qu'il obéit au schéma de l'incarnation : descente de l'Infini dans la forme finie de l'oeuvre, mais au prix d'une tension maximale, d'un écartèlement, d'un éclatement ou d'une infinitisation virtuelle de la forme. C'est l'esthétique du sublime que j'évoquais à l'instant et qu'on a vu resurgir, dans les années 80, sous de nouveaux habits grâce à Lyotard et quelques autres.

L'incarnation de l'Idée est simultanément une illimitation de la forme. Car à la lettre, il n'y a pas de rapport possible entre le fini et l'infini. Ou alors il faut dire que ce rapport est disjonctif et qu'il se donne, dans l'élément sensible, comme un non rapport.

En pratique, l'infini de l'Idée continuera à se manifester à travers la dissémination des traces, fragments et reflets

qui prennent désormais la place de l'oeuvre finie, installée dans un cadre ou sur un socle, dans l'atelier ou la salle de musée.

Ce romantisme-là est un romantisme du processus, du flux ou du devenir universel. Il est encore pieux, puisqu'il réduit l'art à témoigner sans fin en faveur de ce qui, par principe, l'emporte et le dépasse.

2° Mais il existe d'autre part une version mineure, une version pour ainsi dire matérialiste, du romantisme. C'est en réalité

l'autre face de la même affaire. Au schéma de l'incarnation, on a seulement substitué un schéma performatif. La fonction de l'oeuvre n'est plus d'incarner. Ce qui compte n'est pas la découpe de la forme matérielle, ni son éclatement en fragments ou vestiges portant témoignage du passage de l'Idée : c'est l'acte même de la découpe, ou de l'installation, c'est le geste créateur qui institue la forme. L'oeuvre s'efface alors tendanciellement derrière le processus de son propre

engendrement. Mais comme cet engendrement, et le geste qui le porte, est lui-même pensé comme le revers d'une passivité fondamentale, conformément à la doctrine du génie. La rhétorique de l'oeuvre ouverte, ou de l'oeuvrement infini, cède d'ailleurs tendanciellement la place à celle du désoeuvrement, puisque ce qui compte, finalement, est moins de produire quelque chose que d'organiser les signes d'une activité, fût-elle imperceptible. « Artistes sans oeuvres », mais artistes tout de même : à la limite, seule demeure une espèce de maniérisme du geste pur, où le corps actif ou souffrant du sujet artiste éclipse la forme finie de l'oeuvre.

Il y aurait ainsi deux romantismes, et du même coup deux versions du processus. Mais il faut bien reconnaître qu'en pratique elles se confondent souvent. On pourrait citer ici le Merzbau de Schwitters, work-in-progress recueillant le bruit du monde, les performances de Cage, de Klein, de Kaprow, les events de Georg Brecht, rituels

quotidiens élevés au rang de gestes artistiques, etc. Sans perdre de vue ce qui singularise chacune de ces pratiques en la distinguant des autres, on ne peut pas ne pas remarquer l'ambivalence qui les caractérise toutes. D'un côté, invocation explicite ou tacite d'un processus dont l'activité artistique serait une expression parmi d'autres ; de l'autre, multiplication de performances, de protocoles, de procédures, d'actes et de performances, témoignant de la nécessité, pour l'artiste, de donner activement forme à la vie, même si cela ne passe plus par des oeuvres au sens traditionnel, mais par des jeux, des scénettes, des documents, des contrats ou des rapports d'activité. Il y a là un avatar contemporain de l'indistinction que je signalais plus haut, et dont la doctrine kantienne du génie déployait déjà la logique, entre le geste de l'artiste souverain et le processus qui fait de l'art une sorte de plan d'intensification de la vie elle-même, ou son simple prolongement (4). Cette réversibilité se lit bien dans la formule Fluxus : « L'Art, c'est la vie », formule qui présente l'avantage de pouvoir se retourner comme un gant : « La Vie, c'est l'Art ». En bon dialecticien, Filliou donnait le principe de ce jeu de bascule : « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Voilà en tout cas une bonne raison de vouloir devenir artiste.

Prototypes

Il était nécessaire d'ouvrir cette longue parenthèse sur les ambivalences du romantisme pour mieux marquer la portée critique des remarques qui vont suivre. Il n'est pas difficile de voir, en effet, que nous sommes, pour une large part, encore romantiques. Dans les discours sur l'art contemporain, la rhétorique du « projet » ou de l'« expérimentation » prolonge souvent, sous un nouveau vocable, l'oscillation caractéristique des avant-gardes du siècle entre le régime processuel et le régime performatif, qui sont les deux conditions – la contradiction opérante – du romantisme.

Y a-t-il là une fatalité ? On serait porté à le croire si certains artistes n'avaient pas démontré, par diverses voies, qu'il est possible de faire autre chose que de l'art sans retomber pour autant dans les schémas habituels hérités du romantisme.

Disons que ces artistes sont moins préoccupés de produire des oeuvres, ou d'enclencher des processus, que de construire des prototypes, c'est-à-dire des formes qui sont à cheval entre l'objet et le projet, qui conjuguent la logique de l'objet et celle du projet.

Avant même d'en produire quelques exemples, il faut dissiper un malentendu que pourrait susciter ce mot, « prototype ». S'il est évidemment emprunté au registre technologique, et s'il nous place d'emblée à l'intersection de la science et de l'art, il n'est pourtant pas question d'en faire un usage immédiat ou littéral. L'artiste qui passe par les prototypes ne fait pas de l'art technologique ou de l'art industriel. Il n'a pas besoin, d'ailleurs, d'être spécialement outillé, ni de concevoir sa propre pratique dans un rapport étroit à la technologie ou aux machines. Il ne s'agit pas de sortir de l'atelier ou du studio par l'usine (« factory »), ou du romantisme par le machinisme. Comment, cependant, ne pas songer à Duchamp lui-même et à ses « Rotoreliefs » qui reçurent, rappelons-le, la mention « honorable » dans la catégorie D du concours Lépine (« Arts industriels, Articles de bureau, Enseignements ») ? Comment ne pas évoquer aussi les noms d'Yves Klein ou de Jean Tinguely, parmi ceux des artistes qui déposèrent des brevets à l'Institut National de la Propriété Industrielle ? La question des relations entre le monde artistique et le monde de l'industrie a été abordée de manière subtile par Didier Semin, notamment en ce qui concerne la dimension juridique du régime de production et de propriété, à un moment où la dématérialisation ou la virtualisation des oeuvres d'art redéfinissait les contours et les modalités de la pratique artistique en faisant reconnaître que des idées, des programmes, des scripts, des procédés ou des performances pouvaient faire l'objet d'appropriations ou de transactions au même titre qu'une toile ou qu'une sculpture (5). On ne reviendra pas sur ce sujet, ou seulement de manière indirecte, lorsqu'il s'agira de préciser le rapport entre

prototype et projet artistique. Car ce qui est en jeu avec la notion de prototype est moins l'apparition d'un type particulier d'objets artistiques, auxquels il faudrait faire droit à côté des œuvres proprement dites et des divers éléments du projet artistique, qu'une nouvelle idée de l'activité artistique elle-même – et par conséquent de l'artiste comme sujet de cette activité. En somme, la question qui nous occupe est de savoir ce qui change lorsque l'artiste se présente comme un inventeur ou un entrepreneur, statut dont témoigne à chaque fois le caractère de prototype de certains des produits de son activité.

« Prototype » désigne donc moins une catégorie spéciale d'objets qu'un nouveau régime de production. Il y va, pour faire bref, d'un art expérimental qui ferait l'économie de l'idée de processus, ou qui n'en ferait pas toute une affaire. À cet égard, la notion de prototype est moins intéressante par les résonances imaginaires qu'elle suscite (du four à micro-ondes au modèle de formule¹) ou par la notion de production en série à laquelle elle semble naturellement associée, que par la fonction qu'elle remplit en articulant, comme on l'a dit, la logique de l'objet et celle du projet, sans mobiliser pour cela la catégorie de processus. Le propre du prototype, c'est en effet de se donner simultanément comme un objet idéal (relevant d'un régime prospectif ou projectif : celui de l'idée – je ne parle pas de l'idée ! – qui cherche à se réaliser, à trouver sa détermination adéquate dans un projet qui, s'il est mené à son terme, fera œuvre), et comme un objet expérimental (car le prototype est déjà plus qu'un projet, il est un objet, mais un objet non encore stabilisé, voué à passer le test de l'expérience, et à propos duquel les notions d'échec et de réussite doivent donc entrer en ligne de compte, quitte à être redéfinies à chaque étape de son élaboration (5)). Un objet idéal, quoiqu'expérimental : ce serait la définition liminaire, la plus abstraite, du prototype (6).

Parce qu'elle constitue déjà un moment de la réalisation, l'œuvre-prototype entretient néanmoins avec le processus un rapport particulier : elle se présente comme une coupe dans le processus. Le problème n'est pas d'ouvrir l'œuvre, de l'empêcher de se figer dans une forme finie, de la forcer à témoigner sans cesse de sa mise en œuvre indéfinie (cette conception superlative de l'œuvre l'identifie à son propre processus, au point de la dispenser de toute réalisation matérielle).

Le problème est au contraire de s'arrêter, de donner au projet une consistance, une lisibilité à travers un objet ou un dispositif qui soit comme le modèle d'une œuvre à faire. Cette œuvre, on ne la réalisera pas forcément ; elle pourra d'ailleurs toujours ne pas fonctionner une fois réalisée. Car le caractère idéal de l'objet se donne naturellement dans une dimension de contingence : le ratage est toujours possible.

Que le prototype soit un objet idéal ne signifie pas qu'il se trouve dans un état parfait, ou définitif. C'est un objet prospectif, ou ce qui revient au même, un projet matérialisé, la pièce unique manifestant le principe d'une série de réalisations possibles. Proto-type le laisse entendre, et le dictionnaire le confirme : il s'agit du « premier modèle réel d'un objet ». Modèle d'un objet, idéal en ce sens (bien qu'il faille se garder de le confondre avec un archétype), il est en même temps réel, c'est-à-dire distinct de l'objet fini sur son propre terrain. Le modèle tient de la maquette et du modèle réduit, mais tout autant la modélisation, au sens où l'entendent les physiciens ou les économistes. Un modèle tient lieu de la chose plus qu'il ne la copie : il en offre une simplification et une reconstruction. Le prototype, de même, représente l'œuvre, c'est-à-dire qu'il parle pour elle en en offrant une première réalisation, qui peut aussi bien être la dernière. Qu'il réfléchisse et articule du même coup dans une trame visible certaines dimensions du processus créatif n'en fait pas pour autant le reflet précaire ou la manifestation inchoative de l'infini processus où l'art puise ses effets.

Duchamp ne s'est pas contenté de présenter ses Rotoreliefs au concours Lépine et de s'adonner au dessin industriel, « technique d'extrême précision », pour en finir avec la « main levée

» : des ready-mades au Grand Verre et à Etant donné, il n'a cessé de construire des prototypes, que ce soit sous la forme d'installations dans l'espace, avec leurs multiples reprises et copies, ou de schémas, notes et diagrammes. Ainsi le dessin du moulin à café, par exemple, fonctionne déjà comme un prototype : non parce qu'il reproduit un objet industriel disponible dans le commerce et qu'il présente une ressemblance générale avec les planches techniques de l'ingénieur, mais parce qu'il offre, à travers la vue simultanée de plusieurs positions du circuit décrit par la poignée, une sorte de diagramme de mouvements qui consonne fortement avec les recherches cinétiques qui président à l'organisation du Grand Verre. On en dirait autant de la broyeuse de chocolat représentée dans le panneau inférieur de ce dernier. Pour saisir quelque chose de la vitesse absolue suggérée par l'automobile roulant à tombeau ouvert sur la route du Jura à Paris, nul besoin de représenter de grosses cylindrées ou de zébrer l'espace à la manière du paysage qui défile derrière la fenêtre d'un train. La naïveté du futurisme à cet égard fut de viser une esthétique du mouvement et de la vitesse qui n'était finalement qu'« un impressionnisme du monde mécanique » (8).

On dira qu'à ce compte, tout ce qui entre dans les différentes phases de la conception et de la réalisation de la machinerie du duchampienne, boîtes et notes comprises, doit compter comme prototype, autant que le Grand Verre lui-même. Ce n'est pas faux. En accordant au prototype le statut d'une véritable catégorie esthétique, on est conduit à le voir fonctionner à tous les stades d'élaboration d'une œuvre, et sous les formes les plus diverses. Étendue au champ des pratiques artistiques, l'idée rend tout d'abord manifeste le fait que l'objet d'art n'est pas antérieur à son devenir, mais présent à chaque étape de ce devenir ; qu'il est en quelque sorte, dans toutes les phases de sa réalisation, une « unité de devenir » (9) qui ne s'identifie justement pas au devenir lui-même, ni donc au processus. Au risque de se répéter : le prototype vaut moins par le genre de productions qu'il permet d'identifier que par la lumière qu'il projette sur l'activité artistique et sur la manière dont elle se figure elle-même à travers les diverses phases de ses projets et de ses productions. C'est pourquoi, s'il fallait mettre un peu d'ordre dans tout cela, il faudrait commencer par distinguer des types d'esprits, plutôt que des domaines d'objets. Soit l'idée d'une sorte de jeu des sept familles artistiques. En suivant le fil des modes d'organisation de l'activité de conception et de production des prototypes, j'en distingue déjà quatre : les entrepreneurs, les ingénieurs, les opérateurs, les chercheurs. La liste n'est évidemment pas close. Examinons-les tour à tour.

1) Les entrepreneurs

L'artiste entrepreneur conçoit son activité comme celle d'un patron de PME. Il inscrit son activité dans un rapport de compétition non ironique avec les biens de consommation courante. Sans viser une production industrielle en série, il prête une attention extrême à la stylisation de certains objets qu'il veut spécifiques, et qu'il considère moins comme des œuvres que comme des inducteurs de comportements. Fabrice Hybert en est une parfaite illustration. Sonatelier est une petite entreprise, « Unlimited Responsibility » (UR), une « société de production artistique » qui évoque la Factory de Warhol et qui a vocation à élargir l'art à divers champs d'activité. Des assistants s'y affairant. On y trouve une responsable de la communication. « L'artiste isolé n'a jamais existé », dit Hybert, qui se définit volontiers comme « prestataire de service artistique » : c'est « le romantisme » qui a créé « cette parenthèse de l'artiste introverti, de l'artiste seul dans son coin... »

(10). Il se trouve, mais ce n'est pas vraiment un hasard, que cet artiste est à ma connaissance un des rares qui revendique explicitement le statut de prototypes pour une part importante de sa production. Le POF, « Prototype d'Objet en Fonctionnement », a un mode de fonctionnement parfaitement ambigu : sa facture le désigne comme un objet utilitaire, mais sa fonction demeure généralement abstraite, ou indéterminée, ce qui le

rend donc en un sens inappropriable. Ainsi le pylône-lampadaire installé à l'Université de Lüneburg (« POF n°83 »), et qui s'alimente à toutes les sources d'énergie environnante, hormis l'électricité disponible sur le secteur. Nul doute qu'il s'agisse là d'un prototype, et même d'une performance, au sens technologique du terme. Et cependant on serait bien en peine de dire de quoi cet objet est un prototype. A moins qu'il ne soit lui-même la réalisation d'un prototype matérialisé dans les dessins où nombre de POF trouvent leur origine. Installés dans l'espace de la galerie ou du musée, les POF apparaissent d'ailleurs plus clairement encore comme des accessoires pour des performances virtuelles, des objets-actions dont il appartient à chacun d'imaginer des usages dans le quotidien (un morceau d'escalier à bascule, une étrange balance dont le siège est garni de deux protubérances en plastique...). En somme, des prototypes de fonctionnement, plutôt que des prototypes d'objets. Ici, « prototype » désigne d'abord le caractère ouvert de l'objet, le caractère indéterminé de sa finalité. Vendu dans un magasin, le ballon de football cubique fabriqué par les ateliers Hybert n'a plus rien de la plaisanterie conceptuelle ou de la trouvaille surréaliste qu'on serait tenté d'y voir s'il était simplement disposé dans l'espace d'une galerie : on rapporte qu'une équipe s'est spontanément créée autour de cet objet, et qu'il existe aujourd'hui une fédération qui organise des tournois de ballon carré, avec leurs règles propres. « Le plus grand savon du monde », distribué dans les centres Leclerc, ou les objets vendus à prix coûtant au Musée d'art moderne de la ville de Paris, transformé pour l'occasion en « Hybertmarché », obéissent au même principe.

Le prototype a vocation à s'immiscer dans les circuits de la vie quotidienne pour y opérer des déplacements et des reconfigurations. « Je ne me pense plus désormais comme signataire des œuvres, mais comme responsable de cellules de production, voire d'équipes. Avec les POF, ce n'est pas l'objet qui prolifère, ce sont les comportements qui évoluent », explique Hybert.

De cette très brève incursion dans la logique des « prototypes d'objets en fonctionnement » (on en compte plus de cent cinquante à ce jour), j'aimerais retenir d'abord ce recentrement de l'activité artistique sur la production – plutôt que la diffusion ou l'exposition, qui accapare généralement toutes les énergies du milieu de l'art. Paradoxalement, cette insistance sur la phrase production est directement liée à la réhabilitation de la valeur d'usage des œuvres, au détriment de la valeur d'échange que privilégie naturellement le marché de l'art. « L'art n'est pas une affaire de diffusion, mais davantage un lieu de production, de création et d'échange. L'art, cela peut être un événement qui dure une heure. [...] Tout est possible, pourvu que l'œuvre d'art interroge sur son fonctionnement, qu'elle crée d'autres comportements par rapport à la vie, par rapport au quotidien ». Le prototype nous envoie donc clairement du côté d'une esthétique « relationnelle ». Finalement, l'insistance sur la production conforte l'image (secrètement romantique ?) de l'artiste comme relais actif du processus économique, politique et social, chargé de capter les tendances, de raccorder les réseaux, de maintenir actives toutes les possibilités de circulation et d'échange. L'atelier, le musée lui-même, sont des entreprises. Mais si l'artiste entrepreneur se pense moins comme inventeur ou producteur que comme médiateur ou organisateur de systèmes, le département « recherche et développement » y est en fin de compte moins important que le département communication, et chaque exposition se présente alors comme un « showroom » des derniers modèles de l'artiste.

2) Les ingénieurs

L'ingénieur artiste fonctionne de manière très différente. Ici, c'est la figure de l'artiste belge Panamarenko qui s'impose naturellement (11). Sous-marins, soucoupes volantes, dirigeables, bateaux-skis, hélicoptères-sac-à-dos : les inventions de l'artiste sont toujours à la fois allégoriques et littérales. Panamarenko ne livre pas les sciences et les techniques à sa rêverie d'artiste, il ne se contente pas d'en proposer une version dérisoire et parodique, ni de libérer les

possibilités plastiques de la machine. Son travail a ici une valeur exemplaire parce qu'il réfléchit les conditions générales de tout processus d'invention :

« On peut réinventer l'avion tous les jours. L'avion n'a jamais été inventé. » (12) C'est dire aussi que les avions dans lesquels nous volons sont encore, à leur manière, des prototypes : les dysfonctionnements et les crashes sont là pour nous le rappeler.

Les œuvres de Panamarenko sont des projets. Mais le projet n'est pas l'idée qui fonctionne avant même d'avoir été mise en œuvre ; c'est un état idéal de l'objet, qui doit toujours pouvoir ne pas fonctionner une fois réalisé. La pompe à miel de Beuys exhibée à la Dokumenta VI de Kassel (un tuyau faisant circuler du miel à travers tout le bâtiment) fonctionne d'autant plus sûrement qu'elle « agit déjà en tant qu'idée » : « [...] ...l'idée de pompe à miel se suffit déjà comme littérature ou poésie. J'ai déjà fait fonctionner la chose longtemps sans la réaliser » (13). Au contraire, l'avion de Panamarenko doit être fabriqué pour pouvoir ne pas voler — et non pas : pour ne pas pouvoir voler, ce qui nous reconduirait à une sorte dandysme du fiasco. Le ratage fait partie du projet, il est coextensif à l'expérimentation continue de l'ingénieur-artiste. Mais il est tout aussi important de reconnaître que les machines inventées par Panamarenko fonctionnent toutes jusqu'à un certain point. On sait que l'hélicoptère-sac-à-dos ne portera jamais un homme dans les airs, mais il est important de faire réellement tourner l'hélice à moteur qui en donnera l'idée.

Dans le milieu sans résistance des objets spéculatifs, l'idée de l'œuvre possible, complaisamment mise en scène par l'esthétique « processuelle » et récemment remise en jeu par l'esthétique « relationnelle », marche à tous les coups. Il y manque le frottement. Construire un prototype, c'est une autre affaire. L'échec s'y révèle une dimension constitutive du processus créatif. Le prototype peut ne pas fonctionner du tout, ce qui en fait déjà une manière de démonstration ; il peut à l'inverse fonctionner trop bien, comme ces bolides qui présentent des propriétés mécaniques trop parfaites ou des performances trop poussées pour les besoins d'une production en série. Ainsi la fabrication du prototype est, en elle-même, une expérimentation : elle nous renvoie aux études d'opportunité et de faisabilité, aux tests de résistance des matériaux, aux contrôles techniques, etc. On aimerait dire : peu importe finalement la réussite ou l'échec, pourvu que ça se machine (14)...

Ce n'est pas une nouvelle posture, mais une manière de prendre l'expérience au sérieux.

« Mes projets ne sont pas exactement l'idée, ni exactement le rêve. Il n'est pas question de faire un avion, mais de faire exactement ce qui serait idéal. C'est une chose agréable, même si l'on ne vole pas avec. [...] Il me faut réussir dans cette réalisation du concept de rêve, et c'est étrangement lié à l'échec. Si l'on est plus scientifique, plus rationnel, on dépasse cette forme idéale, et l'objet devient une simple démonstration, une preuve de fonctionnement. [...] C'est un miracle si l'objet fonctionne mais il sera encore plus parfait s'il ne fonctionne pas. » (15)

3) Les opérateurs

Avec ses engins et ses machines, Panamarenko donne du prototype une version littérale qui s'affiche en même temps comme une allégorie du processus créatif. Oublions cette dernière dimension, dépouillons ce qui reste de poésie dans les projets mécaniques, pour ne retenir que le moment démonstratif. Qu'est-ce que l'artiste nous donne à voir ? Une procédure en acte, une « idée » ressaisie dans son effectuation. S'il est prêt à concentrer tout son effort sur cette phase qui est la plus ramassée et la plus tendue du projet artistique, il se distingue comme un opérateur – un opérateur d'idées, justement. Les artistes conceptuels « historiques », Sol LeWitt au premier chef, se sont distingués dans ce genre difficile.

Quel rapport, dira-t-on, avec le prototype ? Pour mieux le faire voir, il est nécessaire de rappeler deux ou trois choses concernant l'art conceptuel. Mais un exemple fera d'emblée comprendre ce qui est

en jeu. C'est une pièce de Sol LeWitt, justement. Deux damiers aux cases blanches et noires alternées, vingt cinq en tout, sont disposés côte à côte. Sur chacun, cinq cubes blancs composent une figure : ici, un motif en escalier, là, une diagonale. S'il s'était contenté d'un seul damier, LeWitt aurait produit un archétype moderniste : la grille et les cubes blancs, icônes du minimalisme, et la suggestion d'un nombre infini (en réalité, une multiplicité innombrable, mais finie) de combinaisons possibles. S'il avait au contraire exposé l'ensemble des combinaisons, il aurait épuisé la série, comme il lui arrive de le faire ailleurs en désarticulant les arrêtes d'un cube de toutes les manières imaginables. Mais en choisissant de placer côte à côte deux damiers, et deux combinaisons possibles des cinq cubes, en exhibant ainsi une pure différence, c'est la procédure elle-même qu'il place au premier plan. Du premier damier au second, il y a un simple déplacement des pièces, une recomposition du motif. Oublions la facture minimaliste : il ne reste que l'opération par laquelle on passe d'une configuration à l'autre. La pièce ne montre pas autre chose. On peut toujours dire qu'elle amorce, qu'elle enclenche une série d'opérations du même ordre. Mais d'une part elle le fait justement sans avoir besoin de figurer la série dans son intégralité. Et d'autre part, si elle en suggère inévitablement le déroulement, c'est en faisant voir qu'il s'agira moins d'un ensemble de combinaisons statiques que d'un enchaînement de « coups » qui seront autant d'implémentations locales d'une règle générale (du genre : « au n-ième coup, recombine les cubes de manière à obtenir un motif qui ne figure dans aucun des n – 1 premiers termes de la série »). C'est en ce sens que la pièce de LeWitt fonctionne, en pratique, comme un prototype. En suivant un principe de dépense minimum, elle modélise une action, une espèce de performance géométrique.

Mais revenons à l'art conceptuel (16). On associe couramment cette tendance (qui ne fut jamais à proprement parler une « école ») à l'idée d'une dématérialisation de l'oeuvre d'art. L'idée ou le programme aurait fini par prendre, chez certains artistes, une telle importance que le dispositif matériel de l'oeuvre se serait trouvé entièrement résorbé dans la formulation de son projet. Ainsi s'exprime un célèbre critique : « L'art communiqué par le truchement d'une documentation est un développement à l'extrême de l'idée de l'Action Painting selon laquelle une peinture doit être considérée comme un enregistrement des processus créatifs de l'artiste, plutôt que comme un objet physique. C'est le "faire" et non la chose faite qui constitue l'oeuvre. C'est pourquoi, logiquement, l'oeuvre peut être invisible — commentée mais pas vue. » (17) Mais du faire à la dématérialisation, la conséquence n'est pas bonne. C'est ce que prouve l'usage persistant, chez LeWitt comme chez d'autres, de prototypes qui peuvent prendre des formes aussi diverses que le schéma, le diagramme ou l'installation.

On se souvient de la phrase de Sol LeWitt : « L'idée devient une machine qui fait de l'art » (« Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967). L'essentiel dans cette déclaration, ce n'était pas l'idée, c'était la machine. Car à mesure que

LeWitt infléchissait la ligne, sortait de la toile pour gagner les murs (« wall drawings ») et redéployer le plan dans l'espace à trois dimensions, alternant volumes monumentaux et modèles réduits, dessins et peinture acrylique, posters et livres, il révélait rétrospectivement le jeu des rapports numériques, les séries et les permutations, comme de simples outils, des embrayeurs, des formules génératrices pour la production de formes inouïes. Ainsi l'artiste devenait un opérateur, plus encore qu'un programmeur.

En exhibant matériellement la règle (le programme, les instructions, l'algorithme), et plus souvent encore le fait même de son application « mécanique » ou « à l'aveugle » (implémentation à travers des transformations réglées de motifs élémentaires), les progressions combinatoires avaient pour effet d'interdire toute initiative contingente dans le processus de construction et d'entraver toute saisie perceptive immédiate des structures. « Idée » était donc d'abord le nom d'un dispositif critique de déstabilisation des formes traditionnelles d'appréhension du sujet esthétique, du côté de la

production comme de la réception. « Idée » ne s'opposait pas tant à « objet » ou à « réalité objective » qu'à « sujet » et à « subjectivité », avec leur nuance d'arbitraire et de caprice. Autrement dit, « idée » ne désignait pas l'immatérialité du concept ou de la généralité, elle était l'index de la nécessité. Et si les « instructions » des « wall drawings » pouvaient se comprendre par analogie avec le système de notation musicale et les arts de performance en général, comme le signe d'une existence purement idéale, si les pièces concernées pouvaient bien prendre forme dans des versions multiples, il suffisait de se rendre sensible au détail des procédés d'implémentation pour ne pas être tenté d'accorder trop d'importance aux déclarations de l'artiste sur l'immatérialité de ses créations. Car ce n'est pas un goût particulier pour l'immatériel qui conduisait LeWitt à valoriser ainsi l'idée aux dépens du produit. Si l'idée compte à ce point, c'est qu'elle manifeste souvent mieux que l'oeuvre elle-même « l'intuition » ou le « processus mental » qui la fait fonctionner (18). En ce sens l'idée n'est rien de général, ni même d'idéal : elle est un principe de précision et d'exactitude qui oriente tout le processus de la mise en oeuvre (« Peinture de précision et beauté d'indifférence », disait Duchamp). Elle est le propre d'un art « intuitif », qui n'a justement rien de « théorique ». C'est pourquoi il convient de la distinguer fermement du « concept » : « Concept et idée sont des choses différentes. Le premier implique une orientation générale, tandis que la seconde en donne les éléments. Les idées implémentent le concept. »

(« Sentences on Conceptual Art », *Art-Language*, vol. 1, n°1, mai 1969). Ainsi l'idée vient s'insérer comme un coin entre l'oeuvre finie et son concept. Elle est une machine, un dispositif. Nous dirions : un prototype.

L'insistance des prototypes (instructions, notations, schémas d'installation ou dispositions) dans la tradition conceptuelle tend à relativiser l'importance qu'on prête généralement à la prétendue « dématérialisation » des oeuvres d'art. Il importe peu finalement qu'on identifie l'oeuvre à sa proposition (à sa formule, à son concept) ou à son exécution (sous la forme d'un objet ou d'une simple performance), dès lors que son projet doit, d'une manière ou d'une autre, être implémenté. C'est précisément là le rôle du prototype « conceptuel », pour autant que son mode d'être propre est l'idée, ou le projet. Idéal sans être abstrait (puisqu'il exhibe toujours in concreto une règle d'implémentation ou d'effectuation), le prototype exhibe moins l'oeuvre elle-même qu'il ne démontre qu'elle est réalisable, comme la première différence de deux combinaisons sur des damiers de vingt cinq cases démontrait, sans avoir à le faire, qu'il était possible d'épuiser la série.

Résumons. Le prototype, tel que l'a pratiqué historiquement l'art conceptuel, et singulièrement Sol LeWitt, n'est pas une matérialisation du projet comme oeuvre ouverte ou coexistence des possibles. Il n'est pas cette oeuvre-concept dont la simple proposition dispenserait de toute exécution ; pas davantage une oeuvre-performance qui tiendrait tout entière dans le moment de son exécution. La logique du prototype ne relève ni du possible, ni du concept, ni de l'acte. Il est le projet donnant consistance et visibilité à l'idée, qui est elle-même la puissance d'implémentation du projet.

Il faut y insister, le projet, ramassé dans son prototype, n'est pas le lieu où se profère l'idée ; il est l'idée elle-même, comme puissance d'implémentation. C'est pourquoi le script (par exemple, les instructions de tel « wall drawing ») n'est rien sans les procédures (schémas notationnels ou opératoires) qui le rendent actif et le font fonctionner comme script. Or il faut bien avouer que l'art conceptuel n'a pas toujours suivi cette orientation pragmatique ou opératoire de l'idée. Le script éclipse parfois la procédure qui seule le rend actif. Il devient alors une proposition absolue, et les procédés qu'il appelle pour être effectivement mis en oeuvre semblent moins importants que la manière dont l'idée se met en scène à travers son projet. Par un retournement ironique, le script cesse alors de fonctionner comme procédure réglant une série d'opérations ; il s'affiche comme une formule qu'il faut envisager simultanément dans sa littéralité et dans

la virtualité infinie de ses effectuations. On songe, par exemple, à l'énoncé célèbre de Lawrence Weiner : « A rubber ball thrown into the American Falls Niagara Falls ».

En pratique, isolée, coupée du contexte des Terminal Boundaries où elle voisine avec quarante et un autres énoncés (et notamment celui-ci : « A rubber ball thrown into the Canadian Falls Niagara Falls »), cette formule s'apparente à une image, ou à une esquisse (au sens de Goodman (19)). Ce n'est pas la documentation photographique de cette action (réalisée en effet par Weiner) qui peut empêcher le script de se cristalliser en esquisse, bien au contraire. L'énoncé de la règle, confondue avec son texte, devient un fétiche : l'idée n'opère plus.

Or le projet est, proprement, l'espace de la mise en oeuvre ; c'est dire qu'il ne peut tenir lieu de l'oeuvre sans se détruire du même coup comme projet. Et cette remarque vaut dès lors aussi pour le prototype, pour autant que son mode d'être est celui de l'idée, ou du projet. Les ready-mades sans leur projet, sans les notes de la « boîte verte », se réduisent à une boutade, ou à une proposition frivole (« placer un porte-bouteille quelconque dans un musée »). Beaucoup de propositions artistiques fonctionnent en réalité sur le mode du projectile, du trait d'esprit décoché au « regardeur » (amateur d'art ou commissaire d'exposition). Elles jouent un autre jeu que celui de l'oeuvre : elles ne font justement que jouer. Or, le jeu n'appelle aucun projet, et les joueurs n'ont que faire des idées : des plans oui, et des coups, des tactiques, des stratégies, mais c'est tout autre chose. Les ambivalences de certaines tendances « néo-conceptuelles » dans l'art contemporain trouvent peut-être là leur source.

Mais, ressaisis dans leur orientation pragmatique ou constructive, les prototypes « conceptuels » n'ont justement rien de fétiches. Ils ne sont pas davantage des archétypes, c'est-à-dire des formules qui encapsuleraient, avec les règles, tous leurs développements ou toutes leurs applications virtuelles (Wittgenstein a fait justice de ce genre d'illusion). Les prototypes n'ont pas besoin d'être des objets, mais ils ne se réduisent pas pour autant à des bons mots ou des formules gnomiques. En tant que procédures d'implémentation, ils sont porteurs d'une exigence d'effectivité ; ils sont, de plein droit, une dimension de l'application ou de la mise en oeuvre. Qu'ils puissent, comme tels, faire l'objet d'une attention esthétique, cela va sans dire. On peut prendre plaisir à lire les instructions de Lawrence Weiner ou de Sol LeWitt, comme on peut admirer les lignes élégantes d'un grille-pain chromé. L'essentiel, pour ce qui nous concerne, est d'avoir établi que le prototype, initialement défini comme le premier modèle réel d'une série, pouvait dans certains fonctionner comme la face tangible d'une idée procédure.

La figure de l'artiste qui correspond à cette modalité du prototype est, comme on l'a dit, celle de l'opérateur, chargé d'implémenter ou de développer les germes d'une forme créatrice (20).

4) Les chercheurs

Il faudrait, pour finir, se pencher sur une dernière figure de l'artiste suggérée par l'idée du prototype. Il s'agit de l'artiste-chercheur, qui transforme son atelier, et sa vie même, en un vaste laboratoire. Le Merzbau de Schwitters, le Poïpôidrome de Filliou, mais d'une autre manière le Grand Verre de Duchamp, en offrent de bons exemples. Il est possible que la notion de prototype perde de son efficacité à se trouver ainsi appliquée à toutes sortes d'espaces de pensée et de travail susceptibles de refléter et d'orienter l'activité créatrice de l'artiste. Le point qui me paraît important, c'est que, dans sa fonction heuristique, le prototype peut témoigner d'une recherche inaboutie, ou des impasses rencontrées par l'artiste au cours de son travail. Pour des raisons qu'il serait fastidieux d'exposer ici en détail, je considère que le Grand Verre de Duchamp remplit exactement ce rôle. La notion de prototype atteint sans doute ici sa limite, et change de sens : il n'est plus à vrai dire une proposition d'oeuvre, il ne projette plus la possibilité d'un objet ou d'une performance ; il fonctionne comme une hypothèse (« étant donnés... »), il devient un espace de construction, de montage, en même temps que le lieu

idéal d'une concentration de l'activité créatrice sur sa durée propre. Reste la possibilité de lire dans le Grand Verre, à travers les différentes strates qui le composent, quelque chose comme un compte-rendu d'expérience, ou un échec. Chacun sait que Duchamp a tenté là quelque chose qui touchait à la « quatrième dimension ».

Sans revenir sur les motivations qui l'ont conduit à se confronter, après d'autres, à ce lieu commun de l'art et de la science de son temps, on peut dire que son projet aura été de parvenir à faire jouer la quatrième dimension, ou son équivalent plastique, en court-circuitant le mysticisme qui s'attache généralement à l'idée d'une hyper-réalité sous le voile des apparences, qui outrepasserait les bornes de notre sensibilité ou de notre imagination.

Il faut prendre au sérieux Duchamp lorsqu'il nous explique, à propos d'une toile célèbre qui annonce d'une certaine manière le projet du Grand Verre, que le Nu descendant un escalier n'est pas une peinture, mais « l'organisation de l'espace et du temps au travers de l'expression abstraite du mouvement » (21). Hostile à toute forme de naturalisme cinétique, Duchamp cherche quelque chose comme un espace-temps. La quatrième dimension n'est pas le nom d'un pays fantastique ou une nouvelle projection de l'absolu réservée à l'oeil du peintre, mais justement la dimension d'un nouvel agencement qu'il reste à inventer, à composer, pour donner forme à de nouvelles propositions touchant à la vitesse et au désir. Inutile de revenir sur l'expérience cinétique-érotique du voyage en automobile en compagnie, notamment, de Gabrielle Buffet-Picabia. On sait que le projet du Grand Verre se cristallise sur la route Jura-Paris, qui fournit à Duchamp le type d'une ligne géométrique sans épaisseur, semblable à la ligne à l'infini de la géométrie projective, et dont on trouvera l'équivalent plastique dans le tableaucharnière constitué par deux panneaux de verres. Très vite, Duchamp se dit que les éléments qu'organiserait un tel tableau pourraient se donner comme la projection en trois dimensions, elle-même reportée sur une surface à deux dimensions, d'une réalité invisible à quatre dimensions qui serait la scène véritable du jeu érotique entre « la mariée » virginale et ses célibataires vrombissants aux moteurs cylindrés. Mais il n'est pas question de situer cette dimension aux confins de l'« art rétinien », comme une sorte de point de fuite imaginaire de la représentation perspective. Il s'agit plutôt de faire saisir la manière dont les différentes dimensions (et singulièrement la troisième et la quatrième) s'articulent les unes aux autres.

« Virtualité comme 4e dimension : non pas la Réalité sous l'apparence sensorielle, mais la représentation virtuelle d'un volume (analogue à sa réflexion dans un miroir). » (22) Cet énoncé un peu cryptique définit un programme : celui d'un traitement intrinsèque, non analogique, de la quatrième dimension, adossée à une définition topologique de la dimension. Si l'on pousse jusqu'au bout l'intuition de Duchamp, l'idée est la suivante : au lieu de saisir la quatrième dimension par les bords, c'est-à-dire par les profils qu'elle nous présente en trois dimensions, essayons plutôt de nous installer en elle d'un seul coup, par une sorte de saut de l'esprit.

Duchamp est un artiste de science-fiction : il propose des fictions d'art, qui sont aussi des fictions de science. Mais il le fait avec méthode. Il s'agit en effet de fictionner la quatrième dimension sans recourir à l'analogie habituelle qui consiste à dire que, de même que la projection d'un volume sur un plan donne une figure plane, la projection d'un hyper-volume quadridimensionnel dans l'espace ordinaire à trois dimensions donne un volume. Dans un premier temps, Duchamp multiplie pourtant les déclarations de ce genre. C'est que le Grand Verre est, de son propre aveu, saturé d'« analogisme ». En témoignent la disposition des neuf « moules mâles » dans la partie inférieure, et l'organisation complexe des lignes de perspective dans l'ensemble de la composition. Il s'agit d'exhiber les volumes ordinaires comme des empreintes ou des moulages d'hyper-volumes, ou ce qui revient au même, des projections ou des sections d'hyper-volumes. Tout le problème, cependant, est qu'une telle projection 4d/3d demeure irrémédiablement obscure tant qu'on s' imagine que l'analogie avec les dimensions inférieures peut nous

donner accès à un équivalent de réalité : quelque chose comme l'espace à trois dimensions, avec seulement une dimension en plus... L'« analogisme » agit ici comme un véritable « obstacle épistémologique » (Bachelard). Pour en sortir, il faut revenir à l'idée même de dimension. Les notes de la « boîte blanche » (intitulée « À l'infinifit ») donnent forme à ce souci. La recherche tâtonnante qui s'y lit culmine dans une citation du mathématicien Poincaré, qui substitue à la définition analytique de la dimension (n coordonnées nécessaires pour se repérer dans un espace à n dimensions) une définition strictement topologique, fondée sur la notion de coupure. Voici ce que Poincaré écrivait dans les Dernières pensées, publiées à titre posthume en 1912 : « Un continu a n dimensions quand on peut le décomposer en plusieurs parties en y pratiquant une ou plusieurs coupures, qui soient elles-mêmes des continus à $n-1$ dimensions. Le continu à n dimensions se trouve ainsi défini par le continu à $n-1$ dimensions ; c'est une définition par récurrence. » Des années plus tard, au cours d'un entretien, Duchamp expliquera que la notion de « coupure » lui était venue de Dedekind et de sa définition des irrationnels. Mais ce n'est là qu'une forme particulière (limitée au cas du continu unidimensionnel figuré par la « droite » des réels) d'une caractérisation beaucoup plus générale de la dimension. Le concept topologique de la dimension est lié à la possibilité de séparer un espace de lui-même, ou de le rendre non connexe. Le procédé des coupures revient à envisager la dimension d'un espace à partir de ses possibilités intrinsèques de déconnexion. Il offre un accès plus intuitif et plus « intrinsèque » à la notion de dimension, puisqu'il l'appréhende pour ainsi dire du milieu même du continu à n dimension, au lieu d'envisager la situation « de haut » en tentant d'imaginer les mouvements d'objets ($n-1$)- dimensionnels dans un espace à n dimensions, ou encore en se donnant d'emblée trois échelons successifs (la dimension n , la dimension $n-1$ qui en est la projection, et la dimension $n-2$ qui permet d'enclencher le raisonnement analogique). Si une part d'analogie intervient dans l'explication qui accompagne la définition de Poincaré, elle n'est en réalité qu'une béquille ; elle fait d'ailleurs moins porter l'attention sur des formes intuitives que sur l'opération même de la coupure (coupure de la ligne ouverte par un point, de la ligne fermée par deux points, du plan par une ligne infinie, du volume par un plan infini, etc.) (23). Or c'est bien là ce qui, finalement, intéresse Duchamp, et qui oriente une grande partie de son travail. En le paraphrasant lui-même, on pourrait dire : « la coupure est une

opération ». La quatrième dimension, nous y sommes déjà : nous ne cessons de la couper. Elle nous enveloppe et nous accompagne, comme l'espace virtuellement ouvert par l'image en suspens dans le miroir.

Mais comment parvenir à la faire voir ? Duchamp imaginait une grande composition qui tiendrait à la fois de la fête foraine, du concours Lépine et des géométries nouvelles, et qui serait une véritable machine de guerre esthétique contre le cubisme, avant-poste de la peinture rétinienne. Mais La Mariée mise à nu par ses célibataires, même qui résulte de ces premières intuitions après plusieurs années de labeur, est-il seulement une oeuvre ? N'est-il pas plus juste de l'envisager, en prenant son auteur au mot, comme « la figuration d'un possible », aussi « mordant », aussi « brûlant » qu'on se l'imagine ? Mais alors, comment éviter de demander si Duchamp nous donne bien, avec son Verre, ce qu'il prétendait nous donner, à savoir le prototype d'un drame virtuel à quatre dimensions ? Cela est-il finalement figurable ? La réponse ne fait pas de doute ; elle est à la mesure de la déception que peut légitimement inspirer à un spectateur préparé par les notes la contemplation du Grand Verre en chair et en os. Il faut décidément beaucoup d'effort pour « lire » à même les panneaux de verre ce que Duchamp a prétendu y mettre. Au-delà de la ligne d'horizon figurée par le point de jonction « inframince » des deux panneaux, au-delà du verre accidentellement brisé, il est difficile de dire comment Duchamp met concrètement en oeuvre l'idée de la coupure dont il trouve le procédé général dans la caractérisation topologique de Poincaré. Et si le Grand Verre est malgré cela un chef d'oeuvre, c'est parce qu'il dispose de façon magistrale les termes d'une impasse, en assumant jusqu'au bout la caractéristique hybride de son projet. À propos de la boîte 1914, Duchamp explique en effet : « Je voulais que cet album aille avec le Verre et qu'on puisse le consulter pour voir le Verre parce que, selon moi, il ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas. » (24) Couronnant plusieurs années de recherches, le Grand Verre apparaît comme la thèse de Duchamp. Il partage avec tout prototype la vertu de pouvoir administrer, de la manière la plus tangible, une preuve d'impossibilité. Mais il n'aurait pas si bien réussi s'il n'avait su organiser, de manière systématique, la conjonction disjonctive entre le texte et la forme plastique.

NOTES

(1) Marcel Duchamp, entretien de 1963 avec William Seitz, cité par Bernard Marcadé dans Marcel Duchamp. La vie à crédit, Paris, Flammarion, 2007, p. 7.

(2) Nous renvoyons sur ce point aux remarquables études de Jean-Yves Jouannais, notamment Artistes sans oeuvres, Paris, Hazan, 1997.

(3) Cité par B. Marcadé, op. cit., p. 47.

(4) Les interprétations de la pratique du sampling dans les musiques électroniques oscillent pareillement entre l'idée d'une mise à disposition générale des formes musicales, identifiées à la rumeur du monde ou du « grand fond », et l'idée d'un détournement actif des significations. D'un côté, la reproduction passive des formes et des matières et l'artiste comme simple relais dans une chaîne de métamorphoses qui le dépasse infiniment, de l'autre l'opération de la coupe et du prélèvement menée par un interprète souverain qui aurait le pouvoir de redistribuer les signes et de transformer les matières.

Ainsi le sampling apparaît tantôt comme copie et recyclage, tantôt comme coupe et détournement. Et la philosophie spontanée du remix hésite entre reproduction passive et post-production active, mobilisant d'un même mouvement le discours ontologique des flux et des processus et le discours opératoire des performances et des opérations. J'ai développé cette idée dans « Appropriations (morts de l'auteur dans les musiques électroniques) », in Sonic Process, Editions du Centre Georges Pompidou, 2002, et dans « Du processus à l'opération », Art Press, n°292, juin 2003. Il me semble que c'est du côté des techniques d'écoute « environnementale » qu'il conviendrait de chercher, dans ce cas précis, une voie de sortie hors du romantisme qui imprègne l'esthétique des musiques électroniques : les dispositifs d'installation et de distribution du son dans l'espace rempliraient, de ce point de vue, une fonction analogue à celle des prototypes dans l'art contemporain.

J'ai commencé à articuler cette idée dans « La coupe, l'écran, la trame : dispositifs et musique d'environnement selon Glenn Gould », Cahiers de médiologie, n°18, 2004. La notion de bricolage, omniprésente dans les discours des DJ, est une autre piste à explorer : il ne s'agit pas simplement de bricoler des formes, mais d'élever le bricolage lui-même à la dignité d'une forme d'activité artistique, en maintenant un rapport étroit avec l'artisanat et les pratiques « amateur ». La figure de l'artiste s'en trouve singulièrement compliquée : il existe des musiciens amateurs et des peintres du dimanche, mais peut-on être artiste amateur ? Cette question est déjà à l'horizon de la pratique de Duchamp.

(5) Didier Semin, Le peintre et son modèle déposé, Genève, Mamco, 2001.

- (6) On voit ce qui sépare de ce point de vue le prototype de l'acte artistique tel que John Cage l'entendait, à savoir « quelque chose qui ne doit pas être jugé en termes d'échec ou de réussite et dont le résultat est essentiellement quelque chose d'inconnu ».
- (7) J'ai développé cette définition, et proposé une première approche du prototype, dans « Du projet aprototype (ou comment éviter d'en faire une oeuvre ?) », in Panorama 3.Salon des prototypes, Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, 2002.
- (8) Marcel Duchamp cité par B. Marcadé, op. cit., p. 57.
- (9) Cf. Gilbert Simondon, Du mode d'existence des objets techniques, Paris, Aubier, 1958, rééd. 1989, p. 20.
- (10) « Fabrice Hybert : perturber la philosophie grâce à l'art », entretien avec Thierry Laurent (<http://www.visuelimage.com/ch/hybert/hybert2/print/text.htm>).
- (11) Cette section reprend ce que j'ai exposé ailleurs, dans Panorama 3.Salon des prototypes, cité dans la note 7.
- (12) La Grande Exposition des soucoupes volantes, catalogue de l'Exposition Panamarenko, Fondation Cartier (1998), Actes Sud, 1998, p.99.
- (13) Joseph Beuys et Volker Harlan, Qu'est-ce que l'art ?, trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1992, p.88.
- (14) Panamarenko, op. cit., p.88 : « Lorsque je me mets au travail, ce qui compte pour moi c'est de voler. Mais pendant que je travaille à un projet, ce sentiment s'efface parce que, pour moi, c'est déjà comme si je volais. »
- (15) Op. cit., p.98.
- (16) Les paragraphes qui suivent reprennent très largement un passage de « Propositions, procédures, projectiles », in 72 (projets pour ne plus y penser), Frac Paca, Marseille / Centre national de l'Estampe et de l'Art imprimé, Chatou / Espace Paul-Ricard, Paris, 2004.
- (17) Harold Rosenberg, La dé-définition de l'art, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p.63. Cf. Gérard Genette sur l'« état conceptuel » des oeuvres qui nous sont mieux connues par leur description ou leur définition que par ce qu'elles nous montrent, lorsqu'elles montrent quelque chose : « ce qui compte dans ce genre d'oeuvres n'est ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais l'idée de cet acte. » (L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance, Paris, Seuil, 1994, p.163).
- (18) À cet égard la stratégie de LeWitt n'est nullement formaliste, mais plutôt intuitionniste au sens qu'on donne à ce terme en philosophie des mathématiques. Cela se marque à la prédilection pour des concepts toujours constructibles, autrement dit pour des concepts appareillés à des idées de procédures finies, explicites et effectuables. Ces remarques me font hésiter à parler, dans le cas de LeWitt, de prototypes « formels ».
- (19) « A la différence de la partition, l'esquisse ne définit pas une oeuvre [...], mais elle en est une » (Nelson Goodman, Langages de l'art, trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 232).
- (20) Il y aurait lieu de se pencher ici sur les rapports que peuvent entretenir cette logique du prototype avec la dialectique du « germe » et de l'« idée » développée par Paul Valéry.
- (21) « Il ne s'agit pas dans ce tableau d'une peinture, mais d'une organisation d'éléments cinétiques, d'une organisation du temps et de l'espace par la présentation abstraite du mouvement. [...] Il faut se souvenir que lorsque nous considérons le mouvement de la forme dans l'espace en un temps donné, nous entrons au royaume de la géométrie et des mathématiques, de même que quand nous construisons une machine. » (cité par B. Marcadé, op. cit., p. 57).
- (22) Duchamp du signe, Flammarion, 1994, p. 140.
- (23) Sur tout cela, je me permets de renvoyer à « Prendre l'époque au lacet (à l'occasion de Duchamp) », L'inactuel, n°13, janvier 2006.
- (24) Cité par B. Marcadé, op. cit., p. 101.

Michel Foucault

« Des espaces autres, *Hétérotopies* »
1967

Michel Foucault, *Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°OS, octobre 1984, pp. 46-49.*

M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984.

La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été, on le sait, l'histoire thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIXe siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques.

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son échec. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration; et à vrai dire, *il* ne s'agit pas par là de nier le temps; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire.

Il faut cependant remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie) de nos systèmes n'est pas une innovation; l'espace lui-même) dans l'expérience occidentale, a une histoire, et *il* n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace. On pourrait dire, pour retracer très grossièrement cette histoire de l'espace, qu'il était au Moyen Age un ensemble hiérarchisé de lieux: lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards (voilà pour la vie réelle des hommes); pour la théorie cosmologique, *il* y avait les lieux supracélestes opposés au lieu céleste; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre; *il* y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels. C'était toute cette hiérarchie, cette opposition, cet entrecroisement de lieux qui constituait ce qu'on pourrait appeler très grossièrement l'espace médiéval: espace de localisation.

Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée, car le vrai scandale c l'œuvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert; de telle sorte que le lieu du Moyen Age s'y trouvait en quelque sorte dissous, le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement, tout comme le repos d'une chose n'était que son mouvement indéfiniment ralenti. Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVIIe siècle, l'étendue se substitue à la localisation.

De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation.

L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis.

D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine,

circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tout les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc.

D'une manière encore plus concrète, le problème de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie; et ce dernier problème de l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde - problème qui est après tout bien important -, c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.

En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace.

Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé - à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIXe siècle. Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données: par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation.

L'œuvre - immense - de Bachelard, les descriptions des phénoménologiques nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantôme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré: c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.

Cependant, ces analyses, bien que fondamentales pour la réflexion contemporaine, concernent surtout l'espace du dedans. C'est de l'espace du dehors que je voudrais parler maintenant.

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, et notre temps et notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons

pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatouillements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.

Bien sûr, on pourrait sans doute entreprendre la description de ces différents emplacements, en cherchant quel est l'ensemble de relations par lequel on peut définir cet emplacement. Par exemple, décrire l'ensemble des relations qui définissent les emplacements de passage, les rues, les trains (c'est un extraordinaire faisceau de relations qu'un train, puisque c'est quelque chose à travers quoi on passe, c'est quelque chose également par quoi on peut passer d'un point à un autre et puis c'est quelque chose également qui passe). On pourrait décrire, par le faisceau des relations qui permettent de les définir, ces emplacements de halte provisoire que sont les cafés, les cinémas, les plages. On pourrait également définir, par son réseau de relations, l'emplacement de repos, fermé ou à demi fermé, que constituent la maison, la chambre, le lit, etc. Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types.

HÉTÉROTOPIAS

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement, essentiellement, irréels.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir.

Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour, c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.

Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles ?

On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un

mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la "lecture", comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie.

Premier principe, c'est qu'il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. C'est là une constante de tout groupe humain. Mais les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d'hétérotopie qui soit absolument universelle. On peut cependant les classer en deux grands types.

Dans les sociétés dites "primitives", il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.

Dans notre société, ces hétérotopies de crise ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes. Par exemple, le collège, sous sa forme du XIXe siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément "ailleurs" que dans la famille. Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XXe siècle, une tradition qui s'appelait le "voyage de noces" ; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu "nulle part" et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques.

Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques ; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation.

Le deuxième principe de cette description des hétérotopies, c'est que, au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister ; en effet, chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.

Je prendrai pour exemple la curieuse hétérotopie du cimetière. Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le cimetière était placé au cœur même de la cité, à côté de l'église. Là il existait toute une hiérarchie de sépultures possibles. Vous aviez le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité, il y avait quelques tombes individuelles, et puis il y avait à l'intérieur de l'église des tombes. Ces tombes étaient elles-mêmes de deux espèces. Soit simplement des dalles avec une marque, soit des mausolées avec statues. Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, "athée" que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le cimetière des morts.

Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale.

Au contraire, à partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle, qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots.

En tout cas, c'est à partir du XIXe siècle que chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle; mais, d'autre part, c'est à partir du XIXe siècle seulement que l'on a commencé à mettre les cimetières à la limite extérieure des villes. Corrélativement à cette individualisation de la mort et à l'appropriation bourgeoise du cimetière est née une hantise de la mort comme "maladie". Ce sont les morts, suppose-t-on, qui apportent les maladies aux vivants, et c'est la présence et la proximité des morts tout à côté des maisons, tout à côté de l'église, presque au milieu de la rue, c'est cette proximité-là qui propage la mort elle-même. Ce grand thème de la maladie répandue par la contagion des cimetières a persisté à la fin du XVIIIe siècle; et c'est simplement au cours du XIXe siècle qu'on a commencé à procéder aux déplacements des cimetières vers les faubourgs. Les cimetières constituent alors non plus le 'vent sacré et immortel de la cité, mais l' " autre ville ", où chaque famille possède sa noire demeure.

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran, à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions; mais peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées.

Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).

Quatrième principe. Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.

D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumulent à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIIe, jusqu'à la fin du XVIIe siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette

manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.

Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVIIIe siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits.

Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées en Amérique du Sud: colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire au fond de laquelle il y avait l'église; sur un côté, le collège, de l'autre) le cimetière) et puis, en face de l'église, s'ouvrait une avenue qu'une autre venait croiser à angle droit; les familles avaient chacune leur petite cabane le long de ces deux axes, et ainsi se retrouvait exactement reproduit le signe du Christ. La chrétienté marquait ainsi de son signe fondamental l'espace et la géographie du monde américain.

La vie quotidienne des individus était réglée non pas au sifflet, mais à la cloche. Le réveil était fixé pour tout le monde à la même heure, le travail commençait pour tout le monde à la même heure; les repas à midi et à cinq heures; puis on se couchait, et à minuit il y avait ce qu'on appelait le réveil conjugal, c'est-à-dire que, la cloche du couvent sonnait, chacun accomplissait son devoir.

Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela dont je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires.

Yona Friedman

« *Représentation des processus* »,
2008.

La réalité physique est largement déterminée par des processus. Généralement, un processus ne peut être isolé et séparé des autres. Tous les processus sont plus ou moins reliés entre eux et forment un enchevêtrement de fils qu'il est impossible de défaire.

Si nous considérons, pour plus de facilité, des processus isolés, le modèle mathématique les concernant nous conduit à des formules aboutissant à des *résultats*. Mais, dans la réalité, les résultats sont moins importants que le cheminement qui y conduit.

Prenons un exemple simple d'arithmétique : $2+2 = 4$, $1 + 3 = 4$ et $3 + 1 = 4$ sont trois opérations qui aboutissent au même résultat.

Mais, en tant que représentation d'un processus, $2+2$ est différent de $1+3$, et tous deux sont différents de $3+1$. $2+2$ est un processus qui propose la répétition d'une opération $\{(1+1) + (1+1)\}$. Pour $1+3$ c'est $1 + (1 + 1 + 1)$, alors que pour $3 + 1$, c'est $(1 + 1 + 1) + 1$. Traduites en langue des processus, toutes ces formulations sont différentes.

Si, en arithmétique, nous considérons que le résultat n'est significatif que si nous connaissons le chemin par lequel on y est parvenu, nous nous apercevons que n'importe quel nombre est le résultat d'une infinité de chemins possibles.

Par exemple : 4 peut être obtenu par les additions $0+4$, ou $1+3$, ou bien $3+1$ ou $2+2$; mais aussi par les soustractions : $4-0$, $5-1$, $6-2$, etc. en avant vers l'infini.

Les observateurs scientifiques ne recherchent le plus souvent que des résultats, car les processus sont, en général, difficiles, sinon impossibles, à observer. L'adoption d'un modèle mathématique indique rarement, autre chose qu'un résultat numérique, laissant dans l'ombre le chemin par lequel ce nombre a été obtenu.

En mathématiques, négliger le chemin est souvent acceptable, alors que cela peut avoir des conséquences graves pour les observations concernant le monde physique. Le modèle mathématique n'indique pas de chemin : c'est une de ses faiblesses.

En effet, les mathématiques (et la logique) ne sont qu'un langage. Si on relate des événements en un langage quelconque, le langage restructure les événements. Certains langages utilisent des verbes pour exprimer l'existence, d'autres uniquement pour exprimer les actions ; enfin, il y a des langages qui n'utilisent aucun verbe.

La logique (métalangage) se réfère à des *objets* et à des propriétés. Mais, si ces catégories n'existaient pas ?

Le renoncement de la physique au bon sens peut être considéré comme un troisième risque. Tous nos concepts tacites interviennent dans notre système cognitif. La certitude que les choses sont distinctes est une caractéristique innée de notre espèce. La vision holistique est innée chez d'autres espèces.

Nous sommes incapables de penser de manière holistique, et encore moins de parler de manière holistique. Quand nous sommes en face d'une réalité holistique, nous utilisons des subterfuges.

Et si la réalité n'était ni analytique ni holistique, mais simplement *compliquée* (enchevêtrée) ?

Ce n'est pas exclu, mais nous n'avons aucun moyen de l'exprimer, ni par le langage courant, ni par un langage formel. Nous nous réfugions alors dans les émotions (poésie, mysticisme, etc.), qui ne sont pas communicables.

Herman Hertzberger
La forme comme instrument
1991

« Plus l'architecte peut exercer une influence personnelle sur les choses qui l'entourent, plus il s'y sentira attaché et plus il leur portera d'attention et de soin. »

Nous ne pouvons développer d'affection que pour les choses auxquelles nous sommes en mesure de nous identifier, c'est-à-dire sur lesquelles nous projetons à tel point notre propre identité et que nous investissons de tant de dévouement qu'elles finissent par faire partie de nous, qu'elles sont absorbées dans notre propre univers. Tout ce soin et ce dévouement font que l'objet semble avoir besoin de nous. Dès lors, ce n'est plus seulement nous qui pouvons dans une large mesure décider de son sort, mais aussi lui qui intervient dans notre vie. Il est évident que ce genre de relation peut être, elle aussi, considérée comme un processus d'appropriation mutuelle. Plus une personne s'implique dans la forme et le contenu de son environnement plus elle se l'approprie ; et de même que la première prend possession du second, le second prend possession de la première.

« À la lumière de ce constat, on peut raisonnablement affirmer que les incitations offertes par l'architecte invitent les gens à compléter et colorer leur cadre de vie, mais que les gens invitent aussi les choses à compléter, colorer et remplir leur propre existence. »

Ainsi forme et usagers se renforcent-ils mutuellement, dans une relation analogue à celle qui lie individu et communauté : les usagers se projettent dans la forme de la même manière que les individus se révèlent et deviennent ce qu'ils sont dans leurs relations avec les autres.

« Une forme axée sur un usage déterminé fonctionne comme un appareil. Mais lorsque forme et programme se génèrent l'un l'autre, l'appareil devient un instrument. Un appareil qui fonctionne correctement exécute le travail pour lequel il est programmé, ni plus ni moins.

En appuyant sur le bon bouton, on obtient le résultat attendu, qui est toujours et pour tout le monde le même.

« Un instrument (de musique) contient autant de possibilités qu'on en tire de lui. Il faut en jouer. À l'intérieur des limites intrinsèques de chaque instrument, il appartient à celui qui en joue d'en faire ce qu'il peut, dans les limites de ses propres capacités. Ainsi l'instrument et le musicien révèlent-ils l'un à l'autre leur capacité de se compléter et de s'accomplir mutuellement. En tant qu'instrument, la forme offre à chacun la possibilité de faire ce qui lui tient le plus à cœur, et surtout de le faire à sa manière. »

Leur interprétation personnelle est infiniment plus importante que l'approche stéréotypée de l'architecte qui s'en tient strictement au programme de construction. La combinaison des fonctions constitutives du programme se rapporte

à un modèle de vie standard - une sorte de plus grand diviseur commun -, si bien que chacun se retrouve contraint de s'adapter à un schéma qui lui dicte comment agir, manger, dormir, entrer chez lui - un schéma qui ne correspond que très faiblement à chacun d'entre nous et qui se révèle, de fait, totalement inadéquat.

« En d'autres termes, il n'est pas difficile de créer une architecture claire lorsque les exigences auxquelles elle est censée répondre sont suffisamment obscures. »

C'est bien le fait que chacun interprète une fonction spécifique à sa manière et selon les circonstances qui confère en fin de compte son identité à chacun. Et comme il est - et a toujours été - impossible de proposer à chacun des solutions taillées sur mesure, l'architecte doit offrir des possibilités d'interprétation personnelle suffisantes.

Jacques Herzog et Pierre de Meuron

*Laureates acceptance speech
The Pritzker architecture Prize
2001*

Dear Mrs. Pritzker and all of the Pritzker family, dear members of the jury, dear friends, ladies and gentlemen, thank you for so many things. Thank you for your ongoing and uncompromising commitment to architecture. Thank you for choosing us for this prize which we were longing for and hoping to get, like only children can wish to get things deep in their hearts. Thank you to our clients and friends, some of whom are here this evening, for their support and their willingness to dialog also in difficult phases of a project.

Thank you to those who have opened us the door at the GSD many years ago. That has proved to be a critical step for us into this country quite some time before we, actually, were given the chance to realize some of our best work here. Thank you to our partners, Harry and Christine, and to all our collaborators who have been working with us for many years with an unbelievable commitment.

In 1978, Pierre and I opened our joint architectural offices, but it was neither a historical decision nor a momentous founding event. During our last semester at the Federal Institute of Technology, we had already realized that we had a great deal in common. The fact that we struck out on our own was more or less an act of rebellion and desperation. What else were we to do?

The economy was not very rosy and architecture both at home and abroad seemed foreign to us. We had no idea what we wanted, we only knew what we didn't want. A few semesters with Aldo Rossi who was forty at the time had filled us with enthusiasm.

In his earliest buildings made of poorly processed concrete, we discovered an affinity something that swung to rest between Pasolini and Arte Povera. And we loved his dry dictum "architecture is architecture" because it seems to be so provocatively simple minded and pinpoints something that is still vital to us today: architecture can only survive as architecture in its physical and central diversity and not as a vehicle for an ideology of some kind. It is the materiality of architecture that paradoxically conveys thoughts and ideas. In other words, its immateriality. That's an old story, but it is more relevant today than ever before: architecture lives and survives because of its beauty, because it seduces, animates and even inspires people, because it is matter and because it can—if only sometimes—transcend matter.

But this anarchist and poetic side of Rossi, which we loved so much as students, was gradually assimilated into the postmodernist Zeitgeist. What remained was an academically rigid ideology of permanence and typology, and a sudden dominance of decorative historical elements of style, a kind of coming-out of the decorative, which had beaten an embarrassed retreat since the rise of Modernism.

In the fine arts which are usually more critical, more radical and ahead of architecture in adopting artistic and social changes of paradigm representatives of the Transavanguardia and the so-called Wild Painting came up with so many new pictures that in spite of or, perhaps, because of this inundation, there was no room left for our own. Nor did we see any latitude of this kind in deconstructivism;

although we were fascinated by its chief philosophical exponents, we were bored to tears by its architectural advocates and their explanations. In the early years, we experimented with all kinds of forms and materials trying to subvert their conventional usage as if to squeeze something hidden, something invisible out of them that would breathe life into our architecture. Yes, that was what we wanted: to breathe life into architecture although we could not specifically describe what we meant by that, despite endless attempts to put it into words. There was no philosophy that we felt we could embrace unconditionally although phenomenological questions have always played a salient role, for instance, questions of sensual perception or of signified and signifier.

The artist Rémy Zaugg with whom we have often collaborated over the years relentlessly asks questions that address our concerns as well. Obvious perhaps and simpleminded, but all the more profound—what, where, how, who? Our designs became increasing minimal, radically minimal.

Suddenly, the room for action became huge. At the beginning of the eighties, no one used a rectangle as ground plan and section, that is, a box as the basis of design. We wanted architecture without any distinguishable figuration, but with a hesitant non-imitating analogy. We were looking for a hint of memory, of association. We did not want complete reduction or pure abstraction. We were not trying to simplify the world or to reduce it to so-called essentials. There was no religion, no ideology at stake.

We did not want a sect of Minimalists. On the contrary, we were aghast at the ravages caused by so-called Minimalism in architecture, which was linked with morals and perfection and had the imprint of latent Protestant zeal. We in turn began to have more and more doubts about the dominance of the rectangle in our designs.

It had become too confining. Paradoxically, the box, conceivably the simplest and most basic architectural shape had acquired the value of its own like a stylistic device. And that was exactly what we always tried so assiduously to avoid. But there may be another entirely different explanation. The reasons for the supposed breaks and changes of style in our work may not only be design-motivated, but also psychological. The supposed objectivity of the modernist formal canon may merely have served to simplify the workings of our long-term cooperative venture and the discussion of projects; it may actually have held us together as a team. The fact is that we've worked as a duo since our youth and have in recent years involved two other partners, Harry Guggler and Christine Binswanger, who are also here in Monticello today and rightfully so.

Possibly, co-authorship with Pierre and later with our partners, has in recent years yielded the startling realization that individually distinctive gesturally expressive forms and images for our projects are, indeed, feasible and are now surfacing all the more passionately in our work.

Working with last year's winner of the Pritzker Prize, Rem Koolhaas, on the project for Astor Place in New York shows that our experience

of a complex team structure is capable of generating an even more complex architecture than emerges from the hermetically sealed isolation of the single author. Precisely because Pierre and I have developed projects together for so long, we have been able increasingly to involve other people and other areas in our cooperative undertakings and therefore other forms and spaces as well. The sculptural and even seemingly accidental elements, the figurative and the chaotic, which have recently appeared in our work, are as much a consequence of conceptual strategies as our previously developed formal idiom and not the result of a singular artist gesture.

This conceptual approach is actually a device developed for each project by means of which we remain invisible as authors. Of course, this invisibility does not apply to the name Herzog and de Meuron which cannot remain hidden and even less so now, thanks to the Pritzker Prize; rather it applies only to our architectural identity. It is a strategy that gives us the freedom to reinvent architecture with each new project rather than consolidating our style. It also means that we are constantly intensifying our research into and with materials and surfaces, sometimes alone, sometimes in collaboration with various manufacturers and laboratories with artists and even with biologists. We look for materials that are as breathtakingly beautiful as the cherry blossoms in Japan or as condensed and compact as the rock formations of the Alps or as enigmatic and unfathomable as the surfaces of the oceans. We look for materials that are as intelligent, as virtuoso, as complex as natural phenomena, materials that not only tickle the retina of the astonished art critic, but that are really efficient and appeal to all of our senses—not just the eyes, but also the nose, the ears, the sense of taste and the sense of touch. Much has failed and continues to fail because the large concerns that would set up the technological and methodological conditions for new developments show too little interest, because there is no market for such things.

Moreover, politically, demands for improving both the ecological and energy aspects of society have not been radical enough in addressing the construction sector of the economy. Does this wish to extend architectural research into major industrial concerns express a romantically transfigured view of the world, a kind of after-effect of the ideas of Joseph Beuys whom we had the privilege of assisting for a brief period, or does this refer to a possible role of the architect in the twenty-first century? We are not interested in making prophetic statements about the future of architecture. In this respect, however, one observation must be made : The rise of a global star system in recent years is indicative of the colossal battle of displacement in the world of architecture.

A narrow elite of author-architects stands opposite an overpowering ninety percent majority of simulation architecture, an architecture essentially without an appellation contrôlée, as it is called in the world of wines. There is hardly anything left in between, only a few young people desperately seeking salvation in the few remaining niches and the largely hopeless prospects of design competitions.

Rampantly spreading simulation architecture is no longer projected on the world by an author but instead simulates, reproduces, manipulates and consumes existing imagery. Instead of passively letting ourselves be sucked into the maelstrom of this simulation architecture which not only absorbs all the imagery, but also any and all innovation in order to survive, we can actively deploy simulation as a possible strategy in our own architecture - in a kind of subversive reversal, as in biotechnology. And that may well be the most exciting prospect in architecture today and indeed in human society, this incredible latitude that leaves room for the most extraordinary achievements - and the ghastly ones as well.

Thank you.

HILBERSEIMER Ludwig,

Une expérience mentale des formes : le chapitre constructiviste d'Hilberseimer

Texte extrait de l'article de Hilberseimer "Der Wille zur Architektur" initialement paru en mai 1923, traduit par Christine Mangin et publié dans Jacques GUILLERME (dir.), Amphion. Études d'histoire des techniques n° 2, Paris, Picard 1987, p. 45-49.

L'art des dix dernières années était fuite devant la réalité. L'incapacité à maîtriser les réalités sociales a conduit au mysticisme. La spéculation métaphysique a permis d'oublier le présent et ses problèmes. La volonté de donner forme à l'existence faisait défaut. On s'est réfugié, par irresponsabilité et manque de vitalité, dans un passé artificiellement idéalisé.

Or, le présent doit, comme peu d'époques, affronter les réalités et les bouleversements de ce monde. Il s'est astreint à une rationalisation créative. Il a révolutionné l'outillage intellectuel : la politique, la science et l'art. C'est ainsi que l'art, après nombre d'expérimentations, a trouvé la voie de la réalité. Il a poussé à l'absurde l'illusionnisme, qui depuis la Renaissance, était l'unique but de l'art. Créé une nouvelle sensibilité à l'environnement. Il ne s'agit plus aujourd'hui de peindre des toiles plus ou moins réussies, de faire des statues, de concevoir des agencements esthétiques plus ou moins heureux, mais de donner forme à la réalité elle-même. Pas de peindre des images, mais de créer des organismes. D'appliquer les lois de l'art à l'espace, à la réalité de l'objet. Il faut essayer d'intégrer au processus de production toutes les forces qui encore aujourd'hui sont capables de se reproduire. De les conduire de façon planifiée à l'efficacité. Car l'objectif est d'ordonner le monde et les relations entre les hommes. De susciter un comportement responsable. De régler les principales conditions de vie, celles qui sont les plus fondamentales.

Seule la concentration de toutes les forces créatrices sur un domaine délimité, seul un objectif très précis peut conduire aux résultats nécessaires. L'architecture est aujourd'hui l'art qui propose une solution aux principaux problèmes. C'est pour cela que tous les courants artistiques récents s'intéressent à l'architecture. On a d'abord « architectonisé » la surface du tableau.

Une élucidation des moyens plastiques est ainsi déjà perceptible chez les expressionnistes. La composition du tableau résulte de principes structurants. Mais l'expressionnisme n'a pas dépassé le domaine du psychisme. L'arbitraire subjectif et l'obscurantisme mental ont empêchés l'expression logique de la forme.

Le cubisme remonte consciemment aux éléments fondamentaux de toute création, aux formes fondamentales, géométriques et cubiques. C'est la première étape qui mène sur le chemin de l'illusion à l'autonomie de la forme. Le cubisme a reconnu que matière et forme sont identiques ; essayé de créer avec une volonté de style consciente. Mais il a abouti comme l'expressionnisme à des spéculations subjectives. Il s'est encore beaucoup trop préoccupé du problème de la figuration anthropomorphe. Ce n'est pas un hasard si ce sont précisément Picasso et Archipenko qui sont les initiateurs d'un nouveau classicisme.

Seul l'art abstrait a dépassé les limites étroites du subjectif pour aller à l'objectif, au typique. Il a abandonné le principe de la composition au profit de celui de la construction. Le suprématisme le conduit à ses conséquences ultimes. L'idéalisme abstrait a atteint son apogée en supprimant tout ce qui demeurerait un tant soit peu matériel.

L'aboutissement d'une phase artistique était atteint. Le chemin vers de nouvelles possibilités créatrices ouvert.

Les constructivistes se sont engagés dans cette voie avec détermination. La voie vers la réalité. On peut lire dans leurs constructions encore inutiles la volonté évidente de prendre possession du réel. Le monde lui-même est devenu matériau pour leur création. Tout objet fait partie de leur domaine. Les constructivistes sont passés de la construction de la peinture à la construction de l'objet. A l'architecture, au sens le plus large de ce concept. Les constructivistes ont discerné le nouvel objectif avec le maximum de clarté. Mis l'ensemble de leur puissance créatrice au service de cet objectif.

La pensée rationnelle, la détermination, la précision et l'économie, jusque là qualité de l'ingénieur, doivent devenir les fondements de cette architecture globale. Car le constructivisme n'est pas une nouvelle « décorativité ». Ni un nouveau formalisme. Il conçoit les choses elles-mêmes. Les pénètre et les empreint. Les réduit à leur essence. Les organise judicieusement. Les conduit à la plus haute perfection formelle.

Les oeuvres constructivistes ne sont en dernière analyse que des expériences sur les matériaux. Des tentatives pour apprendre à connaître et à façonner le matériau et ses possibilités. Pour approfondir ses possibilités combinatoires et ses rapports mutuels. Clarifier les contrastes de matériaux et de formes. Travailler sciemment à la résolution de nouveaux problèmes de forme et de matériau. Ces lois formelles, nouvellement découvertes, exerçant une profonde influence sur la nouvelle architecture. Modifiée bien entendu par des exigences et objectifs d'une nature différente. Chaque objet nouveau constituera en permanence sa légitimité propre. Si différents que soient ces objets, ils auront toujours en commun les lois de la clarté et de l'économie.

Le caractère expérimental des oeuvres constructives exclut a priori l'idée qu'elles soient une fin en soi. Elles ne sont pas que des oeuvres de transition. Vers des constructions architecturales utiles. Un apprentissage méthodique de l'architecture comme objectif final. Comme tout art, l'architecture se trouve devant l'absolue nécessité de clarifier les moyens qui la fonde et qui sont à sa disposition. C'est ici que la peinture a réalisé un travail préparatoire précieux. Elle a d'abord attiré l'attention sur les formes fondamentales géométriques-cubiques de tout art. Les corps cubiques simples : cube et sphère, prisme et cylindre, pyramide et cône, pur éléments constructifs, sont les formes de base de toute architecture. Leur corporéité délimitée contraint à la clarté formelle. L'architecture résulte de la géométrie. L'architecture naît lorsque les formes géométriques deviennent des corps proportionnés. Grande variété des formes dans la plus grande unité. Les détails sont subordonnés à la ligne créatrice directrice. La structure résolument géométrique relègue les particularités au second plan.

L'ordonnement général des masses est déterminant. De même que la loi des proportions qui lui est imposée. Les masses de matière hétérogènes exigent généralement une loi formelle également valable pour chaque élément. De là, la réduction de la forme construite à l'essentiel. Au plus général. Au plus simple. Au plus clair. Refoulement de la diversité.

Création selon une loi formelle générale.

L'architecture du présent se différencie de celle du passé avant tout

par des conditions économiques et sociologiques différentes. Les nouvelles exigences fonctionnelles produisent en même temps des caractéristiques formelles qui sont absolument déterminantes pour l'architecture actuelle. (...) Un travail constructif est nécessaire, dont les préliminaires ne sont même pas encore entrepris. L'architecture a réussi jusqu'à présent à se soustraire à la standardisation, qui constitue le fondement de toute l'industrie. Ses fondements sont encore individuels et artisanaux, alors que le présent tout entier repose sur la collectivité et l'industrie. Ne pas tenir compte de ce qui est nécessaire a toujours conduit à l'inertie. Et rien n'est plus pétrifié que l'architecture du présent. Mais la force créatrice se révèle justement en transformant sans relâche la réalité. En lui trouvant une forme adéquate.

Le travail de l'ingénieur s'achève avec la production rationnelle. Celui de l'architecte commence avec elle. Pour lui, la solution rationnelle est matériau de création. Il la subordonne à une représentation formelle globale. Elle est pour lui simplement le moyen de matérialiser une idée. De la réaliser dans l'espace.

Steven Holl

Ancrage

1989

Steven Holl (né en 1947) est architecte, il est diplômé de l'Université de Washington et de l'Architectural Association de Londres. Il enseigne depuis 1978, et depuis 1980 à l'Université Columbia à New York.

En 1978 il fonde une revue à but non lucratif Pamphlet Architecture qui publie des travaux et des recherches. Kenneth Frampton dans un commentaire « Sur l'architecture de Steven Holl » note: « Une intensité phénoménologique et une préoccupation pour les expériences tactiles sont les deux caractéristiques saillantes du travail de Holl. »

La relation de l'écriture à l'architecture ne fournit qu'un miroir incertain face à l'évidence ; c'est plutôt dans un silence sans mots que nous avons le plus de chances de heurter cette zone comprise entre espace, lumière et matière qu'est l'architecture. Même s'ils sont loin de l'évidence architecturale, les mots offrent une prémisse. L'ouvrage est obligé de continuer quand les mots eux-mêmes ne le peuvent pas. Les mots sont des flèches pointées dans la bonne direction; pris ensemble, ils forment une carte des intentions architecturales.

Ancrage

L'architecture est liée à la situation. Au contraire de la musique, de la peinture, de la sculpture, du cinéma et de la littérature, une construction (immeuble) fait partie de l'expérience d'un lieu. Le site d'un bâtiment est plus qu'un simple ingrédient dans sa conception. C'est son fondement physique et métaphysique. La résolution des aspects fonctionnels du site et du bâtiment, les vues, les angles d'exposition solaire, la circulation et l'accès sont la « physique » qu'exige la « métaphysique » de l'architecture. Par l'intermédiaire d'un lien, d'un motif étendu, un bâtiment est plus qu'un objet seulement façonné pour le site. Le bâtiment transcende les exigences physiques et fonctionnelles en fusionnant avec un lieu, en recueillant le sens d'une situation. L'architecture ne fait pas tant irruption dans un paysage qu'elle ne sert à l'expliquer. L'illumination d'un site n'est pas une simple réplique de son « contexte » ; révéler un aspect d'un lieu ne confirme pas forcément son « apparence ». Par conséquent, les façons habituelles de voir peuvent fort bien être interrompues. L'architecture et le site devraient avoir un lien vécu, un lien métaphysique, un lien poétique. Lorsqu'une oeuvre architecturale réussit la fusion d'un bâtiment et d'une situation, une troisième condition en résulte. Dans cette troisième entité, la dénotation et la connotation fusionnent ; l'expression est liée à l'idée qui est associée au site. Le suggestif et l'implicite sont les aspects multiples d'une intention. Un bâtiment n'a qu'un site. Dans cette situation unique, ses intentions sont rassemblées. Le bâtiment et le site sont indépendants depuis le début de l'Architecture. Dans le passé, ce lien était manifeste sans intention consciente grâce à l'emploi des matériaux et des techniques locales, et par l'association du paysage aux événements historiques et aux mythes. Aujourd'hui, le lien entre site et architecture apparaît de plusieurs manières, qui font partie d'une transformation constructive de la vie moderne. Les idées cultivées à partir de cette première perception du site, méditations sur des pensées initiales, ou reconsidération de la topographie existante, peuvent devenir le cadre de l'invention. Ce mode d'intervention se définit par rapport à un espace relatif, distinct de l'espace universel. C'est un domaine borné. L'architecture est une extension, une modification qui établit des significations absolues relatives à un lieu. Même quand un nouvel ouvrage est l'inversion des conditions existantes, son ordre tente d'en englober un aspect ou d'illuminer un sens spécifique, distinct des généralités de l'espace abstrait. Un idéal existe dans le spécifique, un absolu dans le relatif. Quand on se tient debout dans la cour du monastère à Uxmal, le temps est transparent, la fonction inconnue. Le cheminement du soleil s'accorde parfaitement à l'architecture. Les vues encadrées s'alignent sur les collines qu'on aperçoit dans le lointain. Traverser le terrain de pelote de bout en bout, faire l'ascension de la « maison des Tortues » et regarder à nouveau vers la grande cour... l'expérience transcende la beauté architecturale. L'architecture et le site sont liés phénoménologiquement. Au Salk Institute conçu par Louis Kahn, il y

a un moment de la journée où le reflet du soleil sur l'océan se fond avec la lumière réfléchi par le filet d'eau qui coule dans le caniveau coupant la cour centrale en deux. L'océan et la cour fusionnent grâce au phénomène de la réflexion de la lumière du soleil dans l'eau. L'architecture et la nature s'unissent dans une métaphysique de l'espace.

Dans une vallée féconde de l'Oregon, une forme irrégulière est suspendue au bord du monastère Bénédictin du Mont Angel. Quand on s'en approche par le jardin du cloître bâti au sommet d'une colline, elle a l'apparence d'un bâtiment bas à un étage d'apparence modeste. Dès qu'on est à l'intérieur, elle se déploie en une explosion d'espace projetée vers l'extérieur et vers le bas, qui accompagne librement le déroulement du panorama de terre et de ciel. Aalto compléta le rebord du plateau monastique et créa une cascade d'espace sereine pour l'étude et la contemplation. Les propriétés de l'architecture fusionnent avec les propriétés et le sens de son site.

Les grands sanctuaires d'Isé, au Japon, sont reconstruits tous les vingt ans sur des sites adjacents; chaque temple comporte deux sites. Depuis l'an 4 avant notre ère, cet acte religieux a eu un pouvoir mystérieux qui est particulièrement manifeste dans le site vacant, avec ses plots de pierre prêts à recevoir le temple adjacent conformément au prochain cycle de vingt ans. Le temps et le site sont un peu plus liés par les sakaki : ornements de papier pendus aux portes et aux clôtures qui sont remplacées tous les dix ans. La résidence Malaparte d'Adalberto Libera, à Capri, fournit un exemple mystérieux d'ordre dans l'espace, la lumière et le temps. Ses murs fusionnent avec le rocher et les falaises et jaillissent de la Méditerranée comme une étrange plate-forme offerte au soleil. Sans style, quasi dépourvue d'élévations identifiables, elle s'accorde au site en enjambant le temps.

Idee et phénomène.

L'essence d'un ouvrage architectural est le lien organique entre concept et forme. On ne peut soustraire ni ajouter d'éléments sans bouleverser les propriétés fondamentales. Un concept, qu'il s'agisse d'une déclaration explicite rationnelle ou d'une démonstration subjective, établit un ordre, un champ d'investigation, un principe limité. Dans le phénomène de l'expérience d'une construction bâtie, l'idée organisatrice est un fil caché qui relie des éléments disparates avec une intention précise. Même si l'expérience de pans de verre semi-transparents définissant un espace par une lueur représente une expérience sensorielle irréductible à un concept établi, cette non-expression n'indique pas le fossé entre concept et phénomène, mais l'étendue du champ où diverses conclusions s'entrecroisent. L'entrelacement de l'idée et du phénomène se produit quand le bâtiment est réalisé. Avant de commencer, le squelette métaphysique de l'architecture que sont le temps, la lumière, l'espace et la matière reste sans ordre. Les modes de composition sont ouverts; la ligne, le plan, le volume et la proportion attendent

d'être activés. Quand le site, la culture et le programme sont donnés, un ordre, une idée peuvent se former. L'idée n'est toutefois qu'une conception. La transparence d'une membrane, la maïté crayeuse d'un mur, le reflet glacé d'un verre opaque et un rayon de soleil s'entrecroisent dans une relation réciproque qui forme l'expérience particulière d'un lieu. Les matériaux qui s'entremêlent avec les sens de l'observateur fournissent le détail qui nous émeut, au-delà de la vision et jusqu'au toucher. De la linéarité, la concavité et la transparence à la dureté, l'élasticité et la moiteur, s'ouvre le royaume du tactile. Une architecture de la matière et du toucher vise une «poétique de la révélation» (Martin Heidegger), qui requiert une inspiration de menuisier. Le détail, cette poétique de la révélation, combine la dissonance à une échelle intime avec la consonance à grande échelle. La patience verticale d'un mur massif est interrompue par une cage de clarté miniature et solitaire, qui fournit aussitôt la notion d'échelle et révèle le matériau et la matière. De même, l'expérience spatiale de la parallaxe (voile de la perspective), en traversant des espaces qui se recourent, définis par des pleins et des creux, ouvre les phénomènes de champs spatiaux. L'expérience de l'espace à partir d'un point de vue perspectif présente le couplage de l'espace extérieur de l'horizon avec le point optique partant du corps. Les orbites oculaires deviennent une sorte de position architecturale ancrée dans un phénomène d'expérience spatiale qui doit être réconcilié avec le concept et son absence de spatialité expérimentale.

On pourrait considérer qu'un nombre infini de perspectives projetées à partir d'un nombre infini de points de vue constituent le champ spatial du phénomène de l'oeuvre architecturale.

Sans lumière, l'espace demeure dans l'oubli. L'ombre et l'ombrage de la lumière, ses différentes sources, son opacité, sa transparence, sa translucidité et les conditions de son reflet et de sa réfraction s'entremêlent pour définir et redéfinir l'espace. La lumière soumet l'espace à l'incertitude, en s'efforçant de jeter une sorte de pont à travers les champs de l'expérience. Ce qu'une flaque de lumière jaune fait à un simple volume nu ou ce qu'un paraboloïde d'ombre fait à un mur blanc immaculé nous ouvre le royaume psychologique et transcendant du phénomène architectural.

Si l'on considère l'ordre (l'idée) comme la perception et le phénomène (l'expérience) comme la perception intérieure, alors, dans une construction physique, la perception extérieure et intérieure sont entremêlées. À partir de cette position, les phénomènes expérimentaux sont le matériau d'une sorte de raisonnement qui allie notion et sensation. L'objectif est uni au subjectif. La perception extérieure (de l'intellect) et la perception intérieure (des sens) sont synthétisées dans un ordonnancement d'espace, de lumière et de matière. La pensée architecturale est l'aboutissement des phénomènes déclenchés par l'idée. En «faisant», nous comprenons que l'idée n'est qu'une semence à étendre dans les phénomènes. Les sensations de l'expérience deviennent une sorte de raisonnement distinct menant au faire architectural. Qu'on réfléchisse sur l'unité du concept et de la sensation ou sur l'entrelacement de l'idée et du phénomène, l'espoir est d'unir l'intellect et la sensation, la précision et l'âme.

Les protoéléments de l'architecture (un langage ouvert).

Le vocabulaire ouvert de l'architecture moderne peut être prolongé par n'importe quel élément, forme, méthode ou géométrie entrant dans sa composition. Une situation pose immédiatement des limites. Une notion d'ordre choisie, des matériaux choisis engagent l'effort d'extraire la nature de l'ouvrage. Préalablement au site, et même préalablement à la culture, un vocabulaire tangible des éléments de l'architecture reste ouvert. Voici un potentiel splendide: les protoéléments d'architecture. Les protoéléments : les combinaisons possibles de lignes, de plans et de volumes dans l'espace demeurent séparées, transhistoriques et transculturelles. Ils flottent à un niveau zéro de forme sans pesanteur mais sont les précurseurs d'une forme

architectonique concrète. Ils sont les éléments transculturels et transtemporels, communs à l'architecture ancienne de Kyoto et de Rome. Ces éléments sont des préceptes géométriques fondamentaux, communs à l'Égypte ancienne et au haut gothique, au rationalisme et à l'expressionnisme du xxe siècle. Les lignes : tiges de verre, brindilles, fentes dans la terre, crevasse dans la glace, veines dans une feuille, grain du bois, lignes nodales, toiles d'araignée, cheveux, vaguelettes dans le sable ... L'étonnant tracé de la pierre gothique de la chapelle du King's Collège, de l'abbaye de Westminster ou de la cathédrale de Gloucester. La linéarité d'acier du Crystal Palace de Paxton... Les plans: rubans d'algues, feuilles de palme, choux, sédiments, pierre, oreilles d'éléphant, nappes d'eau, ailes, plumes, papyrus... L'architecture à murs plans de l'Égypte ancienne, le temple de Louxor. La merveilleuse planéité lyrique surimposée de la Casa Giuliani-Frigerio de Terragni ou de la maison Schröder de Rietveld.

Les volumes : coquilles de nautilus, citrouilles, pastèque, troncs d'arbre, icebergs, cristaux endomorphiques, cactus, planètes... Les intensités volumétriques de l'architecture romaine, tambours de pierre, la pyramide pure de Cestius ou les romantiques volumes intérieurs de la cathédrale Saint-Front à Périgueux. Un langage ouvert, une extension du champ de l'architecture est analogue au champ de la composition dans la musique moderne. Tout comme un étudiant en musique peut étudier les variations et les structures les plus larges de la composition, un étudiant en architecture doit cultiver un appétit de la composition qui est différent de la manière de voir habituelle. La combinaison de tons dans une unité harmonique ou la dissonance qui reflète un autre aspect de la consonance ont des parallèles architecturaux. Si la musique ne dépend plus de l'adhésion à un système de valeurs majeur-mineur ou à un système de tonalité classique, notre champ musical s'en trouve élargi. Dans l'étude de la composition de l'architecture on pourrait de même chercher à étendre la gamme mais en restant ouvert aux limites inévitables qui la définissent dans chaque circonstance et chaque site.

Idéologie contre idée.

Les théories générales sur l'architecture sont bridées par un problème général; c'est-à-dire que si une théorie est vraie toutes les autres sont fausses. En revanche, le pluralisme conduit à une architecture empirique. Une troisième direction, aussi potentiellement élastique qu'elle est définie, est l'adoption d'un concept limité. Le temps, la culture, les circonstances pratiques et le site sont des facteurs à partir desquels peut se former une idée organisatrice. Un concept spécifique peut être développé comme ordre précis, sans tenir compte des prétentions universelles d'une idéologie particulière. Une théorie architecturale qui conduit à un système permettant de penser et de construire des bâtiments possède, à la base, une série d'idées fixes constituant une idéologie. L'idéologie est évidente dans tout projet qui est cohérent par rapport à une théorie générale. Au contraire, une architecture fondée sur un concept limité commence par la dissemblance et la variation. Elle illumine la singularité d'une situation spécifique. Les principes de proportion ou de délibération sur le rythme et les nombres ne sont pas invalidés quand on commence par un concept « limité ». L'ordre de l'« universel-au-spécifique » est inversé pour devenir du « spécifique-à-l'universel ». Le critique observera que cette stratégie de l'inversion peut devenir une idéologie en elle-même. Ce n'est pas l'intention ici mais, même si c'était le cas, ce serait une idéologie perpétuellement changeante, une théorie du cygne noir, muable et imprévisible. Ce serait une idéologie niant l'homogénéité de l'accepté et célébrant l'extraordinaire, parallèle à la diversité de la nature. Si c'est une théorie, c'est une théorie qui permet une architecture des commencements étranges et mystérieux, dans l'espoir de créer un sens original et unique en chaque lieu. Elle vise la variation, la précision et la célébration de l'encore-méconnu.

Steven Holl

Working with doubt

...

In every serious philosophical question uncertainty extends to the very roots of the problem. We must always be prepared to learn something totally new.

Ludwig Wittgenstein, 1950.

Today, working with doubt is unavoidable, the absolute is suspended by the relative and the interactive. Instead of stable systems we must work with dynamic systems. Instead of simple and clear programs we engage contingent and diverse programs. Instead of precision and perfection we work with intermittent, crossbred systems, and combined methods. Suspending disbelief and adopting a global understanding is today an a priori condition, a new fundamental for creative work in science, urbanism, and architecture. Working with doubt becomes an open position for concentrated intellectual work.

The research and preparation required for any integrated urban success is quite different from previous periods that imposed classical styles or sought to fulfill the absolute aim for a twenty-first century architecture in contrast to the empirical kitsch of the post-modern.

We aim for an architecture that is integral : landscape/architecture/urbanism, an architecture of deep connections to site, culture and climate, rather than an applied signature style. Working with openness and doubt at outset of each project can yield works engaged on levels of both site and culture : many different urbanisms, rather than a single urbanism.

Louis I. Kahn

L'ordre est

1955

L'ordre est

Le projet est la réalisation de la form dans l'ordre

Le principe formel émerge d'un système de construction

La croissance est une construction

Dans l'ordre est une force créatrice

*Dans le projet sont les moyens - où quand et avec
quoi combien*

La nature de l'espace reflète ce qu'il veut être

L'auditorium est-il un Stradivarius

ou une oreille

L'auditorium est-il un instrument créateur

accordé à Bach ou à Bartok

joué par le chef d'orchestre

ou est-il une salle de congrès

*Dans la nature de l'espace sont l'esprit et la volonté d'exister d'une
certaine manière*

Le projet doit suivre de tout près cette volonté

C'est pourquoi un cheval à rayures n'est pas un zèbre.

Avant que la gare de chemin de fer soit un bâtiment

elle veut être une rue

elle grandit à partir des besoins de la rue

à partir de l'ordre du mouvement

*Des voies sur différents niveaux qui se rencontrent sous une
verrière.*

Dans la nature - le pourquoi

Dans l'ordre - le quoi

Dans le projet - le comment

*Le principe formel émerge des éléments structuraux qui lui sont
inhérents.*

*Un dôme n'est pas conçu au moment où se posent les questions du
comment le construire*

Nervi élève un arc

Fuller élève un dôme

Les compositions de Mozart sont des projets

Ce sont des exercices d'ordre - intuitifs

Le projet encourage d'autres projets

L'image des projets découle de l'ordre

L'image est la mémoire - le principe formel

Le style est un ordre adopté

Le même ordre a créé l'éléphant et a créé l'homme

Ce sont des projets différents commencés à partir d'aspirations

différentes façonnés à partir de circonstances différentes

L'ordre n'implique pas la Beauté

Le même ordre a créé le nain et Adonis

Le projet, ce n'est pas faire de la Beauté

La Beauté émerge de la sélection

des affinités

de l'intégration

de l'amour

L' Art est la vie qui réalise le principe formel dans l'ordre - psychique

L'ordre est intangible

C'est un niveau de conscience créatrice qui s'élève toujours plus

Plus l'ordre est élevé, plus il y a de diversité dans le projet

L'ordre soutient l'intégration

*A partir de ce que veut être l'espace, une réalité inconnue peut se
révéler à l'architecte.*

*L'architecte tirera de l'ordre la force créatrice et la force de se
remettre en question pour donner un principe formel à cette réalité
nouvelle.*

La Beauté s'en suivra

Rem Koolhaas

Triumph of realization, Introduction à l'ouvrage *Content*
2004

Architecture is a fuzzy amalgamation of ancient knowledge and contemporary practice, an awkward way to look at the world and an inadequate medium to operate on it.

Any architectural project takes five years ; no single enterprise-ambition, intention, need-remains unchanged in the contemporary maelstrom. Architecture is too slow. Yet, the word « architecture » is still pronounced with certain *révérence* (outside of the profession). It embodies the lingering hope – or the vague Memory of a hope- that shape, form, *cohérence* could be imposed on the violent surf of information that washes over us daily. Maybe, architecture doesn't have to be stupid after all. Liberated from the obligation to construct, it can become a way of thinking about anything – a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything.

The random sequence of commissions on which each architect depends is the opposite of an agenda. The birth - shortly after SMLXL – of OMA's Mirror image AMO enabled us to create knowledge independent of chance and to pursue our own interests in parallel to those of our clients.

Content documents a « split » - a grand *écart*, the fiendishly difficult moment, immobile, on the ground in classical ballet – the maximum stretch between two opposite forces, realization and *spéculation*, performed by OMA and AMO. Because the Relationship is fluid and unstable, it is presented as a magazine – a freeze frame of one particular moment. Like a magazine, it may be resurrected when there is more to report...

Rem Koolhaas

Lobotomie

1978

Les constructions possèdent à la fois un dedans et un dehors.

L'architecture occidentale est partie de l'hypothèse humaniste selon laquelle il est souhaitable d'établir un lien moral entre les deux, le dehors laissant filtrer sur le monde du dedans certaines révélations que le dedans va corroborer.

La façade « honnête » parle des activités qu'elle dissimule. Mais, mathématiquement, si le volume intérieur des objets tridimensionnels augmente selon une progression au cube, l'enveloppe qui les renferme n'augmente que selon une progression au carré; le décalage entre le volume de l'activité intérieure et la surface extérieure correspondante ne cesse donc de croître.

Passé un certain volume critique, ce rapport est poussé au-delà du point de rupture; cette « rupture » est le symptôme de l'automonumentalité.

Dans l'écart intentionnel entre contenant et contenu, les bâtisseurs de New York découvrent une zone de liberté sans précédent. Ils l'exploitent et lui donnent une dimension formelle au moyen d'une opération qui est l'équivalent architectural d'une lobotomie (ou suppression, par intervention chirurgicale, des liaisons entre les lobes frontaux et le reste du cerveau pour remédier à certains troubles mentaux en dissociant les mécanismes de pensée des mécanismes émotifs). L'opération architecturale équivalente consiste à dissocier architectures intérieure et extérieure. De cette façon, le c

monolithe l'épargne au monde extérieur les agonies des perpétuels changements qui l'agitent au-dedans.

Il dissimule la vie Quotidienne.

Rem Koolhaas

Junkspace

2000

Traduit par Jean Attali.

Logan Airport : extension de la classe mondiale pour le XXI^e siècle (affiche de la fin du XXI^e siècle)

Si les détritiques humains jetés dans l'espace ont fait du vide spatial une poubelle, les résidus que l'humanité abandonne sur la planète ont créé Junkspace. Junkspace, c'est ce qui reste quand la modernisation est à bout de course, ou, plutôt, c'est ce qui se coagule au fur et à mesure qu'elle se fait : c'en sont les retombées. Ce que la modernisation a construit (on en reparlera), ce n'est pas l'architecture moderne, mais Junkspace. Partager universellement les bienfaits de la science, tel était le programme rationnel de la modernisation : Junkspace en est l'apothéose, ou la dissolution. Pris séparément, ses résultats sont les produits d'inventions magnifiques hypertechniques, programmés avec clairvoyance par l'intelligence de l'homme, son imagination, ses calculs infinis - mais tous ensemble, ils sonnent la fin des Lumières, leur répétition grotesque, leur mise au purgatoire. Junkspace est la somme de toute l'architecture actuelle : nous avons construit davantage que dans toute l'histoire passée, mais nous avons du mal à poursuivre à la même échelle.

Junkspace est le fruit de la rencontre de l'escalator et de l'air conditionné, conçue dans un incubateur en placoplâtre (trois choses qui sont absentes des livres d'histoire). Junkspace est le double corps de l'espace, le territoire d'une ambition revue à la baisse, d'espérance limitée et d'importance réduite. Junkspace est le triangle des Bermudes du concept, un plat refroidi et délaissé, il abaisse la barrière immunitaire, annule les distinctions, s'ape la fermeté, confond l'intention avec la réalisation. Il substitue l'accumulation à la hiérarchie, l'addition à la composition. De plus en plus, plus c'est plus. Junkspace est trop mûr et sous-alimenté à la fois, il est une couverture de sûreté gigantesque qui recouvre la terre, l'agrégation de toutes les décisions non prises, des problèmes repoussés, des choix éludés, des priorités non définies, des contradictions maintenues, des compromis acceptés, de la corruption tolérée... Junkspace, c'est comme être condamné à un jacuzzi perpétuel, avec des millions d'amis à vous. Un empire grisant de flou, où le public fusionne avec le privé, le droit avec le courbe, le bouffi avec le famélique, le haut avec le bas : il présente le patchwork lisse du disjoint permanent. C'est en apparence une apothéose, aux espaces grandioses, mais l'effet de sa richesse est une dépression terminale, parodie vicieuse qui érode systématiquement la crédibilité de l'architecture, probablement pour toujours.

Ce fut une erreur de compter l'architecture moderne pour une invention du xx^e siècle. Au xx^e siècle, l'architecture a disparu 1 nous avons examiné au microscope une note de bas de page, et nous avons prétendu en faire tout un roman. Notre intérêt pour les gens a rendu invisible leur architecture. Junkspace semble une aberration, mais c'est l'essence même, le fait principal. Nous pensons à l'espace, mais nous ne regardons qu'aux contenants. Alors que l'espace lui-même est invisible, toute théorie de la production de l'espace est fondée sur un intérêt maniaque pour son contraire : les objets et la substance, c'est-à-dire l'architecture. La forme suivait la fonction? Désormais, le sans-forme suit l'absence de fonctionnement.

Parlons donc d'espace. La beauté des aéroports, spécialement après chaque nouvelle extension. Le flash de la rénovation. La variété des centres commerciaux. Partons explorer l'espace public, allons à la découverte des casinos et des *theme parks*...

La continuité est l'essence de Junkspace. Il exploite n'importe quelle trouvaille qui facilitera l'expansion, enrôle tous les dispositifs qui servent à désorienter (miroirs, surfaces polies, échos), déploie toute une infrastructure du continu : escalators, *sprinkler*, coupe-feu, rideaux d'air chaud, à air conditionné... Junkspace est hermétiquement clos, ce n'est pas la structure qui le fait tenir mais sa tension superficielle, comme une bulle. La gravité est restée constante, on lui oppose le même arsenal depuis les origines 1 mais l'air conditionné, ce médium invisible qu'on ne remarque pas, c'est lui qui a véritablement révolutionné l'architecture du xx^e siècle. L'air conditionné a lancé la construction sans fin. Si l'architecture est ce qui sépare les bâtiments, l'air conditionné est ce qui les unit. L'air conditionné a dicté des régimes mutants d'organisation et de coexistence, que l'architecture ne peut plus suivre. Comme au Moyen Âge : un simple centre commercial est maintenant l'oeuvre de plusieurs générations, l'air conditionné fabrique ou casse nos cathédrales. Parce que ça coûte de l'argent, que ce n'est plus gratuit, inévitablement l'espace conditionné devient l'espace conditionnel, tôt ou tard, tout espace conditionnel se transforme en Junkspace.

Junkspace est toujours intérieur, il est si étendu qu'on en perçoit rarement les limites 1 on crée l'espace en empilant de la matière sur de la matière, qu'on cimente pour donner forme à un nouvel ensemble. Junkspace est additif, constitué de couches et de structures légères, fait de morceaux comme une carcasse déchiquetée par ses prédateurs - pièces détachées de la condition universelle. Les murs ont cessé d'exister. Désormais, seules les cloisons divisent, leurs membranes chatoyantes sont parfois revêtues d'or. Le système porteur languit sous le décor, ou, pire, il est le décor : petites structures luisantes, supportant leurs charges nominales.

Junkspace est le domaine de la géométrie feinte et simulée. Bien que strictement non architecturale, elle vise à la voûte, au dôme. Certaines coupes semblent vouées à une totale inertie, d'autres dédiées à une articulation affirmée : le plus mort à côté du plus hystérique. Les thèmes traités étendent le linéaire d'un développement interrompu, à travers des espaces intérieurs aussi vastes que le Panthéon : les murs nés prolifèrent à chaque coin. L'esthétique est byzantine, éclatée en milliers de tessons, tous visibles en même temps, dans un vertige de populisme panoptique. Le néon signifie à la fois l'ancien et le nouveau. Régressifs ou futuristes, les intérieurs se réfèrent aussi bien à l'âge de pierre qu'à la conquête de l'espace. Comme le virus inactivé d'un vaccin, l'architecture moderne reste essentielle, mais seulement dans sa performance la plus inutile, on a ressuscité le high-tech pour célébrer le millénaire (il paraissait tellement mort, il y a seulement dix ans). Il exhibe ce que les générations précédentes cachaient sous l'enveloppe : des formes de mollusque à peau tendue, des escaliers de secours suspendus à des trapèzes unilatéraux, des pièces d'artisanat soutenant des espaces quasi industriels, des centaines de mètres carrés de vitrages pendus à des câbles en toile d'araignée, des sondes lancées dans l'espace pour fournir laborieusement ce qui ailleurs existe naturellement - l'air libre. La transparence vous révèle tout, mais elle vous tient à l'écart.

Junkspace s'appuie sur la coopération. Pas de design, mais une prolifération créatrice. Les peintures murales servaient à représenter

les dieux, les modules de Junkspace sont dimensionnés pour servir de support aux marques commerciales. Les mythes peuvent être habités, les marques gèrent leur aura en fonction des groupes cibles. Les graphiques tridimensionnels, les emblèmes transplantés du commerce franchisé et leurs infrastructures étincelantes, la vidéo et les diodes électroluminescentes décrivent un monde sans auteur, par-delà toute revendication de qui que ce soit, parfaitement unique, totalement imprévisible bien qu'étroitement familier. La régurgitation plutôt que la réanimation. Junkspace se débarrasse de l'architecture comme *le* reptile de sa peau, *il* renaît chaque lundi matin.

Dans *l'espace* classique, *la* matérialité était fondée sur un état final qui ne pouvait être modifié qu'au prix d'une destruction au moins partielle. Au moment même où l'on abandonnait la régularité et la répétition, parce qu'on les jugeait répressives, les matériaux de construction sont devenus de plus en plus modulaires, unitaires et standardisés, leur substance parvenant à un état pré-numérique (avant le prochain stade de l'abstraction). Le module devient de plus en plus petit, réduit à l'état de mosaïque. Au prix d'énormes difficultés - discussions, négociations, sabotage irrégularité et unicité sont élaborées à partir d'éléments standard. Au lieu d'arracher l'ordre au chaos, on fait maintenant surgir le pittoresque de l'homogène. Toute matérialisation est provisoire : on découpe, on courbe, on déchire, on recouvre, la construction a acquis une nouvelle douceur, à l'image de la confection. Le joint ne fait plus problème : les transitions se font par agrafage et collage, les vieilles bandes marron maintiennent tout juste l'illusion d'une surface sans rupture, des verbes inconnus de l'histoire de l'architecture sont devenus indispensables : serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer. Chaque élément joue son rôle, dans un isolement négocié. Là où autrefois le détail suggérait le rapprochement, peut-être définitif, de matériaux disparates, il n'est plus maintenant qu'un attelage transitoire, attendant d'être défilé et démonté, une étreinte temporaire à laquelle aucune partie prenante ne pourra survivre. Ce n'est plus la rencontre orchestrée de la différence mais l'impasse, la fin abrupte d'un système. Seul l'aveugle, reconnaissant ces défauts du bout de ses doigts, comprendra les histoires de Junkspace. Celui-ci est à facettes comme la structure d'un cristal, non par nature ou du fait de sa conception, mais par défaut - Junkspace, c'est comme des vitraux en trois dimensions, une épaisseur de couleur devant des murs fluorescents, lesquels ajoutent assez de chaleur pour faire monter la température à des niveaux qui vous permettraient de cultiver des orchidées. Junkspace sera notre tombe. La moitié de l'humanité pollue pour produire, l'autre moitié pollue pour consommer. La pollution combinée de toutes les voitures du Tiers-Monde, de ses motos, de ses camions, de ses autobus, de ses ateliers clandestins, n'est rien à côté de la chaleur engendrée par Junkspace. Junkspace est un espace chaud.

Deux types de densité y coexistent, une densité optique, une autre informationnelle. Elles entrent en concurrence. Junkspace change toujours, il n'évolue jamais. Son programme, c'est le crescendo, comme dans le *Boléro* de Ravel. Endossant les histoires de la gauche et de la droite, son contenu est répétitif et stable : il se multiplie comme par clonage - toujours plus, fait avec de l'identique. Des parties pourries, qui ne sont plus viables, sont reliées à la chair du corps principal, à travers des passages gangrenés. Junkspace est une soupe primitive d'ajournement et d'assouvissement : pas de forme qui suit la fonction, mais une forme de bondage.

En principe, chaque mégastructure donne naissance à ses propres sous-systèmes de particules compatibles, fait sévir son propre univers de cohésion. Dans Junkspace, les jeux sont inversés : il n'y a que des sous-systèmes sans concept, des particules orphelines à la recherche d'un plan ou d'un modèle. Traditionnellement, la typologie implique le démarquage, la définition d'un modèle singulier qui exclut les autres interprétations. Junkspace représente, à

l'opposé, une typologie du cumulatif, de la promiscuité, dont l'identité n'est pas de forme mais de quantité. Une typologie de l'informe est encore une typologie, l'absence de forme est encore une forme. La typologie de la décharge, par exemple, où des camions se succèdent pour vider leur chargement, et y former un amoncellement : c'est un tout, en dépit de l'arbitraire de son contenu et de son inachèvement de principe 1 ou bien encore, la typologie de la tente, dont l'enveloppe se modèle pour accueillir des formes aux volumes variables, à l'intérieur. Junkspace peut être absolument chaotique ou terriblement stérile et parfait, indéterminé et surdéterminé à la fois. Junkspace est comme un liquide qui pourrait se condenser en n'importe quelle autre forme. Sa configuration spécifique est aussi fortuite que la géométrie d'un flocon de neige. Les modèles impliquent la répétition, et, pour finir, des règles déchiffrables. Junkspace est au-delà de la géométrie, au-delà des modèles. Puisqu'il est insaisissable, on ne peut pas s'en souvenir. Il est flamboyant mais impossible à mémoriser : comme un économiseur d'écran, son refus de se fixer garantit une amnésie immédiate. Junkspace est souvent décrit comme un espace de flux, mais le terme est impropre, les flux dépendent de mouvements disciplinés, de corps mis en ordre. Bien qu'il s'agisse d'une architecture des masses, chaque trajectoire est absolument unique. Junkspace est une toile sans araignée. Cette anarchie est l'une des dernières manières tangibles de mesurer notre liberté. Un espace de collision, un réservoir d'atomes. Actif, sans être dense. On s'y déplace de manière particulière, à la fois sans but et avec détermination. C'est une culture acquise. Parfois, c'est tout Junkspace qui se désagrège, du fait de la non-conformité de l'un de ses membres à un seul citoyen appartenant à une autre culture - paysan albanais ou mère portugaise peut prendre d'assaut et déstabiliser Junkspace en entier, laissant une invisible traînée d'obstruction dans son sillage, une dérégulation qui finit par se communiquer jusqu'aux plus lointaines extrémités. Quand le mouvement est coordonné, il retombe : sur les escalators, près des sorties, des caisses de parking, des caisses automatisées... Parfois, contraints et forcés, des individus sont prisonniers du flot, poussés à travers une unique porte ou obligés de négocier l'intervalle entre deux obstacles temporaires - une chaise roulante, bruyante du son de ses alarmes, et un palmier 1 la rancœur évidente provoquée par de tels rétrécissements se moque bien de la notion de flux. Dans Junkspace, les flux mènent au désastre - corps sans vie s'empilent devant la sortie de secours bloquée d'une discothèque, grands magasins le premier jour des soldes, ruées de groupes rivaux des supporters de foot - la preuve même du désaccord entre les portails de Junkspace et les calibrages minables du reste du monde.

Chaque architecture désormais incarne deux conditions, l'une permanente, l'autre temporaire. Juger ce qui est construit supposait une condition statique. Junkspace, lui, est toujours en devenir. Certaines de ses parties vieillissent, d'autres sont actualisées. Voué aux gratifications instantanées, Junkspace accueille les germes d'une perfection future, tout un vocabulaire d'excuses est mêlé à la texture de cette euphorie de base. « Fermé pour mieux vous satisfaire demain », « Veuillez pardonner l'aspect de ces lieux », ou bien ce sont les minuscules affichettes jaunes signalant les réparations en cours ou les taches d'humidité, qui annoncent des fermetures provisoires en échange de l'ouverture imminente de lieux flamboyants neufs : ainsi vont les améliorations. Toutes les surfaces sont archéologiques, elles superposent des « périodes » différentes (comment donc appeler le moment où telle espèce de moquette était à la mode?).

Tel changement crée un nouvel espace, tel autre en consomme un vieux. Supposons qu'un aéroport ait besoin de plus d'espace. Dans le passé, on ajoutait de nouveaux terminaux, chacun plus ou moins caractéristique de son époque, laissant les parties plus anciennes comme témoins de la marche en avant. Dans la mesure où les

passagers ont montré amplement leur malléabilité infinie, l'idée de reconstruire sur place est devenue courante. Des tapis roulants partent en sens inverse. Le hall devient indescriptible : des espaces autrefois neutres se transforment soudain en casbahs génériques, offrant tout un panorama de vestiaires improvisés, de labeur manuel, d'espaces fumeurs, de pauses café, ou de feux réels...

Des écrans de placoplâtre collés séparent deux populations : l'une humide, l'autre sèche, l'une dure, l'autre douce, l'une froide, l'autre surchauffée, l'une masculine, l'autre neutre... Le *plafond* est une plaque froissée comme les Alpes. Des trames de carreaux instables alternent avec des feuilles estampillées de plastique noir, percées de façon invraisemblable par une trame de chandeliers en cristal... Des canalisations métalliques sont remplacées par des textiles aérés. Des joints béants révèlent les vides de vastes plafonds (anciens canyons d'amiante ?), des poutres râpeuses, des tuyaux, des filins, des câbles, des éléments d'isolation, de protection contre le feu, de la ficelle des arrangements embrouillés soudainement exposés au grand jour, tellement impurs, torturés et complexes qu'ils n'existent sans doute que parce qu'ils n'ont jamais été étudiés. Le sol est un patchwork de textures différentes : velues, épaisses, luisantes, en plastique, en métal ternes - une lutte pour la domination. Il n'y a plus de *sol*. Il y a trop de besoins de base pour qu'ils puissent être satisfaits sur un seul niveau. L'idée d'un niveau donné, l'absolu de l'horizontale a été abandonnée. La transparence a disparu aussi, remplacée par une croûte dense de première occupation kiosques, cartes, poussettes, palmiers, fontaines, bars, canapés, chariots... Les couloirs ne relient plus simplement A à B, mais sont devenus des galeries marchandes, des « destinations ». La durée d'occupation a tendance à être brève : les robes les plus laides, les vitrines les plus stagnantes, les fleurs les plus inexplicables. C'est la mort de toute perspective, comme dans la forêt tropicale (elle-même en train de disparaître). Ce qui est droit s'enroule dans des configurations toujours plus labyrinthiques. Seule une chorégraphie moderniste perverse peut expliquer les tours et détours, les montées et les descentes, les renversements soudains que comporte en moyenne le trajet qui va de la zone d'enregistrement (ou *check in* - nom trompeur) jusqu'au tarmac, dans la moyenne des aéroports contemporains. Puisque jamais nous interrogeons ni ne reconsidérons l'absurdité de nos trajectoires, nous subissons docilement ces voyages dantesques, par-delà les parfums, les demandeurs d'asile, les sous-vêtements, les huîtres, les téléphones cellulaires, le saumon fumé - des aventures incroyables pour le cerveau, l'oeil, le nez, la langue, le ventre, les testicules...

On polémiqua autrefois sur la ligne droite, aujourd'hui, l'angle droit est devenu un angle parmi d'autres. En fait, les réminiscences de géométries antérieures créent même de nouveaux ravages, avec des noeuds de résistance désespérés, qui engendrent d'instables remous au milieu d'affluences fraîchement opportunistes. Qui oserait revendiquer la responsabilité d'une telle séquence? L'idée qu'une profession aurait un jour dicté, ou du moins se serait crue capable de prévoir le mouvement des foules, semble aujourd'hui risible - ou, pire, impensable. Au lieu du dessin, le calcul : plus la trajectoire est erratique, plus les boucles sont excentriques, plus la présentation est efficace, plus la transaction sera imparable. Le postmodernisme en rajoute, en introduisant son virus du dessin compliqué, fracturant et multipliant la ligne sans fin des devantures : un emballage sous blister, crucial pour tout échange commercial. Les trajectoires sont déterminées comme depuis une rampe de lancement, mais qu'on aurait basculée sans prévenir à l'horizontale elles se croisent, redescendent, ressortent soudain sur un balcon au-dessus d'un grand vide. (Sans le savoir, vous êtes toujours à l'intérieur d'un sandwich. L'espace est évidé dans Junkspace, comme on le ferait d'un bloc de crème glacée resté trop longtemps dans le congélateur : en forme de cône, de sphère, de tout ce que vous voudrez...! Un escalator vous conduit vers une destination inconnue, depuis ce

soudain cul-de-sac où vous avait largué un monumental escalier de granit, en face d'une perspective placardée là provisoirement, et inspirée d'on ne sait plus quoi. On a déplacé les sanitaires pour un Disney Store, pour un centre de méditation : les transformations successives se moquent du mot « plan ». Dans cette impasse entre le redondant et l'inévitable, un plan rendrait les choses pires encore, vous conduirait à un désespoir immédiat. Le plan est un écran radar où les impulsions individuelles perdurent selon des périodes imprévisibles, dans des mêlées de bacchanales.

Junkspace est politique : il repose sur la suppression, en son centre, de la faculté critique, au nom du confort et du plaisir. Des États en miniature adoptent désormais Junkspace comme un programme, mettent en place des régimes de désorientation préétablie, engagent une politique de confusion systématique. Ce n'est pas exactement que « tout est possible », en fait, le secret de Junkspace est qu'il est à la fois libre et répressif. Tandis que le sans-forme prolifère, le formel s'atrophie et, avec lui, toutes les règles, les règlements et les recours... Junkspace connaît toutes vos émotions, tous vos désirs. C'est l'intérieur du ventre de Big Brother. Des gens, il devance les sensations. Il arrive avec sa bande son, son odeur, ses sous-titres. Il annonce ouvertement de quelle façon il veut être lu : stupéfiant, cool, énorme, abstrait, « minimal », historique. Les résidents de Junkspace forment un collectif de consommateurs maussades, dans la rumination têtue de leur prochaine dépense, une masse de réfractaires pris dans un règne millénaire de Razzmataz.

Junkspace prétend réunir, alors qu'en réalité il éparpille. Il crée des groupes auxquels on n'appartient ni selon des intérêts partagés ni en vertu d'une association libre, mais par une commune identité statistique, une mosaïque de commun dénominateur. L'Ego est dépouillé de son intimité ou de son mystère, chaque homme, femme ou enfant est ciblé, espionné, séparé du reste. Les fragments sont réunis, mais uniquement en « sûreté », sur un tableau d'écrans vidéo qui ne fait que réassembler les images magiques. Un cubisme banalisé et utilitaire y révèle la cohérence globale de Junkspace, sous le regard sans affect de contrôleurs à peine formés : L'ethnographie vidéo sous sa forme brute. Les surfaces les plus brillantes de l'histoire humaine reflètent l'humanité la plus désinvolte. Plus nous habitons des palais, moins nous nous habillons. Comme si le peuple, tout à coup, était libre de circuler dans les quartiers réservés du Dictateur, un code vestimentaire rigoureux (ia dernière étiquette ?) gouverne l'accès à Junkspace : short, baskets, sandales, jean, sac à dos, parka, survêtement, peau de mouton. C'est dans son état de badaud post révolutionnaire qu'on profite le mieux de Junkspace. Pas la moindre fidélité pour la configuration d'origine : Junkspace ressemble à un ouragan qui aurait réordonné une situation antérieure. Mais cette impression est trompeuse, il n'a jamais été cohérent ni n'a aspiré à l'être. L'architecture s'est transformée en une série d'images vidéo. La seule certitude, c'est la conversion - continue - suivie, dans de rares cas, par la « restauration ». C'est le processus qui sans cesse en appelle à de nouvelles histoires, en tant qu'extension de Junkspace.

Junkspace étant instable, sa propriété change de mains continuellement, avec une égale infidélité. Au fur et à mesure que son échelle grandit, rivalise avec celle du domaine public, et même la dépasse, son économie devient plus impénétrable. Son financement est tenu dans un brouillard délibéré, masquant des transactions opaques, des remises *fiscales* douteuses, de « curieuses » primes d'incitation, une propriété précaire, des transferts de droits de construction, des péréquations immobilières, des zones spéciales, des complexités public/privé. Junkspace survient avec la spontanéité exubérante propre à l'entreprise - le jeu sans retenue du marché en ou bien il est engendré par les actions combinées de « tsars » temporaires, connus de longue date pour leur philanthropie en trois dimensions : de hauts fonctionnaires (souvent d'anciens gauchistes), qui liquident avec optimisme de vastes bandes de front

de mer, d'anciens hippodromes, des terrains d'aviation abandonnés, et/ou des périmètres sauvegardésTM (maintenance de complexes historiques dont personne ne veut mais qui, pour quelque raison, ne peuvent pas être détruits), auxquels s'ajoutent des agents immobiliers s'accommodant de n'importe quel déficit avec une ardeur futuriste. Loteries, subventions, charité publique, donations apportent les fonds : un *flot* pratique de dollars, d'euros et de yens crée des enveloppes financières aussi fragiles que leur montage interne. En raison du déficit structurel, un moins fondamental - une faillite à la baisse - chaque mètre carré devient une surface vide, indigente, qui nécessite le soutien, la compensation, la collecte de fonds, de façon ouverte ou cachée. Pour la culture, une plaque de marbre avec le nom des « donateurs » pour tout le reste, de l'argent liquide, des rentes, des contrats de location, des chaînes commerciales, les marques réclamant pour elles « tout l'espace nécessaire ». Chaque attraction cumule ses propres faiblesses. Parce que sa viabilité économique est fragile, Junkspace absorbe de plus en plus de programmes. Bientôt, nous serons capables de faire n'importe quoi n'importe où.

Dans Junkspace, la vieille aura retrouve un nouveau lustre pour ouvrir la voie à de nouvelles opportunités commerciales. Barcelone avec les Jeux olympiques, Bilbao avec le Guggenheim, la 42^e Rue avec Disney. Au lieu de la vie publique, l'espace publicTM : ce qui reste une fois que l'imprévisible a été écarté. Tous les prototypes de Junkspace sont urbains : le forum romain, Méropolis, le Futur, seule leur synergie les rend suburbains, enflés et rétrécis tout à la fois. L'espace n'est plus lié à la densité ni à l'intensification, mais à l'inflation et à la déflation. Junkspace s'accroît avec l'économie 1 son emprise ne peut pas se réduire, elle ne peut que s'agrandir. Quand on n'en a plus besoin, on l'abandonne.

Pour le troisième millénaire, Junkspace assume la responsabilité du loisir et de la protection, de l'exposition et de l'intimité, du public et du privé. Le théâtre choisi de sa mégalomanie, le dictatorial n'est plus la politique mais les loisirs. À travers Junkspace, les loisirs organisent des régimes hermétiques, fondés sur la même idée de « concentration » que celle qui a donné les camps. Jeux concentrationnaires. Golf concentrationnaire. Congrès concentrationnaire. Cinéma concentrationnaire, culture concentrationnaire, vacances concentrationnaires. Les loisirs, c'est comme observer le refroidissement d'une planète autrefois brûlante : leurs plus grandes inventions sont anciennes - l'image animée, les montagnes russes, le son, les dessins animés, les clowns, les dinosaures, les nouvelles, la guerre. Nous n'avons rien à ajouter, sauf les stars on réassort. Les entreprises de loisirs sont un empire d'entropie, obligées de suivre le mouvement selon des lois coperniciennes impitoyables. Le secret de l'esthétique marchande était le pouvoir d'élimination, l'éradication de l'excès, l'abstraction comme camouflage. À la demande générale, la Beauté marchande est devenue humaniste, inclusive, arbitraire, poétique et confortable. On met l'eau sous pression et on la fait jaillir, à travers de tout petits trous, en arceaux rigoureux 1 on fait prendre aux palmiers des poses grotesques 1 on sature l'air d'oxygène _ comme si le fait d'agir sur des substances malléables, en les contraignant à la plus grande rigidité, était un facteur de contrôle, et satisfaisait la tendance à abolir la surprise. La couleur a disparu, afin de refroidir ses effets cacophoniques, c'est l'unité par les calmants. Junkspace, c'est l'espace des vacances.

Junkspace ne prétend pas créer la perfection, seulement l'intérêt. Il transforme ce qui existe à son avantage - aucune compromission -, un nouveau pittoresque, et même un nouveau gothique, engendrés par le choc d'objets immuables et d'énergies architecturales naissantes, des hybrides de mémoire et d'oubli. Ses géométries sont imaginables, mais elles se font. Un nouveau végétal est embaumé - une sorte de corail - pour son efficacité thématique. L'excursion de

Junkspace a rendu possible un professionnalisme de la dénaturation, un éco-fascisme bénin qui place l'un des rares survivants parmi les tigres de Sibérie au milieu d'une forêt de distributeurs automatiques, tout près de Versace. L'air, l'eau, le bois : tout est mis en valeur "pour produire une hyper écologie, invoquée religieusement en vue d'un maximum de profit. « La forêt tropicale », ou le retour de Walden, sous sa forme bouffonne. Dehors, entre les casinos, des fontaines font jaillir des constructions liquides : parfaitement stalinienne, qui, éjectées en une fraction de seconde, flottent dans les airs un instant, puis se retirent avec une aisance amnésique que Junkspace lui-même "" ne peut encore égaler. Peut-on amplifier le fade? Exagérer l'anonyme? Par la hauteur? La profondeur? La longueur? Les changements? La répétition?

Parfois, ce qui engendre Junkspace, ce n'est pas la surcharge, mais son contraire, l'absence absolue de détail. Le vide effrayant d'un espace clairsemé est la preuve choquante que l'on peut organiser autant à partir de si peu. Les aéroports, habitats provisoires pour ceux qui s'en vont ailleurs, sont remplis de foules que seule rassemble l'imminence de leur dispersion. Ce sont désormais des goulags de la consommation, répartis démocratiquement à travers le globe, de manière à donner à chaque citoyen une chance égale d'y être admis (c'est-à-dire, d'en devenir le prisonnier). Des complexes entiers sont composés de trois éléments, répétés à l'infini, et de rien d'autre : un seul type de poutre, un seul type de brique, un seul type de tuile, tous recouverts de la même couleur (couleur teck ? rouille ? tabac ?). Leurs symétries sont gonflées au-delà de tout espoir de reconnaissance. Soit, par exemple, l'aéroport de Dallas Forth Worth : en s'écartant sans vergogne de la ligne droite, la courbe interminable de ses satellites oblige les usagers à se mettre en tête la théorie de la relativité, pour parvenir à trouver la porte d'embarquement. C'est le commencement apparemment inoffensif d'un voyage au centre d'un néant sans mélange, par-delà l'animation de Pizza Hut, et de Dairy Queen...

Là où la culture est la plus mince, sera-t-elle la première à disparaître ? Le vide est-il régional ? Les espaces ouverts requièrent-ils un Junkspace ouvert? The Sunbelt : d'énormes populations, là où il n'y avait rien, des motifs indiens tissés dans les moquettes, à Phoenix, l'art public disséminé à travers Las Vegas. Seul ce qui est mort peut être ressuscité. La mort peut avoir pour cause l'excès ou le manque de stérilité, on trouve les deux dans Junkspace (souvent en même temps).

Le minimum est l'ornement ultime, le crime le plus vertueux, le baroque contemporain. Il ne signifie pas la beauté, mais la culpabilité. Sa gravité démonstrative pousse des cultures entières dans les bras hospitaliers du camp et du kitsch. Si c'est apparemment un soulagement par rapport au bombardement continu de sensations, le minimum est aussi le frein maximum, une insidieuse répression du luxe, plus les lignes sont strictes, plus leur séduction est irrésistible. Son rôle n'est pas d'élever vers le sublime mais de minimiser la honte de la consommation, de réduire la confusion, de rapprocher les sommets. Le minimum voisine maintenant avec l'overdose, dans un état de co-dépendance parasite : avoir ou ne pas avoir, posséder ou être en manque, voilà les contraires comprimés dans une émotion unique.

Autrefois existait une relation entre loisirs et travail. une obligation biblique d'ouverture et de fermeture. Maintenant nous travaillons davantage, coincés dans un week-end permanent. Le bureau est la plus proche frontière de Junkspace. Maintenant que nous pouvons travailler à la maison, le bureau se fait domestique, puisqu'il vous faut bien vivre encore, il simule la ville. Junkspace façonne le bureau comme un chez-soi urbain : un boudoir pour les rendez-vous, avec de nouvelles et audacieuses sculptures de bureau, des lumières intimes, des cloisons monumentales, des kiosques, de mini-

Starbucks sur des plazzas intérieures, «connectés» à tous les autres Junkspace du monde, réels ou imaginaires. Le XXI^e siècle nous amènera un Junkspace «intelligent». Nous serons les témoins d'une agitation d'entreprise : la suite du directeur général devient «le collectif de direction», soit l'oxymoron comme vision. Sur de grands panneaux muraux numériques : les soldes, CNN, la Bourse de New York, présentés en temps réel. Comme un cours théorique à l'école de conduite. «Mémoire d'équipe», «conservation de l'information» : futilités paravents contre l'oubli universel de l'immémorial.

Prévu pour l'intérieur, Junkspace peut facilement englober toute une ville, sous la forme d'une marque d'Espace public. Il échappe d'abord à ses contenants _ ces choses éphémères avaient besoin de la protection d'une serre chaude et émergent maintenant avec une robustesse étonnante - puis l'extérieur lui-même est converti le danger est éliminé, les rues sont pavées avec un supplément de luxe, la circulation ramenée au calme. Junkspace se répand alors en consommant la nature, comme un feu de forêt à Los Angeles... Junkspace est comme une matrice qui organise la transition de quantités infinies de réel - pierres, arbres, marchandises, lumière du jour, individus - vers le virtuel. La menace constante de la virtualité, dans Junkspace, n'est plus alimentée par le «plastique», le formica ou le vinyle, des matériaux qui font seulement «bon marché», des montagnes entières sont démembrées pour fournir des quantités toujours plus grandes d'authenticité, suspendues à des supports précaires, polies jusqu'à devenir aveuglantes, cela rend le réalisme projeté instantanément insaisissable. La pierre apparaît uniquement comme de la chair, jaune clair, comme une sorte de savon vert, les mêmes couleurs que les plastiques communistes des années cinquante : le bois est tout pâle, peut-être les origines de Junkspace remontent- elles aussi loin que les premiers jardins d'enfants... La couleur du monde réel semble de plus en plus irréaliste, asséchée. La couleur de l'espace virtuel est lumineuse, irrésistible par conséquent. La moyenne des présentations sous Powerpoint resplendit soudain d'une exubérance indienne que Junkspace fut le premier à traduire en réalité, comme une simulation de la vigueur virtuelle. L'immensité déjà considérable de Junkspace s'étend à l'infini dans l'espace virtuel. Conceptuellement, chaque moniteur, chaque écran de télévision est un substitut de fenêtre à la vie réelle est à l'intérieur. Le cyberspace est devenu le grand dehors.

Pour finir, Junkspace est post-existential : il rend incertain le lieu où vous êtes, il l'obscurcit celui vers lequel vous allez, il démantèle celui où vous étiez. Qui êtes-vous? Vous pensiez pouvoir ignorer Junkspace, le visiter subrepticement, le traiter avec des airs de condescendance ou l'aimer par procuration... Parce que vous ne pouviez pas le comprendre, vous en avez jeté les clés. Mais maintenant, c'est votre propre architecture qui est contaminée, qui est devenue lisse à son tour, inclusive, continue, pervertie, animée...

Rem Koolhaas

Imagining Nothingness

1985

Clowns

Where there's nothing, everything is possible.

Where there is architecture, nothing (else) is possible.

Who does not feel an acute nostalgia for the types who could, no more than 15 years ago, condemn (or was it liberate, after all?) whole areas of alleged urban desperation, change entire destinies, speculate seriously on the future with diagrams of untenable absurdity, leave entire auditoriums panting over doodles left on the blackboard, manipulate politicians with their savage statistics - bow ties the only external sign of their madness? For the time when there were still...thinkers?

Who does not long for that histrionic branch of the profession that leapt like clowns - pathetic yet courageous - off one cliff after another, hoping to fly, flapping with inadequate wings, but enjoying at least the free-fall of pure speculation? Maybe such nostalgia is not merely a longing for the former authority of this profession (no one can seriously believe that architecture has become less authoritarian) but simply *fantasy*.

It is ironic that in architecture, May '68 - « under the pavement, beach » - has been translated only *into more* pavement, less beach. Maybe architects' fanaticism - a myopia that has led them to believe that architecture is not only the vehicle for all that is good, but also the explanation for all that is bad - is not merely a professional deformation but a response to the horror of architecture's opposite, an instinctive recoil from the void, a fear of *nothingness*.

Berlin

Berlin is a laboratory: its territory is forever defined; for political reasons it cannot shrink. Yet its population has declined continuously since the wall; it follows that fewer people inhabit the same metropolitan territory, but must maintain its physical substance. With boldness, it could be assumed that large areas of the city have ended up in ruin simply because they are no longer needed.

In these circumstances, the blanket application of urban reconstruction may be as futile as keeping brain-dead patients alive with medical apparatus. What is necessary instead is to imagine ways in which density can be maintained without recourse to substance, intensity without the encumbrance of architecture.

In 1976, during a design seminar/studio led by O. M. Ungers, a concept was launched with as yet unrecognized implications: « A Green Archipelago » proposed a theoretical Berlin whose future was conceived through two diametrically opposed actions - the reinforcement of those parts of the city that deserved it and the destruction of those parts that did not. This hypothesis contained the blueprint for a theory of the European metropolis; it addressed its central ambiguity: that many of its historic centers float in larger metropolitan fields, that the historic facades of the cities merely mask the pervasive reality of the un-city.

In such a model of urban solid and metropolitan void, the desire for stability and the need for instability are no longer incompatible. They

can be pursued as two separate enterprises with invisible connections. Through the parallel actions of reconstruction and deconstruction, such a city becomes an archipelago of architectural islands floating in a post-architectural landscape of erasure where what was once city is now a highly charged nothingness.

The kind of coherence that the metropolis can achieve is not that of a homogeneous, planned composition. At the most, it can be a system of fragments. In Europe, the remnant of the historic core may be one of multiple realities.

In this theoretical Berlin, the green interspaces form a system of modified, sometimes artificial nature: suburban zones, parks, woods, hunting preserves, family lots, agriculture. This "natural" grid would welcome the full panoply of the technological age: highways, supermarkets, drive-in theaters, landing strips, the ever-expanding video universe. Nothingness here would be a modified Caspar David Friedrich landscape - a Teutonic forest intersected by Arizona highways; in fact, a Switzerland.

Nevada

It is a tragedy that planners only plan and architects only design more architecture. More important than the design of cities will be the design of their decay. Only through a revolutionary process of erasure and the establishment of « liberty zones; » conceptual Nevadas where all laws of architecture are suspended, will some of the inherent tortures of urban life - the friction between program and containment - be suspended.

The most recent additions to the slag heap of history landed there because their stylistic ugliness made their true contents invisible; the exploration and cultivation of nothingness would reveal a hidden tradition. Some hippies have been here before: the whole inarticulate horde of sixties Anglo-Saxon counterculture - the bubbles, domes, foams, the « birds » of Archigram, the philistine courage of Cedric Price. (How bitter to be rediscovered at the moment that amnesia has swallowed your own past!)

Imagining Nothingness is:

Pompeii - a city built with the absolute minimum of walls and roofs ...
The Manhattan Grid - there a century before there was a "there" there ...

Central Park - a void that provoked the cliffs that now define it...

Broadacre City ...

The Guggenheim ...

Hi1berseimer's "Mid West" with its vast plains of zero-degree architecture ...

The Berlin Wall ...

They all reveal that emptiness in the metropolis is not empty, that each void can be used for programs whose insertion into the existing texture is a procrustean effort leading to mutilation of both activity and texture.

Kengo Kuma

A propos
2008

C'est en 2001 que Sophie Houdart vint nous trouver à l'agence et nous demander de suivre le processus de création. Nous n'avions pas, alors, autant de projets à l'étranger que nous n'en avons maintenant. Nous subissions encore au Japon les effets de la fin des années 1990, appelées « les 10 années perdues ». L'économie japonaise n'était vraiment pas au mieux de sa forme. La plupart des projets entrepris par l'agence était de petite taille, et sur des sites plutôt éloignés de Tôkyô.

Vers la fin des années 1980, le Japon fit l'expérience d'un boom sans précédent, la célèbre « bulle », mais après l'éclatement de cette bulle et pendant la décennie suivante, nous n'avons eu que très peu d'occasion de produire de l'architecture dans les grandes villes. Nous savions nous contenter de petits projets dans les villages et petites villes en province. En termes économiques, les affaires n'étaient évidemment pas faciles; mais nous ne nous sommes nullement découragés - principalement parce que nous avons eu alors la chance de rencontrer beaucoup de gens et de vivre des expériences en milieu rural inédites pour nous. J'ai créé l'agence Kuma Kengo & Associés en 1986. On devait la « bulle » à l'état « maniaque » dans lequel était alors le Japon, économiquement et mentalement.

Bien qu'agé seulement de la trentaine et que je n'eusse quasiment pas de réalisations derrière moi, l'agence obtenait un grand projet d'architecture après l'autre, avec un coût total de construction excédant les 2 ou 3 milliards de yens (20 ou 30 millions de dollars, à 100 yens le dollar).

La plupart de ces projets était dans de grandes villes. Nous étions soumis à des délais très stricts. On nous disait qu'un seul jour de retard dans la construction entraînerait des coûts prohibitifs à cause des intérêts, et on nous menaçait d'une pénalité si l'on ne rendait pas les dessins à la date convenue ou même avant la date à honorer nos commandes était la seule chose que nous pouvions faire.

Cette époque, cependant, fut révolue, et notre manière de travailler changea rapidement après l'éclatement de la « bulle ». Parmi les différences majeures : nous pouvions alors procéder plus lentement, l'échelle des projets se rétrécit, les budgets aussi. Autrement dit, nous fûmes soudainement propulsés dans un environnement où nous produisions de petits bâtiments à de petits prix. Dans les années 1980, les bâtiments pour lesquels les architectes étaient appelés étaient de budgets considérables. On nous invitait à produire un design intéressant, même si cela engageait un coût supplémentaire. Dans les années 1990, en revanche, on ne nous demanda presque jamais de réaliser un projet en ce sens. C'est donc une époque où nous cherchions ce que nous pouvions faire en tant qu'architectes pour rendre une architecture intéressante à une petite échelle et avec un budget minime. Par expériences successives, nous réalisâmes que nous avions besoin de maximiser le potentiel du site sur lequel le projet devait prendre place. Etant donné que le bâtiment lui-même devait être extrêmement modeste, nous ne pouvions faire à son endroit d'énoncé audacieux. Mais en maximisant le potentiel et la force naturelle du lieu lui-même, il était possible de donner aux gens qui visitaient le site une excitation singulière. Il était donc possible de tourner la situation à notre avantage et de la voir de manière positive...

Nous avons beaucoup réfléchi sur La manière d'utiliser la force naturelle des sites. J'ai d'abord décidé que mon architecture ne devait pas attirer l'attention. Et même si elle attirait l'attention, l'effet était limité par le fait que l'échelle du projet était petite et le budget minime. Essayer d'attirer l'attention ne produirait finalement qu'un résultat assez mesquin et embarrassant. Je décidai donc que nous devions nous concentrer pour faire saillir et exprimer les éléments positifs du site. Si la structure est modeste et s'apparente à une

extension ou un cadrage du site, elle peut brusquement faire que l'environnement ait l'air spécial, alors qu'il pouvait paraître banal auparavant.

Je fis plusieurs fois l'expérience, quasi magique, de ces moments de conversion. Il n'existe, dans le Japon rural, de très nombreuses scènes avec ce type de potentiel. Durant cette même période, je réalisai également que nous pouvions utiliser les matériaux spécifiques et les méthodes de construction propres à la région pour souligner davantage encore la force naturelle et le potentiel du site. Nombreux sont en effet les matériaux et les techniques de construction dans le Japon rural qui restent mal connus ou sous-utilisés. Même s'ils utilisent des matériaux qui ne sont pas connus ailleurs au Japon, et même s'ils ne sont pas réputés, vous trouvez des artisans qui possèdent des talents considérables. Peu importe qu'ils viennent de petites villes ou de villages. Nombreux sont ceux qui, dans ces régions, pensent que les matériaux locaux n'ont rien d'exceptionnel et qu'ils sont les mêmes ailleurs. Les artisans, pareillement, pensent n'avoir rien de spécial à offrir. Parce que ces gens-là sont trop humbles. En faisant ressortir ce que ces matériaux et techniques ont, au contraire, de singulier, on exprime le formidable potentiel de ces sites.

Autre chose nécessaire en la matière : c'est de procéder lentement. Cela permet aux matériaux, aux artisans rencontrés, d'exprimer toute leur force et de réaliser pleinement leur potentiel. Les artisans sont les premiers surpris de ce potentiel. Le Japon rural abonde de telles forces cachées, forces dormantes et ignorées. J'ai appris beaucoup de ces « la années perdues ». En créant ainsi, peu importe que le projet soit d'envergure et de budget limités - on peut procurer une excitation singulière et marquer les esprits pour longtemps. Il est possible de produire une architecture qui, quoique petite, illumine et rayonne...

J'ai développé cette approche du design durant les dix années de crise économique. Si je n'avais pas eu ces dix années, si la crise n'avait pas eu lieu, j'aurais peut-être continué à pratiquer une architecture tape-à-l'oeil ... Je n'aurais pas eu la chance d'approfondir mon architecture, créer une connexion entre l'architecture et le site sur lequel elle prend place, et je n'aurais pas compris ni révélé l'énorme potentiel et la force naturelle des sites d'architecture. De ce point de vue, la crise économique a été la mère qui a donné naissance à mon architecture. Rien de sa forme actuelle n'existerait sans cette crise.

Sophie Houdart commença à s'intéresser à mon architecture et à ces techniques de design vers la fin de la crise.

Elle fut l'une des premières à se concentrer sur les singularités de mes procédés. Je n'en avais pas moi-même saisi le sens et la portée à ce moment. Je faisais juste de mon mieux pour élaborer des manières de créer une architecture qui intéresse les gens dans les limites strictes que connaissait cette époque. On peut dire même que je faisais juste de mon mieux pour résoudre des problèmes difficiles, chaque projet ayant son propre degré de complexité et ses propres problèmes qui demandaient à être résolus. J'ai passé de nombreuses nuits blanches à essayer de trouver le moyen d'accomplir les projets avec des budgets très limités. Alors que je luttais pour résoudre ces problèmes, Sophie m'observait avec l'affection et le calme d'une anthropologue, et le processus chaotique, bourbeux quelquefois, dont nous faisons l'expérience acquérait par ses yeux un genre de valeur universelle. Naturellement, ce n'est que récemment que nous avons réalisé la valeur de ce processus et nous lui en sommes redevables. Mais tout, eu égard à ce processus, est venu après coup.

C'est à peu près à la même époque que je rencontrai Chihiro Minato,

le second concepteur de ce livre. J'ai rencontré Chihiro dans le comité de préparation de l'Expo d'Aichi 2005. L'expérience que nous eûmes lui comme moi dans ce comité ne fut pas heureuse. Chihiro comme moi nous intéressions à l'essence et au mode de présence du site. Le thème prévu pour l'Expo d'Aichi était : « la sagesse de la nature », mais nous pensions tous deux que, plutôt qu'une sagesse universelle appliquée à la planète entière, il y avait des sagesse cachées dans chaque lieu sur terre. Nous voulions concevoir une exposition qui fasse état, et montre à tous, ces petits morceaux de sagesse cachée, et nous voulions que les gens fassent l'expérience de ces bouts de sagesse de la nature singuliers, tous aussi surprenants les uns, que les autres. Mais nous fûmes invités à la place à relayer des merveilles de la nature dont des millions de gens pourraient se repaître six mois durant, en visitant le site rapidement et efficacement... Chihiro et moi aurions dû nous douter, bien sûr, qu'il n'y avait aucune chance de pouvoir mettre à profit les techniques que nous voulions utiliser lors d'un événement spectaculaire qui n'était autre que la survivance de ceux qui avaient couru tout au long des XIXe et XXe siècles. Tous les membres du comité qui avaient des idées similaires aux nôtres furent finalement exclus du projet. Chihiro comme moi étions bien conscients des limites d'une telle manifestation. Cela renforça encore notre détermination à appréhender le problème de la sagesse de la nature à des échelles et dans des lieux encore plus petits, avec les gens dans de petits villages. Cette expérience, frustrante, conforta encore notre démarche, et de ce point de vue encore, ce projet d'exposition internationale m'a été utile.

Ma rencontre avec Sophie et Chihiro me fut d'une grande aide pour asseoir la direction que prit mon travail après cela. Je mets aujourd'hui à l'épreuve l'une des méthodes que j'ai développée suite à cette rencontre, tentant d'appliquer la relation au lieu à une échelle qui dépasse celle des petites villes et villages, et de la saisir dans d'autres lieux ou organisations, plus éloignés. C'est un beau défi, que je me lance à un moment où les conditions économiques sont plus sévères encore que celles connues par le Japon des années 1990. Mais je suis optimiste.

Je suis optimiste parce que je tiens dorénavant pour sûr que ce sont les difficultés elles-mêmes qui donnent naissance à une architecture puissante, unique. Cela, je l'ai appris de la crise des années 1990. Ma gratitude va à ces difficultés qui parsèment notre chemin.

TOKYO, Avril 2008

Traduit de l'anglais par Marianne Brausch et Thierry Loisel 1996

Depuis quelque temps, je travaille sur un projet que j'ai intitulé « Traces of the unborn » - une expression qui décrit le besoin de résister à l'effacement de l'Histoire, le besoin de répondre à l'Histoire, le besoin d'ouvrir le futur : en un mot, la nécessité de représenter l'Invisible sur les bases du visible. Au cours de cette réflexion, j'ai développé certains concepts d'urbanisme et d'architecture qui reflètent mon intérêt, mon engagement pour la mémoire de la ville – pour le temps dans lequel elle joue un rôle et pour la liberté qu'elle représente¹.

La réflexion sur ces problèmes, concernant le développement futur de la ville contemporaine, soulève des questions fondamentales sur les dommages du tissu urbain ancien, présent et futur, que ceux-ci soient causés par la guerre, les conditions économiques ou l'idéologie politique.

En butte à ces conditions, l'urbanisme contemporain doit laisser de côté les formes conventionnelles du contextualisme et de l'utopie au profit de stratégies qui permettent la transformation et la métamorphose des réalités existantes, qui prennent la discontinuité de la ville comme point de départ positif pour l'élaboration de nouvelles perspectives urbaines².

Toutes les sociétés ont un besoin profond d'identifier les signes qui constituent des zones particulières, les structures qui forment la texture de la mémoire vivante. En réfutant aussi bien le passé que le futur, l'éternel acte présent de la transformation et de la métamorphose doit être intégré à une trame urbaine qui encourage la création d'architectures souples, hybrides, et imprévisibles. Mais l'existant ne doit pas être considéré comme un obstacle ou comme une forme pathologique. C'est plutôt une occasion importante pour de nouveaux rapports et expériences urbaines³.

Il est nécessaire, pour les architectes contemporains et les urbanistes, de remettre en question la notion du plan-masse avec ses implications futures ; la mauvaise habitude de la même éternelle reproduction. Au contraire, ils doivent développer des méthodologies ouvertes et toujours susceptibles de modifications, qui renforcent les processus de transformation et articulent la dynamique du changement dans un contexte d'architecture diverse et pluraliste. Ils doivent simultanément tracer et orienter l'évolution de la ville ; la ville

de la mémoire et du rêve, comme la Maison de l'Etre et la Matrice de l'Espoir⁴.

Suivant l'axiome de Paul Valéry « l'humanité est menacée en permanence par deux dangers : l'ordre et le désordre », ma propre quête d'un urbanisme nouveau et responsable navigue entre le scylla de l'historicisme nostalgique et le

Charybde de la table rase totalitaire. Cette attitude m'interdit à la fois le simulacre au service d'une respectueuse modestie et la destruction au service de la pureté idéologique. C'est une quête d'un processus qui cherche à définir les raisons souvent invisibles, prisonnières de typologies figées ou oubliées et de situations qui constituent l'énergie particulière à la ville. Cela concerne l'histoire complexe de la ville, réseau hétérogène temporel et spatial, dont les connexions et les contractions forment la base de modes critiques d'intervention⁵. Les structures qui en résultent font apparaître une nouvelle relation ou un nouveau noeud entre les espaces urbains et leur environnement, entre les édifices et leurs sites, agissant avec des conditions existantes et en apportant un ajout qui bouleverse les réseaux de communication, le tracé des rues, les bâtis et les espaces ouverts. De ces matrices ouvertes, souples, peuvent émerger des formes d'architectures d'espaces urbains dont l'expression et la représentation sont inséparables de l'espace politique qu'ils occupent.

Cette matrice représente un histogramme de réalités invisibles et de leurs rapports, une intervention dans le temps et l'espace illustrant l'équation de l'âme d'une ville⁶.

La ville est la création spirituelle la plus importante de l'humanité ; un travail collectif qui développe les expressions de la culture, de la société et de l'individu dans le temps et dans l'espace. Sa structure est un mystère inexplicable, un rêve plutôt qu'un équipement. Ce fait admis, des variantes sont nécessaires pour compléter les idées de la planification urbaine traditionnelle. Elles impliquent une continuité fondée sur la projection en avant.

Mon propre projet de recherche sur la ville contemporaine représente une alternative possible – une approche qui comprend et célèbre la ville comme un événement évolutif, poétique et imprévisible.

1 Même si nulle part devient quelque part l'âge de la clôture des sites pourrait bien signifier l'adieu au Genius loci, l'idole des politiques – l'utime composant « onto théologique » de l'architecture appropriée.

2 Le Genius Loci n'est qu'un domaine investi par vingt siècles d'oppression métaphysique masquant l'impuissance des empreintes oecuméniques à contrôler les lieux et l'addition du facteur humain à l'orientation de l'espace.

3 La conséquence pour la ville et pour l'architecture qui résulte de la dé théorisation est positivement stimulante.

4 La ligne de coupure qui partage l'esprit est droite et longue, la tranche manipule le vide.

5 Existe-t-il un site quelque part qui ne commémore pas le tournant de l'histoire par rapport à sa propre présence, alors qu'on anticipe l'absence de quelqu'un d'autre ?

6 Existe-t-il un endroit où qu'il soit – même en dehors de ce monde – qui ne revendique pas d'être le point focal du transport de l'Etre disparaissant toujours dans un post mortem du futur.

Winy Mass (MVRDV)

Datascape

1996

Beyond chaos

How to deal with the moral in an era where architecture has been overoccupied by chaos theories, that function as rhetorical hide-aways and mythical retreats? Should architecture still aspire to expressing « chaos » even when it is already surrounded by it?

Massive uniqueness : the final extravaganza

Everything can be made, every object is imaginable, nothing seems strange or extravagant anymore.

What should we make under these circumstances? Do we still aspire to the ultimate extravaganza? Are we suffering from « object fatigue », a consequence of the multitude of objects competing for our attention, all these buildings clamouring to tell us something? In our search for the « one-off » in a veritable slew of the « unique », the expression of the individual object has become ridiculous : in a massive « sea of uniqueness » the individual object simply ceases to exist. In this massiveness, architecture bifurcates : on one side it introverts, which leads to a stronger emphasis on the rôle of the interior. On the other side architecture becomes synonymous with urbanism.

Majorities

The lion's share of the building production is concerned with the banal and the normal. In our desire to be avant-garde, this signifies an all-absorbing massiveness, a prescribed experience, a pasteurized reality. Why are we still not interested in it? Are we afraid of the banal in ourselves?

It has become the emblem of something that is past its peak, a vivid illustration of the twentieth century dilemma : in our search for the unique we all make or find the same things ; desiring en masse the authentic and exceptional, it all turns out banal.

If we regard this phenomenon ironically, we are denying all its humanity. The way we look down on it, must be the same as the way the Victorian bourgeoisie looked down on the working classes, with contempt, mixed with shame. Now as then, a Dickensian type is needed to give back to banality that human face.

Urbanism

When architecture becomes urbanism, it enters the realms of quantities and infrastructure, of time and relativism.

Things come, things go. Events take place in apparently unorganized patterns, the very chaos of which possesses hidden logics, allowing « gravities » to emerge from within this endless tapestry of objects. These gravities reveal themselves when sublimated beneath certain assumed maximized circumstances or within certain maximized constraints. Because of tax differences the borders between Belgium and the Netherlands are occupied with vast numbers of villas generating a linear town along the frontier. Market demands have precipitated a « slick » of houses-with-a-small-garden in Holland. Political constraints in Hong Kong generate « piles » of dwellings around its boundaries. The popularity of white brick in Friesland causes a « white cancer » of housing estates alongside all the villages. In its desire for a cosmetic nineteenth century identity, Berlin forces its new buildings into tight envelopes. This pushes larger programmes underground, turning the Streets into mere components in the midst of vast programmes. Monumental regulations in Amsterdam limit the demand for modern programmes, generating « mountains of programme » invisible from the street behind the mediaval façades. Throughout the Ruhr, accessibility demands create virtually enclosed types of infrastructure precipitating a string of linear towns. In la Defense in Paris, to avoid the High-rise rules massive programmes manifest themselves as zigzags with 18 metre High accessible « steps » so that all offices can be entered by the maximum length of the fire ladders. Psychological issues, anti-

disaster patterns, lighting regulations, acoustic treatments. All these manifestations can be seen as « scapes » of the data behind it.

Extremities

If « progress » remains the main reason for « research », the hypothesis remains the most effective way to deal with it. In order to understand the behaviour of massiveness, we have to push it to the limits and adopt this « extremizing » as a technique of architectural research. Assuming a possible maximization (the word « maximum » already implies rules), society will be confronted with the laws and by-laws that it has set up and that are extrapolated with an iron. Logic. It will begin questioning these regulations. The protection of certain areas push programmes to the left-over corners of our countries. Do we want that? More comfort raises the issue that we are becoming dependent on it. Do we want that?

More massiveness and higher densities leads to the question of whether we still should use with noise in another way. And so on.

Datascape : sublimized pragmatism ?

Under maximized circumstances, every demand, rule or logic is manifested in pure and unexpected forms that go beyond artistic intuition or known geometry and replace it with « research ». Form becomes the result of such an extrapolation or assumption as a « datascape » of the demands behind it. It shows the demands and norms, balancing between ridicule and critique, sublimizing pragmatics. It connects the moral with the normal. Having found the opportunity to criticize the norm and the moral behind it, it constructs a possible « argument ». Artistic intuition is replaced by « research » : hypotheses that observe, extrapolate, analyse and criticize our behaviour.

Texte écrit en mars 2003 à l'occasion de l'exposition *Architectures non standard* au Centre Pompidou et publié dans le catalogue *Architectures non standard*, p. 26-33, HYG, Paris, 2003

Non standard. Comment une architecture non standard peut-elle se spécifier, se définir? L'expression « non standard » fait sens dans deux champs de compréhension dont on note, a priori, la totale hétérogénéité. D'évidence, en sa formulation même, l'idée de « non standard » évoque, d'une part, un refus de la normalisation, de la standardisation entendue comme facteur fondamental de l'industrialisation, comme principe déterminant du modernisme en ce qu'il s'attache au déploiement d'une production en série qui, au-delà de l'architecture, définitivement charpenté une culture unilatérale et mondialisée de la production et du produit. Le « non standard » renvoie, d'autre part à la mathématique, plus particulièrement à « l'analyse non standard », titre de l'ouvrage publié en 1961 par Abraham Robinson (1), auteur et théoricien de cette nouvelle branche de la mathématique qui a trait au développement du calcul infinitésimal ; selon Robinson, en effet, les infinitésimales peuvent être assimilées à des nombres utilisables dans toutes opérations logiques et mathématiques fondamentales. Robinson accomplit ainsi l'hypothèse esquissée par G. W. Leibniz qui considérait que l'opposition fini/infini était, non pas absolue, mais relative. À un formalisme du langage mathématique, fermé sur son objectivité propre, l'analyse non standard opposera, par l'introduction de modèles infinitésimaux ouverts, de véritables outils d'approximation qui supposent la nature d'une réalité mathématique extérieure, constructive(2). Au-delà du simple débat entre formalisme et intuitionnisme mathématique, la mathématique non standard propose un structuralisme dynamique, une sémantique abstraite qui assure une interrelation entre les phénomènes et la signification. C'est l'instauration d'une herméneutique générale et formelle qui peut s'impliquer directement au cœur d'une physique globale des phénomènes. Si ce domaine de l'analyse mathématique a immédiatement trouvé des applications dans toutes les disciplines, en physique, en biologie, en économie, et, bien sûr, dans le domaine computationnel, c'est que cette « théorie des modèles » déborde totalement la logique formelle du Cercle de Vienne pour induire une physique du sens déployée, une « sémiophysique », pour le dire comme René Thom, qui fonda ce structuralisme avec une morphogenèse, une formalisation a priori de mutation de la matière. Inférer l'idée d'une continuité morphogénétique in abstracto, c'est bouleverser la condition même d'une apparition des singularités, d'une définition de la forme, de son sens. Se trouvent ainsi écartées non seulement les théories réductionnistes, où les phénomènes se voient restreints à des systèmes de descriptions qui leur sont étrangers, mais aussi une phénoménologie qui se maintiendrait toujours dans une distance descriptive. La modélisation mathématique de la morphogenèse proposée par René Thom n'est pas la description de principes physiques généraux, mais l'instauration d'un modèle différentiel a priori destiné à faire apparaître les singularités d'un processus (3).

Si l'on dresse un état des recherches architecturales contemporaines, force est de constater que le développement de logiciels de conception numérique a généralisé l'idée d'un style, d'un type de rendu où la séquenciation et le cinétique ont conforté l'avènement d'une compréhension topologique. La vulgate d'une nouvelle géométrie, critique d'une géométrie projective et de sa source euclidienne, portée par les systèmes algorithmiques, s'est développée en autant de thématiques formelles, supersurfaces, hypersurfaces, tentant à s'emparer d'un vocabulaire topologique, plis, boucles, noeud nappes... La conception architecturale serait indissociablement liée à cette capacité du « generative modeling »,

véritable outil analytique en temps réel grâce auquel la forme et logique du programme architectural ne relèveraient que d'un choix opéré parmi un échantillonnage de possibles. L'auto-organisation de ces formes génératives a, de plus, largement développé une compréhension organique où les structures biologiques incarneraient de nouvelles unités, un état différentiel de l'objet architectural. C'est à travers la spécification de ce changement de statut, du principe identitaire et constitutif de l'unité architecturale que se joue l'appréhension de ce qui peut être une architecture non standard. Derrière le foisonnement des publications, des colloques et la multiplication des expositions, soucieuses, avant tout, des problèmes de représentation ou de projection posés par la virtualité de cet espace numérique, par la généralisation d'un domaine où trouve confortée via le cyberspace une ultime métaphysique de l'espace, le déplacement d'un ordre fondationnel, de que peut être la logique constitutive d'une nouvelle singularité du fait architectural, ne semble faire l'objet d'aucune attention. Inversement, cette affirmation hâtive de l'avènement d'une architecture « virtuelle » porte en elle-même sa contradiction. Morphogenèses, topologies : l'architecture qui advient est l'objet d'une large suspicion, inlassablement dénoncée comme formaliste dans la mesure, où, précisément, s'avérant génératrice de formes infinies, elle défie par essence toute assignation à un ordre qui lui serait extérieur. Cette tension paradoxale entre une architecture numérique que porte l'aspect d'une dématérialisation et le retour d'un hylémorphisme où les mutations mêmes de la matière pourraient définir les modèles d'une architecture construite reste insoluble si l'on s'en tient à un questionnement critique de la forme. En recourant aux théories de la morphogenèse ou à celles des fractales, qui jalonnent nombre d'articles critiques, l'on cherche à définir comment une singularité s'organise au sein d'un système dynamique. Tout comme les modèles biomorphiques auxquels fit appel D'Arcy Thompson, la « théorie des catastrophes » semble instrumentalisée pour élaborer une méta-géométrie de la matière fondée sur l'idée génétique de la mutation. De telles modélisations, qui s'appliquent déjà largement dans les domaines biologiques, et dans d'autres, plus proches de l'architecture, comme la géographie, restent tenues à une démarche descriptive, supposant toujours une extériorité phénoménale qu'il faut ramener à un cadre logique de compréhension.

L'enjeu d'une architecture non standard, c'est précisément de déborder toute présupposition de la forme, toute, antériorité ou extériorité d'un principe de détermination, d'élaboration de celle-ci. L'architecture doit alors se confronter à sa faculté intrinsèque à spécifier, à faire apparaître des éléments singuliers. En se repliant sur sa propre capacité structurale, elle doit se démarquer d'une tradition architecturale qui a historiquement constitué son langage et sa syntaxe à partir de la représentation d'une normativité externe, d'une assignation rigide aux ordres. Cette question de droit, question en retour sur l'essence de l'architecture, outrepassée et sous-tendue toute relation à la forme. Définition des ordres, d'un schéma perspectif qui a organisé les principes constructifs dans la mesure et la proportion, l'architecture s'est toujours nourrie d'une interrogation sur sa fondation, fiction du classicisme sur Révocation d'une origine oubliée, architecture première de Marc Antoine Laugier, normativité rationnelle de J. N. L. Durand, alors que l'élucidation des conditions de cette instauration juridique est restée dans l'ombre. Le passage même du champ classique de la codification à l'avènement de la norme industrielle, au véritable statut juridique de la standardisation n'a pas plus été soumis à la question *quid juris*, comme si la

modulation des standards pris dans le flux de la production industrielle n'imposait pas une rupture, une autre notion de l'identité architecturale. C'est en ces termes que le philosophe Gilles Deleuze, se référant à un premier texte de Bernard Cache, « L'ameublement du Territoire » (5) définit le domaine d'exercice d'une architecture proprement non standard : « C'est une conception très moderne de l'objet technologique : elle ne renvoie même pas aux débuts de l'ère industrielle où l'idée du standard maintenait encore un semblant d'essence et imposait une loi de constance ("l'objet produit par les masses et pour les masses"), mais à notre situation actuelle quand la fluctuation de la norme remplace la permanence d'une loi, quand l'objet prend place dans un continuum par variation, quand la productive ou la machine à commande numérique se substitue à l'emboutissage. Le nouveau statut de l'objet ne rapporte plus celui-ci à un moule spatial, c'est-à-dire à un rapport forme-matière, mais à une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme (6). » Ce nouveau statut de la variabilité, Deleuze lui donne aussi bien une dimension juridique qu'ontologique, retrouvant chez Leibniz une ambivalence de la fondation moderne, qui, au sein de la logique baroque, distingue un champ structurel, celui des monades définissant les figures elles-mêmes, du monde chaotique des flux. À la distance maintenue par le sujet rationnel à l'égard de l'objet - distance qui a conditionné tous les rapports géométriques d'un système perspectif à l'origine, notamment, de l'organisation et de l'ordonnement du domaine architectural - s'oppose une corrélation du sujet et de l'objet où le point de vue est porté par la variation. L'objet n'existe plus que dans la variation de ses profils et renvoie à une transformation constitutive du sujet, c'est précisément cette dynamique que Gilles Deleuze nomme « objectile ».

L'« objectile » suppose que le « point de vue » est pris par le mouvement de la variation, porté par l'inflexion continue, et, comme tel, constitutif du sujet. La perspective se tient à ce suivi de la modulation, le point de vue ne se définissant plus de la détermination d'une distance, mais de la variété de toutes les déterminations possibles. Si, selon Deleuze, l'« objectile » se confond avec le « géométral », c'est que l'inflexion s'impose comme l'élément géométrique primordial, un point perpétuellement cursif qui génère des singularités intraséquents, non identitaires, se refusant à l'établissement de figures exactes et sans mélange. La mention répétée de la ligne active ainsi que la nommait Paul Klee, ce « point non dimensionnel », « entre les dimensions » renvoie, renvoie toujours à l'ordination d'une totalité du monde, au cosmos, que l'artiste oppose à l'indétermination du chaos. La ligne est ordonnée parce qu'elle est portée par l'inflexion. Chez Klee (*Formation de la flèche noire*, 1925), comme, d'ailleurs, chez Wassily Kandinsky (*Dessin pour Point Ligne Plan*, 1926), l'inflexion est le plus souvent mise en évidence par le dessin de flèches indiquant la tension constitutive, selon l'idée d'un « matériau-force », pour le dire comme Deleuze, qui retrouve son essence baroque. Ce perspectivisme sans distance, ce relativisme qui n'est pas une variation de la vérité ou de la normativité selon le sujet, dont Deleuze repère la source chez Leibniz, Friedrich Nietzsche ou Alfred North Whitehead (7), rejoint une compréhension du baroque largement occultée par le classicisme. Il en va ainsi de la ligne serpentine qui organisait chez William Hogarth (*The Analysis of Beauty*, 1753) la codification des déplacements du corps dans la danse aussi bien que celle du dessin, ou, plus directement issu de la géométrie différentielle de Girard Desargues (*Brouillon project d'une atteinte aux événements des rencontres d'un cône avec un plan*, 1639), de l'ordre qui autorisait les arabesques des jardins d'André Le Nôtre ou les perspectives anamorphosiques de Jean-François Nicéron (*La Perspective curieuse*, 1651). Cette ligne d'inflexion infinie, que Deleuze désigne comme un pli, est une virtualité qui ne cesse de se différencier pour s'actualiser en un événement de conscience, un « subjectile », ou se réaliser dans la matière comme un « objectile ». L'inflexion étant la composition indissociable de ces deux vecteurs,

elle en définit intrinsèquement le principe d'un ancrage juridique perpétuellement reconduit, d'une codification qui ne se dessine, hors toute représentation de la loi, qu'à partir d'une « différentiation » de la norme. Dans un chapitre de son essai précisément intitulé « Subjectiles et objectiles, vers un mode de production non standard », Bernard Cache, abordant la question de la généralisation des fonctions paramétriques dans les programmes d'usinage qui permettent de fabriquer industriellement des objets uniques, une forme différente pour chaque exemplaire d'une même série, interroge cette évolution historique de l'ordre architectural passant de (a) codification à la standardisation. Si l'avènement de l'objet standardisé a bien amené l'idée d'une variabilité, celle-ci s'est en fait limitée à une répétition du type, inadéquation entre une réelle détermination esthétique de la variation circonscrite par les avant-gardes et une production industrielle tenue au taylorisme de la série. Cette norme, toujours en état de définition et toujours différée, se transcrit en objets fluctuants sur les courbes de variation des nouvelles séries industrielles... Il n'y a plus de fonctions préétablies auxquelles trouver une forme, il nous reste seulement à trouver des fonctions occasionnelles à des formes toujours fluctuantes (8). »

On ne peut toutefois confronter aussi simplement standard et non standard sur ce mode antinomique, comme si la dérégulation qui s'ensuivait inaugurerait le terrain nouveau d'une libre expression. Il s'agit moins de s'opposer au système normatif du modernisme que de reconsidérer ses sources critiques et esthétiques mises à mal par une lecture unilatérale qui a cru dépasser le moment moderne en dénonçant son formalisme et son abstraction, La perpétuelle contradiction entre les nécessités de la série industrielle et la préservation d'une diversité architecturale, qui fonde les premiers discours du modernisme de John Ruskin ou de William Morris et semble s'accomplir avec le Bauhaus, n'a jamais été interprétée qu'en terme de production, d'où un insoluble paradoxe entre la contrainte commerciale de répéter le même objet le plus grand nombre de fois possible et celle de réaliser industriellement des objets différents. Cette tension, qui anime toujours les jeux du marché et de la mode, occulte tout retour critique sur la notion de standard, la « Typisierung », interrogation sur la genèse et le statut identitaire du « type », idéalisant la norme en une ultime codification déterminée par l'usage, érigeant le *Bauelementarlehre* (*Éléments des projets de construction*, 1936) d'Ernst Neufert au rang d'un manuel de droit. Pourtant, c'est bien l'idée même d'une singularité définie par l'ordre de ses qualifications qui conduit les premières réflexions d'un Henri Van de Velde s'efforçant, dans son essai « *Die Unie*(9) », de définir le nouveau style industriel. La ligne n'est pas un élément décoratif, comme le sous-entendent les lectures hâtives du *Jugendstil*, mais bien un système « dynamographique ». « Une ligne est une force qui fonctionne de façon similaire à toutes les forces élémentaires : si un nombre de lignes contradictoires sont assemblées, elles auront des effets similaires à ceux produits par l'interaction de forces contradictoires élémentaires.

Quand je dis qu'une ligne est une force, c'est pour moi un constat factuel, la ligne tient son énergie de la personne qui la trace, De cette façon, rien n'est perdu de l'énergie ou de la force. » La ligne gagne ici une qualité anthro-pomorphe, elle s'inscrit comme une métaphore de l'inflexion et de l'énergie du corps en mouvement, faisant écho au corps nietzschéen décrit dans *La Volonté de puissance* comme « un différentiel de forces qualifiées (10) », Cette ligne qui condense tout à la fois l'énergie du corps et la dynamique de la cognition, resurgit en arabesques dans la Danse serpentine de Loïe Fuller (1902), mais elle y apparaît bien évidemment technicisée, prise par le processus séquentiel de la machine d'Étienne Jules Marey, Le corps transfiguré en objet cinématique, la ligne va réciproquement en optimiser la dynamique : c'est une ligne diagrammatique dotée d'une fonction prescriptive, telle qu'elle apparaît chez Lilian & Frank W. Gilbreth, permettant de rationaliser les mouvements du corps au travail ou ceux d'une femme occupée à des tâches domestiques dans sa cuisine.

Le taylorisme des Gilbreth n'affirme pas une simple mécanisation du corps, il est, pour le dire comme Siegfried Giedion, « l'intervention de la machine dans la substance même de la nature organique aussi bien qu'inorganique (11) ». C'est précisément Siegfried Giedion qui, cherchant à cerner le nouvel espace-temps que suppose la mécanisation et réfléchissant sur l'interchangeabilité des éléments qu'autorise la standardisation, compare « la forme pure » du mouvement engendré par la mécanisation aux expérimentations d'artistes en quête d'un espace spirituel et conceptuel, un espace augmenté, susceptible de déborder le domaine géométrique. En quelques pages fameuses, il montre qu'une même préoccupation anime la conférence de Bergson au Collège de France en 1900, « Le mécanisme cinématographique de la pensée », et les travaux des Gilbreth, d'Étienne Jules Marey ou de Muybridge, renvoyant aussi bien au Nu descendant un escalier de Marcel Duchamp qu'aux lignes infléchies de Paul Klee ou de Wassily Kandinsky.

C'est toute la compréhension du champ moderne qui se joue dans cette difficulté à assimiler le nouvel ordre juridique induit par cette capacité générique de l'inflexion. C'est cette limite critique qu'analyse Detlef Mertins quand il compare le positionnement esthétique encore néo-kantien d'un Siegfried Giedion et celui d'Emil Kaufmann. Alors que dans *Space, Time & Architecture* (1941), Giedion ne cesse de souligner l'ambiguïté constitutive d'une médiation mutuelle du sujet et de l'objet où l'espace se détermine dans une relation dialogique au sujet - poursuivant les théories de la *Raumgestaltung* initiées par August Schmarzow et reprises par Théo Van Doesburg et Lázlo Moholy-Nagy -, il reste enfermé dans un cadre néo-kantien: « L'échec des théories historiques de Giedion et de Kaufmann sont symptomatiques : la quête moderniste d'une nouvelle normativité déborde l'esprit kantien sans pour autant se replier sur une métaphysique du mouvement et du différentiel qui anima le cœur de toutes les polémiques du modernisme (12). » En 1904 survient la crise de la « ligne libre », à la suite de l'exposition organisée à Krefeld, *Ligne et Forme (Unie und Form)* par Henij Van de Velde, premier fondateur d'une école d'arts appliqués à Weimar et dont la mission était précisément d'initier de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie, soit de nouvelles logiques de conception. Lors de cette exposition, qui présente notamment la photographie d'un bateau militaire, la critique s'en prend en effet, sur fond de relents nationalistes, au *Yatching Style*, à cet appel à la fluidité. Avec la fondation du *Werkbund* en 1907, le débat sur les relations de l'architecture avec le monde de la production industrielle se radicalise, à travers une approche *Sachlich* du design et de la production clairement revendiquée. La question de la *Typisierung* va opposer, en une polémique virulente, Henry Van de Velde et Hermann Muthesius, l'un considérant le standard comme un système de normes abstraites et mortes, l'autre affirmant le type en tant que domaine de conventions partagées. Les deux groupes nés de cette scission, l'un composé de Van de Velde, de Bruno Taut, et d'August Endell, d'une part, et d'Hermann Muthesius, de Peter Behrens & Walter Gropius, d'autre part, reflètent l'ambivalence attachée au standard, qui marquera toute l'architecture de XXe siècle. Cette confrontation alternative entre les deux parties a conforté la mutation juridique de l'idée même de « conception », le fait que la mise en forme, que « l'in-forma-tion » de l'objet, que la *Gestaltung* pour employer le mot qui anticipe la définition contemporaine de « design » s'instaure comme une démarche conceptuelle directement articulée sur l'outil de production. À l'évocation d'un nouveau style, défendu encore en 1902 par Hermann Muthesius dans son fameux ouvrage *Stilarchitektur und Baukunst* (13) se substitue l'affirmation d'un art objectif (*Sachlich*) débarrassé des dernières manifestations expressionnistes. « Derrière l'apparente opposition qui sépare Van de Velde et Muthesius, c'est la dualité interne de leur conception de la *Gestaltung* qui prévaut, cherchant à concilier et à préserver une dynamique de la création au cœur d'une nouvelle esthétique industrielle. C'est cette difficile conciliation que l'on cherche à opérer avec la notion de *Typisierung* (14). »

Si, à partir de 1903, le terme *Gestaltung* devient populaire, il est néanmoins surdéterminé par une normativité géométrique qui définit une structuration abstraite tout à la fois de l'expérience, de l'espace et des formes matérielles qui organisent celui-ci, structuration où l'expérience est tenue à la nécessité interne des matériaux et de la fonction. Cette nouvelle normativité qui doit aussi bien toucher la conception de l'habitation, le mobilier ou les arts appliqués s'accomplit à partir de 1919 avec la publication de la revue *Die Form* par Walter Riezler, puis avec l'exposition *Die Form ohne Ornament*, qui tentait de dégager des types et des constantes de la production industrielle. Il ne s'agit bien évidemment plus de discréditer l'ornement, comme le prônait Adolf Loos (*Ornament und Verbrechen*, 1908), mais de circonscrire le champ spirituel qu'inaugurait l'ère machinique. Walter Gropius, anticipant au sein de *Arbeitsrat für Kunst* le projet du Bauhaus, s'assigne à un véritable programme constructiviste : « Nous sommes tous devenus des constructeurs dont le but est l'édification d'une cathédrale du futur qui unifiera sous une seule *Gestalt* architecture, sculpture et peinture (15). » Contre toute interprétation formaliste de la modernité, la revue *G* (16), *G* pour *Gestaltung*, restera l'authentique manifeste de l'instauration juridique de cette nouvelle singularité différentielle, de cette abstraction portée par son accomplissement physique, pour reprendre la notion phénoménologique de l'*Einfühlung* de Wilhelm Worringer. Dans une remarquable analyse du développement de la notion de *Gestaltung*, Detlef Mertins indique que celle-ci est un processus, qu'elle s'attache au devenir de la forme, au devenir-forme liant sans distinction le domaine spirituel, la vie organique ou les productions artistiques et industrielles. « Cette orientation vers une conception vitaliste, partagée par tous les contributeurs clés a été formalisée de la façon la plus empathique et la plus ésotérique par Raoul Hausmann... Il suggérait que chaque forme était un moment-image gelé participant à l'aura créative de l'atmosphère (fluidum), notion constituante aussi bien pour Hugo Häring, Mies van der Rohe ou Le Corbusier, et qui devait tenir ensemble la fixité normative du type et l'ouverture à un vitalisme (17). » L'exigence d'un art concret, objectif, la recherche d'une *Neue Sachlichkeit* mène les architectes à résoudre l'antithèse entre un espace abstrait, une conception d'espace géométriquement et même mathématiquement maîtrisé, et une spatialité rendue à la dynamique tout aussi constitutive du corps. Poursuivant un long développement autour de la notion de *Gestaltung*, Stanford Anderson souligne cette filiation entre l'installation d'une sculpture de Maillol par Peter Behrens à l'exposition de Manheim en 1907 et la permanente récurrence des corps sculpturaux dans les espaces géométriques de Mies van der Rohe (projet d'une maison avec cour, 1934, qui inclut aussi la sculpture de Maillol, Méditerranée). « Behrens et Mies, quand ils débattent des questions de matériaux ou d'architecture, s'emparent d'une conception mathématique basique le plus souvent inadaptable à la forme matérielle; points, lignes, plans ne peuvent être construits. Les artistes de *De Stijl* (et Mies van der Rohe dans ses œuvres inspirées par *De Stijl*) parlent de lignes et de plans mais s'autorisent des ambiguïtés dans les assemblages pour compléter les formes que ni leurs mots, ni ceux d'un mathématicien ne peuvent adéquatement décrire (18). » Cette mathématisation qui permettrait de tenir la *Gestaltung* à un cadre rationnel et géométrique trouve sa source directe chez J. L. M. Lauwericks, Influencé, tout comme Piet Mondrian, par la philosophie théosophique du Dr M. Schoenmakers, Lauwericks recherche une transcription géométrique du monde inspirée de cette doctrine et s'efforce d'élaborer en des diagrammes progressifs des lois de composition spatiales. Ses incessantes recherches sur la grille, comme motif ou comme objet spatial, que revendiqueront directement Peter Behrens, Mies van der Rohe ou J. P. Oud, sont moins l'effet d'une maîtrise du plan par le cloisonnement, qu'un jeu sur la progression géométrique. Lauwericks tente ainsi de formaliser un ordre du mouvement et de l'inflexion en représentant les turbulences de la guerre dans son dessin *Weltkriegdenkmal* (1915) (19).

Cette quête rationnelle, le plus souvent interprétée unilatéralement selon un géométrisme euclidien, mènera nombre d'architectes à revenir à la composition classique, à un ordre idéaliste, formaliste et abstrait, pourtant contradictoire avec la dynamique de la Gestaltung. L'historicisation du modernisme semble même s'être cantonnée à ce retour à l'ordre. La littérature consacrée au Bauhaus, notamment l'ouvrage de Hans M. Wingler, écarte toute référence à Henry Van de Velde concernant la première école de Weimar et ses relations avec Gropius, alors que la source expressionniste du Werkbund s'y trouve toujours largement minorée. Fait plus grave, deux logiques de la Sachlichkeit sont distinguées : celle des artistes, ouverte d'une certaine manière sur l'expérimentation, et celle des architectes censée viser la seule rationalisation des produits de l'industrialisation, et substituer à la Gestaltung la notion vide de « bonne forme » (Die gute Form). Pourtant nombre d'artistes et d'architectes ont tenté d'ouvrir l'espace géométrique à une dimension spirituelle, problématique qui est même au fondement des avant-gardes du XXe siècle. Les répercussions de l'Analysis Situs d'Henri Poincaré seront en effet très importantes pour tous les champs de la création. Outre la fascination abstraite pour la 4e dimension et ses représentations, par exemple chez Charles Sirato et son Manifeste dimensionniste (1936), c'est bien la compréhension d'un continuum mathématique de ce genre, de la formalisation possible d'un nouveau domaine cognitif qui va rassembler les Marcel Duchamp, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, El Lissitzky ou Richard Buckminster Fuller..., et d'autres. De l'indexation historique exhaustive que mène Linda Dalrymple Henderson dans *The Fourth Dimension and Non Euclidian Geometry in Modern Art* (20), il ressort que l'enjeu ne réside pas alors dans la définition d'une nouvelle spatialité d'une géométrie étendue, mais dans l'approche de ce « continuum » qui transgresse la structure contingente de l'espace.

Comme Henri Poincaré le souligne dans *Le Continu mathématique* (1893), il s'agit d'excéder l'ordre de la représentation tout en affirmant que la géométrie à n dimensions a bien un objet réel. Donnant l'exemple du changement d'état d'un objet ou d'un corps en mouvement, Poincaré cherche ainsi à définir a priori la relation entre le continuum intuitif et le continuum analytique, et ce par l'utilisation de modèles infinitésimaux. Par delà l'emblématique Nu descendant un escalier (1912) de Marcel Duchamp, les multiples études sur les corps en mouvement, sur les empreintes photographiques, sur l'inflexion, ou sur les formes organiques, qui ont jalonné les recherches de l'avant-garde ne se sont jamais cantonnées à une quête de formes nouvelles. Lászlo Moholy-Nagy revendique la proximité, la tangence à la phénoménalité en reconfigurant la position, les tâches et les compétences du concepteur, du « designer ». « La mer roule sur une plage, les vagues plissent le sable. La peinture d'un mur se craquelle, sa surface devient un réseau de lignes. Une voiture se déplace dans la neige, les pneus laissent de profondes traces. Une corde tombe, elle crée de douces courbes sur le sol. Une planche est coupée, elle laisse apparaître les traces de la scie. Tous ces phénomènes, causés par des processus variés, peuvent être considérés comme des diagrammes dans l'espace représentant des forces agissant sur différents matériaux ainsi que la résistance de ces matériaux à l'impulsion de ces forces. Si les éléments, les forces et les processus participent d'une coïncidence optimum, on peut parler de qualité "objective". Ceci indique que cet "optimum" et cette "objectivité" ne constituent jamais une formule rigide (21). »

Alors que tous les courants artistiques issus des avant-gardes ont préservé cette contradiction interne de la Gestaltung en instruisant toujours la forme comme une « in-formation », il reste surprenant qu'une architecture néo-rationaliste contemporaine ait méticuleusement effacé la généalogie de ce concept pour se replier sur un formalisme géométrique où l'ordre architectural devait se tenir à une affaire de mesures et de proportions. L'engouement pour un minimalisme, une architecture de la réduction, ne doivent bien évidemment rien à Mies van der Rohe et l'on comprend mal que

l'interrogation sur la standardisation ou sur la normalisation de la production ne soit jamais réapparue, ni avec la vague postmoderne, ni avec les protagonistes de la déconstruction, comme si ce statut identitaire du standard, du type, demeurait un a priori indiscutable de l'industrialisation. Comment a-t-on pu échafauder une lecture historique soumise à révision du Werkbund, du Bauhaus, passer sous silence la plateforme du groupe Circle, l'influence de Moholy-Nagy à New York, ou la publication des ouvrages de György Kepes qui ont servi de manuels scolaires aux étudiants de plusieurs générations? Pourquoi ne s'interroge-t-on pas sur la contradiction interne de l'oeuvre de Max Bill qui, après son passage au Bauhaus, développe une recherche sur les éléments de la préfabrication. Son oeuvre entier est marqué par cette tension entre un art et une architecture géométrique concrète revendiquée par nombre d'architectes minimalistes. Il rassemble, d'une part, une étude approfondie sur les conditions de production du design industriel avec la fondation de la Technische Hochschule für Gestaltung d'Ulm, et d'autre part une incessante recherche sur la topologie, anneaux de Moebius à l'appui. C'est oublier que la Gestaltung s'entend et se dit aussi de la Gestalt, ce courant préphénoménologique engagé par Franz Brentano, et qu'elle renvoie à une longue tradition de la notion d'empathie telle qu'elle fut formulée par Theodor Lipps - à laquelle s'intéressent tant Peter Berghs que Hermann Muthesius - pour être ensuite largement reprise par l'esthétique allemande - l'on songe notamment à Konrad Fiedler et August Schmarzow - et trouver enfin son accomplissement théorique avec l'ouvrage de Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, l'une des références récurrentes du courant moderne -. Anticipant la notion phénoménologique d'intentionnalité, il s'agit bien de décrire le processus de constitution conjointe de la forme et de la conscience, de saisir le faisceau des déterminations qualitatives, physiques, matérielles, biologiques qui amènent une forme à s'instituer. Comment s'organise, de droit, la constitution des singularités, sans préserver la distance représentative d'un sujet ou l'a priori idéaliste du schématisme transcendantal. Les débats et les recherches d'une architecture non standard restent suspendus à une alternative qui semble inconciliable entre l'immanence presque matérialiste revendiquée par Gilles Deleuze et la sémiophysique de René Thom, ouverte à toutes les applications dans le domaine computationnel. « Le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, suivant des échelles, des vitesses, des vecteurs différents (les montagnes et les eaux, les papiers, les étoffes, les tissus vivants, le cerveau), mais il détermine et fait apparaître la forme, il en fait une forme d'expression, Gestaltung, l'élément génétique ou la ligne infinie d'inflexion, la courbe à variable unique. » Le pli n'est évidemment pas pour le philosophe une figure topologique, il ne s'agit pas d'abstraire des niveaux de structures, mais de se plonger au coeur d'un phénomène général d'auto-organisation. Dans un article décisif consacré à l'explicitation de la notion de structure, Deleuze fait directement appel au concept mathématique de singularité tel qu'il se spécifie dans le cadre du calcul différentiel. La structure se donne comme un processus : « L'origine mathématique du structuralisme doit plutôt être cherchée du côté du calcul différentiel, et précisément dans l'interprétation qu'en donnèrent Weierstrass et Russell, interprétation statique et ordinale, qui libère définitivement le calcul de toute référence à l'infiniment petit, et l'intègre à une pure logique des relations.

[...] Toute structure présente les deux aspects suivants : un système de rapports différentiels d'après lesquels les éléments symboliques se déterminent réciproquement, un système de singularités correspondant à ces rapports et traçant l'espace de la structure. Toute structure est une multiplicité (24). » Quand Jean Petitot met en parallèle la démarche de Gilles Deleuze et celle de René Thom, il cherche à formuler ce que peut être « une théorie de la morphogenèse In abstracto, purement géométrique, indépendante du substrat des formes et de la nature des forces qui les créent », revendiquant « une physique du sens »(25). La logique non standard

apparaît alors comme l'outil de cette formalisation, de substantivaron d'objets non déterminés. Elle permet d'élaborer un domaine structuraliste autonome, virtuel, susceptible d'actualiser et de valider n'importe quel modèle d'interprétation selon une nouvelle herméneutique générale. Tout le courant américain de l'« ontologie formelle » s'inspirera directement de la Gestalt de Franz Brentano afin de mettre au jour des lois d'associations objectives dans le domaine cognitif. Cette associativité permet d'engendrer une véritable topologie du sens, une « méréologie », dont la formalisation par des modèles non standard trouve une application effective dans le domaine de l'intelligence artificielle, puis, par extension, dans tous les domaines, biologie, géographie, sociologie, débouchant sur l'écriture de logiciels de diagnostics aussi bien que sur la conception de systèmes experts (26). De la même manière, l'herméneutique formelle de Jean-Michel Salanskis revendique, au-delà de la sémiophysique de René Thom, l'extension à un « constructivisme non standard », qui dépasse les dernières formes phénoménologiques de la description, pour ne s'attacher qu'à une rationalisation directement issue du continu mathématique, aux relations matérielles a priori. Se référant à l'analyse non standard de Georges Reeb, il souligne que cette théorie des modèles intervient « comme adjuvant représentatif à l'égard de la complexité... La mathématique du continu apprend à se comprendre comme mode d'approche approximatif de l'excès hyperfinitaire du discret (27) ». L'interrogation qui s'ouvre est pourtant porteuse d'ambiguïté puisqu'elle confine à un rationalisme sans précédent présidant à une logique de constitution du réel rendu à un domaine computationnel généralisé, la question d'une « naturalisation de la phénoménologie » cachant mal le projet d'une logicisation de l'intentionnalité (28). L'architecture non standard se tient à la lisière de cette redéfinition de la Gestalt où les outils numériques et leur capacité de calcul algorithmique permettent d'entrer de plain-pied dans le domaine d'un schématisme formel du continu bouleversant les logiques de la conception architecturale. La forme y devient un a priori morphogénétique, les formes choisies pour incarner l'architecture n'étant que l'état de définition d'une singularité dans un continuum en perpétuelle évolution. C'est bien en ce sens que Greg Lynn fait appel à l'idée d'inflexion (curvature) comme un mode d'intégration de différentes forces – idée qui renvoie directement à la notion de continu mathématique : « Produire une forme géométrique à partir d'une équation différentielle est problématique sans une approche différentielle des séries et de la répétition. Il y a deux sortes de séries, l'une discrète, celle des séries répétitives, et l'autre continue, celle des séries itératives. La différence entre chaque objet dans une séquence est un état individué et critique de chaque répétition (29). » On retrouve ici le schématisme du continu, dont René Thom faisait un outil d'interprétation des mutations du vivant, de l'embryogenèse, les traduisant géométriquement comme « saillance » ou « prégnance d'une connexité retrouvée de l'objectile et du subjectile démonstrative du mouvement de singularisation, d'individuation (30). Il n'y a rien d'organique dans l'architecture de Greg Lynn ou de celle de Lars Spuybroek, aucune forme n'est transposée à partir de la description d'états du vivant. L'architecture n'est spécifiable que par la décomposition structurale de l'espace des formes auxquelles elle appartient ; elle ne s'actualise que dans l'écart permanent entre le mouvement qui la différencie et la définition toujours inadéquate de sa position propre. L'architecture non standard peut étendre ainsi ce principe de continuité à l'ensemble du champ procédural de la production architecturale. C'est bien parce qu'elle semble dénier toute réalité de la représentation d'une objectivité, en affirmant a priori son usage de calculateurs algorithmiques qu'elle engendre une confusion quand à l'état d'une virtualité, thème sans cesse reconduit d'une architecture dite virtuelle. N'est pas « virtuelle » l'imagerie produite par les architectes, qui entre en contradiction avec la réalité des principes constructifs. Ce qui est virtuel, c'est a priori d'un domaine schématique non standard qui peut s'actualiser ou non dans la définition génétique d'une singularité. Toute la littérature sur

le virtuel est ainsi soumise à caution, celle qui justement conforte la traditionnelle idée d'une sphère de la représentation. Il faut ainsi se défier de l'idée d'une dématérialisation, d'une croyance aux « immatériaux » (31) censée rendre compte du passage du monde des objets au monde des médias, mais qui confond en son sein toute logique de production avec celle d'une médiation de la technique ou, pour suivre Jean-François Lydtard, avec celle d'un langage dont les jeux constitueraient le dernier refuge d'une normativité intentionnelle. L'architecture non standard se constitue a contrario comme un domaine de matérialisation sans précédent parce qu'elle s'incarne au cœur même d'un schématisme formel qui dirige aujourd'hui tous les secteurs de l'activité humaine. Derrière la représentation populaire d'une généralisation du numérique, c'est la mise en oeuvre effective d'une théorie des modèles articulée à des logiques non standard qui anime un espace computationnel s'étendant désormais à l'économique, au politique, à l'industrie, à la production du savoir... Mais si l'on accepte le principe de cette mathématisation générale, doit-on pour autant laisser se reconstituer une ultime sphère normative qui définirait au cœur de ce schématisme les dernières figures d'un ordre, celles des types morphologiques (les catastrophes de René Thom), celles des structures pour une sémantique formelle? Il convient donc de problématiser ce positivisme qui, au-delà de l'ontologie formelle et de son optimisation des processus de l'intelligence artificielle, reconduit le monde clos d'un rationalisme dont la finalité s'en tiendra à une quête unilatérale de performance et d'optimisation. Comment alors penser une normativité ouverte, toujours ancrée au cœur de la dérivation du singulier, comment construire des normes qui ne s'organisent que grâce à leur capacité intrinsèque à ne jamais basculer dans l'ordre de leur représentation ? Ainsi d'une norme qui ne tiendrait son efficace que de sa faculté à déléguer perpétuellement son identification. Cette proposition, qui pourrait introduire une véritable structuration d'un discours politique de l'architecture, politique d'une affectivité perpétuellement reconduite, détermine déjà les programmes qui recomposent la diversité croissante des métiers de l'architecture. Produire de l'architecture, c'est donc accompagner et transfigurer les données d'une situation, c'est faire apparaître, au-delà de toute notion de programme, un moment de résolution, un champ singulier qui organise sa nécessité d'une interrelation générique avec une véritable sémiophysique du contexte. C'est en ce sens que le diagramme est revendiqué par nombre d'architectes en tant que mode de dérivation, sous une même unité, des éléments qualitatifs et informationnels les plus hétérogènes. Le diagramme retrouve sa fonction deleuzienne d'un principe de singularisation, une « machine abstraite », détachée de toute compréhension morphogénétique d'un ordre physique de la matière. Ben van Berkel et Caroline Bos identifient clairement ce caractère génétique qui, dans le jeu de l'inflexion, mêle les deux faces de l'objectile et du subjectile: « Les diagrammes, riches en signification, remplis de la potentialité du mouvement, sont portés avec la structure, hors tout positionnement spatial spécifique. Compris comme des activateurs et des déclencheurs de la construction, ils ne sont pas plus objectifs que subjectifs, pas plus antérieurs ou postérieurs à la théorie, pas plus conceptuels que d'opportunité. Le diagramme se positionne dans le champ opérationnel, intersubjectif et processuel où les significations se forment et se transforment interactivement (32). » La logique interne de l'architecture non standard ne peut se conformer à un ordre autre que celui de la poursuite d'une orientation rigide établie par le jeu du diagramme, organisant sur un plan la nécessité du diagnostic et sur l'autre les modes d'actualisation du projet architectural. L'architecture y transfigure son unité, sa capacité synthétique à rassembler les deux faces du projet architectural, le diagnostic d'une part, la conception de l'autre. Le mode diagrammatique reprend ces deux dimensions sous l'unité syntaxique offerte par le langage algorithmique. Le diagramme donne d'une part à l'inflexion une capacité herméneutique et ce hors toute sociologie contextualiste (ce qui pourrait s'appeler

déconstruction), et lui octroie d'autre part une capacité constructive où l'ingénierie se résout dans une traductibilité numérique qui hybride tous les outils de production. Tout projet non standard est en effet immédiatement déclinable en terme de production industrielle puisque susceptible de se traduire automatiquement, de se convertir en une faisabilité immédiate à toutes les étapes de sa réalisation sur la chaîne numérique (ce que Bernard Cache définit comme « associativité » en comparant la situation contemporaine de l'architecture avec le bouleversement apporté par le numérique dans l'édition et dans la chaîne de fabrication du livre). Cette idée d'une norme différentielle, d'une normativité qui déplace en permanence le principe de sa représentation, de son identification, suggère aussi

une nouvelle grille de lecture, sans doute plus pertinente, de la fondation moderne. Le Corbusier, qui a travaillé quelques mois chez Peter Behrens (1910-1911) et ne pouvait ignorer les polémiques du Werkbund, revendiquant d'ailleurs cet esprit « Sachlich » (33), s'est toujours refusé à toute représentation abstraite de la norme. La normativité restait traversée par le relativisme de la Gestaltung, ce qui autorise peut-être à resituer dans sa continuité l'oeuvre du Le Corbusier d'après-guerre, celui de Ronchamp, du Poème électronique et du Pavillon Philips. « Le standard s'établit sur des bases certaines, non pas arbitrairement, mais avec la sécurité des choses motivées et d'une logique contrôlée par l'analyse et l'expérimentation (34). »

NOTES

(1) Abraham Robinson, « L'analyse non standard », dans *Proceedings of the International Congress of Mathematicians*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1961, p. 432-440. Id., *Non Standard Analysis*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1966.

(2) Les travaux d'Abraham Robinson connurent immédiatement un important retentissement international, notamment en France, où le mathématicien Georges Reeb en comprit d'emblée toute l'importance. Joseph Warren Dauben, *Abraham Robinson, the Creation of Non Standard Analysis, A Personal and Mathematical Odyssey*, Préface de Benoît Mandelbrot, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 374-375.

(3) René Thorn, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois, 1974 et Id., *Stabilité structurelle et morphogenèse*, Paris, Interéditions, 1977.

(4) Gilles Richtot, *Essai de géométrie*, Laval, Presses d'Université, 1974.

(5) *Earth Moves, The Furnishing of Territories*, Bernard Cache; Michael Speaks (Ed.); Translated by Anne Boyman, Paper / October 1995

(6) *Le Pli - Leibniz et le baroque*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1988

(7) Ibid. p.27

(8) *Earth Moves, The Furnishing of Territories*, Bernard Cache; Michael Speaks (Ed.); Translated by Anne Boyman, Paper / October 1995

(9) Sur cette analyse, voir Karima Jormakka (dir.), *Henry Van de Velde Bauhaus in Weimar*, Universität verlag Weimar der Bauhaus, 1997, p.68-69.

(10) Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, 1973, p.59

(11) *Mechanization Takes Command: A contribution to anonymous history*, Oxford University Press 1948. p.58

(12) Detlef Mertins, « System and Freedom, Siegfried Giedion, Emil Kaufmann and the Constitution of Architectural Modernity », dans R. E. Somol (dir.), *Autonomy & Ideology, Positioning an Avant Garde in America*, New York The Monacelli Press, 1997, p. 230.

(13) Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst ; Wandlungen der Architektur im XIX Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim-Ruhr, K. Schimmerpfeiffer Verlag, 1902. Peu à peu la notion de style deviendra problématique et l'on cherchera un vocabulaire plus « Sachlich ». Au mot « architecture » se substituera dans les publications la notion de Baukunst.

(14) Lothar Kühne, « Henry Van de Velde und der Typisierungsstreit », *Form und Zweck*, n° 4, 1978, p. 39.

(15) Walter Gropius, « Was ist Baukunst? », dans *Flugblatt zur Austeilung für unbekannte Architektur*, 1919, publié dans Hartmut Probst et Cristian Schädlich (éds), *Walter Gropius, Ausgewählte Schriften*, vol. III, Berlin, Ernst & Sohn, 1988, p. 58-59.

(16) La revue *G : Material zur Elementaren Gestaltung* est éditée par Hans Richter et Mies van der Rohe. Les six numéros publiés de 1923 à 1926 définissent une politique éditoriale transdisciplinaire rassemblant aussi bien dadaïstes, surréalistes, constructivistes et

néo-plasticiens. On y retrouve El Lissitzky, Theo Van Doesburg, Walter Benjamin, Hans Arp, Friedrich Kiesler, Antoine Pevsner... Detlef Mertins, qui prépare une réédition de cette revue, souligne la cohérence de l'engagement d'une telle diversité de créateurs: « Le premier numéro inclut le "Manifeste réaliste" de Pevsner et Gabo de 1920 qui déclarait que l'art devait donner forme aux expressions de la vie dans l'espace et dans le temps; Le Proun Room de El Lissitzky pour l'exposition de Berlin de 1923; la mise à jour par Werner Gräff d'une nouvelle génération d'ingénieurs capable de dépasser le machinisme par l'intuition, et la création et le projet de Mies pour un immeuble de bureaux en béton de 1923 accompagné par son célèbre manifeste sur l'art de construire une pure présence » (Detlef Mertins, Introduction à : Walter Curt Behrendt, *The Victory of the New Building Style*, trad. anglaise de Walter Curt Behrendt, *Der Sieg der neuen Baustils [1927]*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2000, p. 49).

(17) Ibid., p. 50.

(18) Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) The MIT Press, 2000, p. 90.

(19) Nie Tummers, *Der Hagener Impuls*, J. L. M. Lauwericks, *Werk und Einfluss auf Architektur und Formgebung um 1910*, Hagen, Linnepe Verlagsgesellschaft, 1972, p. 88.

(20) Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983

(21) *Lazio Moholy-Nagy, Vision in Motion* New York, Paul Theobald & Company, : p. 36.

(22) On renverra ici à l'important recueil sur l'empathie dans l'esthétique allemande; fin du XIXe siècle : Harry Francis Malyur Eleftherios Ikomonou, *Empathy*, Fonn « Problems in German Aesthetics, Will Angeles, Getty Center Publications Pre » 1994.

(23) Gilles Deleuze, *Le Pli*, op. cit., p. 41

(24) Id., « À quoi reconnaît-on le structuralisme? », dans François Châtelet (dir.), *Histoire de la philosophie, idées, doctrines. Le XIIe siècle*, Paris, Hachette Littérature, 1973, p. 309-310.

(25) Jean Petitot, *Morphogenèse du sens*, Paris, PUF, 1985 (voir p. 66-74). J. Petitot, « Rappels sur l'analyse non standard », dans Hervé Barreau, Jacques Harthong (éds), *La Mathématique non standard*, Paris, Éditions du CNRS, 1989.

(26) Barry Smith (éd.), *Parts and Moments, Studies in Logic & Formal Ontology*, Munich, Philosophia, 1982. B. Smith, Chris Welly, *Formal Ontology & Information System: Collected papers from the Second International Conference, October 17th-19th, 2001 the Cliff House on Bald Head Cliff Overlooking the Atlantic Ocean*, ACM Press, 2001.

(27) Jean Michel Salanskis, *Le Temps du sens*, Orléans, HYX, 1997, p. 278. Voir aussi du même auteur : *L'Herméneutique formelle. L'infini, le continu, l'espace*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, et *Le Constructivisme non standard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

(28) J. Petitot, Francisco J. Varela, Bernard Pachoud, Jean Michel Roy, *Naturalising Phenomenology*, Stanford University Press, Stanford, 2000.

(29) Greg Lynn, *Animate Form*, Princeton, Princeton Architectural

Press, 1999, p. 33.

(30) René Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, Interéditions, 1988 : voir le premier chapitre, « Saillance et prégnance », p. 16-34.

(31) Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux. Album*, Éditions du Centre Georges Pompidou / Centre de création industrielle, Paris, 1985. Lyotard propose de substituer à l'idée d'une figure-image une figure-matrice. Le message n'est plus indépendant du support, la matière est « informée » : « Avec les "immatériaux", l'affectation d'une identité, (chose, homme, esprit...), à un pôle de structure apparaît comme une erreur. Une même identité peut occuper des pôles différents de la structure » (p. 17).

(32) Ben Van Berkel et Caroline Bos, « Diagrammes, instruments interactifs l'opération », *AnyDiagram Works*, n° 23; 1998, p. 23.

(33) « Standard et Type, Le Corbusier et l'Allemagne, 1920-1927 », dans *L'Esprit nouveau, Le Corbusier & l'industrie 1920-1925*, Berlin, Ernst & Sohn, p. 44

(34) Le Corbusier-Saunier, *Vers une architecture*, Paris, Crès, 1923, p. 108.

Jean Nouvel

A venir

1996

Jean Nouvel, architecte (né en 1945). En 1980, parlant déjà du même sujet l'avenir, il précisait alors :

« L'avenir de l'architecture n'est plus architectural. L'architecture peut crever sans provoquer beaucoup de larmes : à de rares exceptions près, elle est triste, monotone et sans surprise. » Suivant le principe que l'on n'est jamais si bien servi que par les autres : pour présenter son bâtiment pour le joaillier Cartier il annexait l'essai de Colin Rowe sur la transparence. Esquissant son portrait avant que la consécration ne l'écrase, il se choisissait une famille sentimentale et pleine d'indulgence: « Restent les Don Quichotte, les sang-chaud, les pense à... J'en suis ... Restent les autres, les impurs... "Éclectiques radicaux", fabricants de "canards" ou de "hangars décorés", "symbolistes", "laid et ordinaires", spectaculaires, ironiques; ils vivent et traduisent leur époque. »

Quelques convictions et questions de fin de siècle (sous une forme fragmentaire car il ne s'agit là que de réflexions décousues, à mûrir, à préciser et peut-être à récuser).

Si depuis cinquante ans l'architecture a complètement changé de nature. Si elle est devenue adulte, si elle aussi est confrontée comme la philosophie et les sciences aux interrogations fondamentales sur la nature et l'ordre du monde, face au chaos, à l'incommensurable, si donc cela est vrai, la tâche des architectes est immense et plus que jamais historique. La responsabilité des premières générations du siècle prochain est écrasante, mais, ô combien passionnante.

Constat.

Le XXI^e siècle signe la fin de l'architecture en trois dimensions. La fin d'Alberti. La perspective ne sait plus représenter. Espace, volume, intentions formelles ne dominent plus une architecture qui est devenue plus profonde, plus mystérieuse, plus différenciée, plus difficile à cerner. Les attitudes de l'architecture sont moins naïves, moins simplistes? Les raisonnements plus complexes, les raisons sont le plus souvent cachées. La vérité structurelle intéresse-t-elle encore quelqu'un ? Les recettes ne sont-elles pas usées? Ou alors perdues?

Les archétypes n'ont-ils pas été ridiculisés par les mauvais simulacres ?

L'architecture s'intéresse de plus en plus au vivant. L'architecture capte, retient les signes de la vie. Ses nouvelles dimensions sont interactives : les temps (les vitesses), les lumières (les intensités), les matières (les touchers), les signes (les images). Si l'architecture mute, c'est pour continuer à vivre, pour pouvoir désintégrer les espaces, les volumes, les inventions formelles accumulées dans le chaos urbain du XX^e siècle.

Être architecte au XX^e siècle ce fut, sur la table rase, inventer le réel. ÊTRE ARCHITECTE AU XXI^e SIÈCLE SERA MANIPULER LE RÉEL. La matière urbaine informe accumulée. Le réel, production industrielle d'objets de consommation. L'architecture contestera alors le pouvoir des formes dominantes. Se positionnera comme une forme réfléchie de libéralisation. L'architecture se vaudra paramètre d'une esthétique de l'existence. L'architecture doit créer pour l'art les conditions de la sortie du musée. Aujourd'hui, les conditions d'accueil de l'art contemporain dans la ville et à l'intérieur des architectures ne sont-elles pas, généralement, indignes et anachroniques ?

L'architecture ne doit plus faire à l'art l'aumône d'un simple délaissé. Les architectes portent la responsabilité du déficit d'épaisseur sensible de leurs architectures récentes. Les architectes doivent inventer l'articulation conceptuelle qui rend indispensable la présence - de l'oeuvre d'art - autrement dit qui rend indispensable l'absence de l'art. Les architectes et les artistes doivent relire ensemble la production récente et exploiter les hasards poétiques du réel. Les maîtres d'Ouvrage doivent confier aux artistes d'importantes questions architecturales. Pas à n'importe quels artistes, à ceux dont les concepts appellent des réalisations à l'échelle architecturale et

urbaine. Les architectes travailleront alors à l'expression du concept de l'artiste.

L'urbanisme meurt avec ce siècle. Le même simplisme réglementaire appliqué stupidement à des territoires administratifs doit cesser, l'irresponsabilité (administrative) aussi. L'urbanisme devient synthèse des stratégies territoriales. Synthèse exigeante, politique et démocratique, après des analyses fortes qui entrent dans le vieux schéma: thèse - antithèse - synthèse. Exploitation des particularismes, valorisation des différences : que peut-on faire (accepter) qu'on ne saurait faire (valoriser) ailleurs?

À une autre échelle, on retrouve, comme en architecture, la dialectique support/apport.

Des esthétiques transversales : les pistes (routes, autoroutes, voies ferrées, lignes électriques ...) les points répétés (signalétique basique, mobilier urbain ...). Des esthétiques spécifiques: évolution du patrimoine naturel et construit d'un territoire culturel.

L'écologie n'est plus critique de la modernité.

L'écologie devient éthique de la modernité.

La technique n'est plus l'ennemie de la nature.

C'est par la modernité que vont se résoudre les grands problèmes d'écologie urbaine (dépollution des centres des villes par la voiture électrique) et d'écologie rurale (dépollution des rivières, du littoral...). D'un côté, une esthétique contrôlée du toujours moins. De l'autre, une esthétique aléatoire de l'accumulation progressive. Il appartient à l'architecte de développer ces deux esthétiques dans les deux systèmes, mais aussi d'intégrer dans l'un les signes de l'autre : réduire l'écart doit devenir une attitude éthique.

L'architecte doit « désigner » le plus grand nombre de ready-made pour le plus grand nombre de fonctions pour répondre à la demande du plus grand nombre (les transistors et les T.V. sont actuellement dans les bidonvilles avant les écrits !). L'architecte doit imaginer les supports les plus élémentaires qui peuvent progressivement se substituer dans les conglomerats aléatoires au fatras actuel.

C'est par substitution et enrichissement sur les territoires aujourd'hui vécus qu'évoluera l'habitat.

Le XX^e siècle aura besoin « d'architectes du monde » comme le XX^e siècle a déjà eu besoin de Médecins du monde. C'est par la multiplication des apports (ready-made ménagers, décoratifs, mobiliers ...) que des architectures d'accumulation et de combinatoire « phagocyteront », dans les pays riches, l'habitat individuel; dans les pays pauvres, l'essentiel des espaces construits. L'écologie aura-t-elle toujours des points de vue faux sur l'esthétique?

Qu'est-ce qui est fixe? (qu'est-ce qui est support ?)

Qu'est-ce qui est mobile? (qu'est-ce qui est apport ?)

Qu'est-ce qui est spécifique? (qu'est-ce qui est unique ?)

Qu'est-ce qui est modélisable ? (qu'est-ce qui est multiple ?)

Deux grands systèmes vont se développer:

- celui des pays riches (industriels, «développés»)

- celui des pays pauvres (agaires, «en voie de développement»)

Les stratégies territoriales et les architectures sont, dans les deux cas, différentes.

Dans les pays riches, le support architectural est de plus en plus sophistiqué. Il intègre (cache) les apports de fonctionnalité les plus évolués (miniaturisation, mécanisation). Il crée des espaces à habiter parfaitement contrôlés aux plans climatique et programmatif (évolutifs ou spécialisés). Dans les pays pauvres, le support est élémentaire. Il différencie (met en évidence) les apports, ready-made fonctionnels ou symboliques qui, fabriqués en très grande série à l'échelle mondiale, envahissent et marquent les espaces incontrôlés.

Jean Nouvel

Etre vrai

1996

Plaidoyer pour une architecture de l'authenticité : il faut être absolument vrai. L'immense majorité des constructions édifiées depuis cinquante ans est déprimante. L'immense majorité de la population les considère comme de l'architecture moderne même s'il ne s'agit là que (excusez le que) de la production normée acculturée et proliférante des urgentes nécessités de l'âge urbain. Plus tard les poètes ! « Nous devons assurer la production, l'emploi, la croissance ! » L'architecture moderne est le résultat de la planification sérieuse des hommes politiques sérieux, de leur sérieuse administration et des collaborateurs zélés, architectes de l'ombre, qui ne revendiquent pas leur nom, celui qu'ils ont vendu avec leurs plans d'urgence. L'époque lamaine, l'époque mine. La raison économique s'identifie à la raison d'Etat. Les grands principes sont mis à mal par les petits égoïsmes, ceux-là même qui se transforment dans l'urne en notant de petites lâchetés. Ainsi, les nationalismes sont de nouveau exacerbés. La xénophobie s'auto-justifie par le travail rare et autorise à renvoyer les étrangers; la bête immonde du fascisme relève la tête et toute ambition culturelle est irrémédiablement contrée au nom des priorités économiques. Il reste la peur. Celle de l'incontrôlé et de l'incontrôlable. La peur des foyers de violences, la peur de l'électeur qui sanctionne l'insécurité et... la laideur. Les politiques de la ville et de l'environnement favorisent le Symbolique la démolition des Minguettes, la disparition des lignes électrifiées dans les paysages sensibles. Elles demanderaient volontiers à l'architecte de préconiser un petit coup de peinture, quelques fleurs, quelques arbres, l'enfouissement sommaire des nuisances trop apparentes, bref, une fois encore... de collaborer. En cette époque dangereuse pour l'identité, où nous sommes tous les jours bombardés d'électrons d'information, surinformés et désinformés, abreuvés de prêt-à-penser, régulièrement sondés, perpétuellement conditionnés, tous massifiés, l'architecte, s'il *veut* remplir le rôle que l'histoire lui donne aujourd'hui, doit faire *voeu* d'authenticité comme d'autres faisaient, en d'autre temps et pour d'autres raisons morales, *voeu* de pauvreté, de chasteté ou de fidélité. Ce moment, où l'expression est dangereuse, où chacun a peur de déplaire, de contredire, de perdre son emploi, de perdre la considération de son supérieur, d'être minoritaire, d'être repéré, ce moment est celui où, plus que jamais, il faut être absolument *vrai*. Beaucoup s'arrêtent de penser et acceptent qu'une *vie* puisse se passer à côté de l'essentiel, sans opinion, sans expression, sans histoire. La notion couarde du moindre risque devient, de fait, celle du risque le plus grand celui de faire l'économie d'une vraie *vie*. Etre authentique c'est vouloir être en permanence en alerte, être disponible pour les leçons de l'histoire, travailler à rectifier une culture sans cesse mise en cause dans ses détails et ses fondements. C'est déminer, éliminer les erreurs « aller au charbon », entrer dans ce que Bachelard appelait « l'Union des travailleurs de la preuve », assumer le rôle de « l'intellectuel spécifique ». Etre authentique, c'est enfin refuser de véhiculer la modélisation culturelle, refuser de copier pour créer, refuser de suivre pour choisir son chemin.

Nous entrons dans l'ère de la modification des nullités trop rapidement construites. Il faut transcender ces lieux faux, sans âme, sans charme, sans chaleur, sans savoir-faire, par la conviction, la sincérité, la volonté et l'amour de la *vie*.

Jean Nouvel

Après dissipation des brumes matinales...
1996

La notion d'architecture est en pleine mutation. On a encore du mal à la discerner dans les nuages de poussière du cataclysme urbain que notre planète vient de subir. Explosion démographique, révolution industrielle et ses conséquences directes, déménagement des territoires des villes vers la campagne, développement des échanges, des communications et de leurs réseaux, autant de raisons qui disent pourquoi le XXe siècle a construit quatre ou cinq fois plus que toute l'histoire de l'humanité. Et on voudrait que la notion d'architecture héritée d'Alberti en demeure intacte ! Non ! La mutation est profonde. Le champ de l'architecture s'est considérablement étendu. La matière construite, accumulée dans les pires conditions, est aujourd'hui le résultat d'une sédimentation accélérée. Les faits sont là, le fatal est factuel. Dans de difficiles conditions d'élaboration conceptuelle et une quasi absence de réflexion sur les programmes, les nouvelles constructions ont, avant tout, été définies dans l'urgence. Une architecture d'urgence, un peu à la manière dont, sous les bombardements, accouchements et soins aux blessés s'effectuent sans que l'on soit regardant quant à la qualification des soignants. On peut donc – on doit – pardonner à ceux qui furent d'héroïques incompetents. Mais de mauvaises habitudes ont été prises et l'on a construit en tous sens avec des compétences inégales. Quant aux architectes « pensants », ils n'ont eu de cesse de critiquer cet état de choses, mais pour lui opposer des solutions radicales, autoritaires, réglementaires dans l'espoir de sauver l'image et la nature de la ville : chirurgicales comme la Cité radieuse de Le Corbusier, écologiques comme la Broadacre City Wrigthienne – la ville à la campagne – ou plâsiques comme la charte de couleurs et de formes proposée par De Stijl.

En fait ; depuis le XVe siècle et l'invention de la ville comme concept architectural, l'histoire n'a cessé de démontrer que la ville se prête de moins en moins à son dessin. Mais qu'elle est le résultat de forces économiques sur un territoire donné, forces auxquelles rien ne résiste, surtout pas quelques a priori esthétiques ou humanistes. Les conséquences sur le terrain ne sont d'ailleurs pas sans ambiguïté. A la manière du design écaniste ou de l'architecture industrielle, il arrive qu'un projet dépourvu d'intention esthétique recèle des qualités involontaires. Si viennent s'y ajouter des charges affectives, le vécu d'un espace qui a porté des espérances humaines, ou se sont écoulées des existences, cela peut même devenir profondément émouvant. Ainsi, d'erreur en errance, de hasard en nécessité, des formes ont surgi, chaotiques, le plus souvent plus ou moins décriptables. On peut même s'essayer à y distinguer un ordre caché – ce qui s'avère plus facile pour la ville américaine. Que pour la ville japonaise, par exemple. Sans mentionner la beauté fatale, souvent issue du déterminisme géographique. La nouvelle image du monde que l'on a vue surgir est à la fois fascinante, inquiétante, déroutante parfois et même dégoûtante ou répugnante : on ne saurait pourtant lui dénier les qualités qu'on ne prête généralement qu'aux véritables créations.

Ce qui est clair aujourd'hui et nous préoccupe nécessairement en termes d'évolution de notre discipline, c'est que la table n'est plus rase. Il n'est plus question, comme à l'aube du siècle, en pleine euphorie de l'essor industriel et de l'épanouissement de la modernité, d'inventer la ville de demain avec les critères esthétiques, culturels et éthiques d'une génération qui voyait dans le progrès le moteur de possibilités infinies. Il faut nous résoudre à affronter cette vérité : les villes modernes se sont inventées sans nous et parfois malgré nous. Elles sont un don de l'évolution, une couche de plus sur la planète. Elles marquent peut-être de débat d'un nouvel âge, l'âge urbain.

Dire que les villes se sont faites sans nous, c'est sans doute aller un peu vite en besogne et éluder les responsabilités des hommes politiques et des architectes. Mais il faut s'avouer aujourd'hui que le processus n'est pas maîtrisable. Par contre, et dans une conscience culturelle, peut-être pouvait préparer les esprits à mieux assumer cette impuissance, et à distinguer ce que l'aléatoire du processus comportait d'intérêts et de richesses potentielles. Mais ni la culture, ni la conscience des architectes n'est ainsi faite. Pour eux, la ville ne peut être que dessinée, planifiée, prévue avec une idée bien ancrée de morphologie convenue, de cohérence – souvent confondue avec la continuité. Villes antiques, villes militaires, villes Moyen-âgeuses, villes classiques; avec leurs grands axes, villes du XIXe siècle avec leur boulevard et leurs avenues, villes industrielles même, à leur origine avec leurs cités ouvrières et leurs manufactures, procédaient toutes de décisions prises sur un territoire. Elles reflètent une stratégie du territoire et de l'espace en termes architecturaux classiques. Mais face aux pressions économiques, aux facteurs politiques liés à l'emploi et à la consommation, comment parler esthétique, proportions, harmonie, mode de vie?

Les réponses qui varient de fric à trafic ont sans nul doute de sérieuses raisons politiques. Elles sont de l'architecture de la cité un jeu où tout le monde joue, sans que personne en sache

Jean Nouvel

L'avenir de l'architecture n'est plus
1980

« *L'œil ne voit pas des choses mais de formes de choses qui signifient d'autres choses* »
Italo Calvino

L'architecture c'est, encore aujourd'hui, l'art de choisir le vocabulaire formel d'un bâtiment sur mille. Elle peut crever sans provoquer beaucoup de larmes : à de rares exceptions près, l'architecture est triste, monotone et sans surprise.

Les modernes n'en finissent pas de ressasser leur Corbu, gris et gros. Les rationalistes forment le dernier carré avant de se rendre. Les technos n'éblouissent plus personne avec leurs prouesses à la traîne. Les nostalgiques ont peur de perdre la mémoire et nous font pleurer sur les charmes perdus de la ville du XVIIIe. Les formalistes obsèdent le triangle, le cercle ou le carré en fonction de leur déterminisme génétique ou d'une mauvaise rencontre non débusquée par leur psychanalyste.

Le jeu savant, correct et mamirifique des volumes, n'amuse plus personne.

La ville s'étouffe, s'engraisse de replis mous dans les zones dites périphériques. La circulation se fait mal. Les mauvaises cellules s'éparpillent. Le cœur est malade. Les extrémités fourmillent. Le cadre de vie, lui, est honoré, accroché dans la salle à manger de chaque pavillon, de chaque lotissement, de chaque banlieue : il participe à toutes les conversations. Sur le cadre, l'arbre est respecté, adulé, il abrite l'auto et cache la forêt qui cache l'architecture.

Dans ces circonstances, les architectes ont parfaitement compris que l'architecture n'était pas accessible au peuple et ont décidé de ne plus parler d'architecture qu'entre eux, afin disent-ils, d'approfondir leur savoir interne.

Ils parlent tellement d'architecture qu'ils ne parlent plus du reste. Les autres (les non architectes), n'entendant plus parler d'architecture, parlent du reste. Quand un architecte entend un autre (non-architecte) parler d'architecture il le traite d'incompétent et lui conseille de parler d'autre chose. Quand un autre entend des architectes parler d'architectures, il n'y comprend rien et leur conseille de parler d'autre chose.

Cela a failli mal tourner pour les uns, car les autres ne faisaient plus appel à l'architecte pour construire. Heureusement, la loi a secouru le malheureux artiste en décrétant que désormais, seul l'artiste pourrait construire pour les autres, ce dont il s'accommode parfaitement, pouvant construire calmement, sans surprise, en toute légalité. De façon à le délivrer de toute angoisse (la solitude de l'artiste face à son terrain vide est absolue) le législateur lui a fortement conseillé de se conformer à ses prescriptions. Ainsi, l'architecte, rassuré, guidé, suit-il désormais les quelques recettes aujourd'hui inscrites au piètre menu des réfectoires administratifs : l'erreur n'est plus la sienne ; le code étant suivi, c'est celle de l'administration.

Alors, les architectes ont discuté et se sont partagés. Les plus nombreux, respectueux de l'ordre établi, ont décrété que le chaos urbain et périurbain n'était pas de leur fait et leur métier consistait avant tout à rentrer dans les prix, dans les délais, avec un « produit » techniquement fiable.

Certains se sont réfugiés sur leur planète de papier, dans leurs utopies futuristes ou passéistes, se prenant pour Piranesi ou Boullée.

Une minorité (agissante comme il se doit) a décidé d'attendre le grand soir qui miraculeusement, rendra, à nouveau tout possible.

Restent les Don Quichotte, les sang-chaud, les pense à ... J'en suis, pour toutes les raisons qui découlent de leur persécution constante qui précède.

Et contre les moulins, les vents, les marées, les marais et aussi les urbanocrates et surtout les docteurs en architecture, je prédis que l'avenir de l'architecture n'est pas architectural. Ce n'est pas par notre savoir interne que l'on dénouera la crise de l'architecture. La solution n'est pas cachée dans les codicilles d'Alberti, Piranesi, Lequeu, Ledoux. L'important n'est pas de savoir quel sillage prendre, quel maître adorer, quelle architecture imposer, quels architectes excommunier. L'architecture ne peut plus être ce qu'elle prétend être, je ne sais quel « art d'organiser l'espace » ou quel « jeu savant de volumes ». L'architecture ne peut plus être le un-pour-mille de la construction financé par les mécènes amoureux ou les pouvoirs en quête de style. L'architecture doit sortir de ses frontières, bousculer ses gardiens élitistes et finir d'être un privilège qu'aucune révolution sociale ne viendra abolir. C'est le rôle des architectes que de libérer leur muse.

Pour cela, il faut s'exprimer par tous les moyens et principalement par le construit, il faut entrer en résonance avec une toute autre culture ambulante, puiser ses sources dans toute une civilisation. L'exemple du mouvement moderne est, sur ce plan, significatif ; est-ce l'histoire de l'architecture qui l'a inspiré ou bien la révolution industrielle, ou encore Fourier, Proudhon, suivis de Kandinsky, Mondrian, Klee ... ?

L'architecture ne peut plus être la seule quête visuelle du Beau (alors que depuis longtemps les artistes, plasticiens, peintres, sculpteurs, photographes, cinéastes, musiciens, poètes ont dépassé la seule valeur esthétique pour raccompagner, la suppléer, la remplacer par celle de la signification).

L'architecture doit désormais signifier. Elle doit parler, raconter, interroger, au mépris si besoin est (et, souvent, besoin est) de la pureté technologique, de la tradition construite, de la conformité des références aux modèles culturels (qu'ils soient d'origine classique ou moderne).

Elle doit s'adresser à l'esprit plus qu'à l'œil, traduire une civilisation vivante plus qu'un héritage. Pour cela tous les moyens sont bons : le symbole, la référence, la métaphore, le signe, le décor, l'humour, le jeu, l'ironie, le plagiat, l'innovation, la tradition, le style... Tous les mots sont permis. S'ils sont utiles au sens donné. S'ils sont compris.

De ce point de vue, l'avenir de l'architecture est plus littéraire qu'architecturale, plus linguistique que formel. Si l'architecture devient ce moyen de véhiculer des idées, de signifier par l'espace, l'architecte, par voie de conséquence, est un homme qui dit (avec le construit comme langage), qui parle à ceux qui vont vivre l'espace qu'il définit. Ce qu'il dit, ce qu'il choisit de dire, est au moins aussi intéressant que sa façon de la dire. Le contenu du message architectural n'est plus à choisir dans les annales comme si l'architecte était un auteur littéraire du XVIIIe, choisissant son drame dans la mythologie ou l'histoire antique.

Comment l'architecte va-t-il choisir ce qu'il va dire ? Ça-t-il toujours se répéter en artiste obsessionnel ? Seule la conscience du contexte, la connaissance du milieu dans lequel il construit peuvent lui permettre de trouver un sens réel. Connaissance physique, historique de ce milieu (conscience des possibilités d'évolution durant l'espérance de vie du bâtiment projeté), connaissance humaine (comment le milieu est ressenti par ceux qui le vivent, comment est attendu le bâtiment à créer, s'il y a adéquation entre le programme et sa vocation sociale...)

C'est bien là le sens de ce dialogue préalable, de cette « participation » tant décriée par les uns, tant réclamée par des

autres.

Recueillir les informations, vérifier les hypothèses, pour orienter ses choix, c'est une condition nécessaire pour créer une architecture, elle est loin d'être suffisante. Intégrer les données n'implique pas trouver la solution. Refuser de les intégrer implique refuser d'y répondre. C'est dans ces dialogues préalables que l'architecte a le plus de chances de trouver un sens social, un sens commun à ce qu'il va édifier.

C'est le propre de l'architecture-artiste de nier cette évidence : sa propre satisfaction est le critère du bien. Sa solution est unique.

En quoi la prise en compte d'une demande limite-t-elle la dualité de la réponse architecturale ? Finissons en avec le mauvais procès qui voudrait qu'un architecte intégrant un demande précise abdique son savoir et se « coupe les ailes ». C'est souvent dans la demande que l'architecte trouve la réponse. Sur ce plan, l'avenir de l'architecture est démocratique.

Parlons du contexte, de l'environnement dans lequel se situe le projet. Ce contexte permet-il une réponse sensée ? Le fatras urbain et périurbain permet-il toujours à l'objet architectural de trouver un sens ? Sinon, à quoi bon penser l'architecture ? Peut-on se contenter de créer des objets d'ar(chi)tecture isolés faisant appel à un savoir architectural de moins en moins partagé ? Aujourd'hui, l'architecture s'arrête à l'objet (pris dans le sens d'unité de maîtrise d'œuvre ou d'ouvrage). NE devrait-on pas considérer comme problème architectural préalable le rapport à créer entre plusieurs maîtrises d'œuvre ?

L'un des principaux problèmes architecturaux est là, hors du domaine de compétence reconnu aux architectes, de l'autre côté de la barrière administrative, c'est un problème de pouvoir et l'architecte est faible. Sous cet aspect essentiel, l'avenir de l'architecture est urbanistique.

Le champ de l'architecture doit s'étendre à la définition du vocabulaire, des nouveaux quartiers, aux orientations à donner aux modifications urbaines. Là où les règles d'urbanisme d'aujourd'hui s'exercent, où les normes technocratiques s'appliquent, où la censure de bon goût règne, l'architecture ne pousse plus que par erreur. Alors, que faire ? Construire. De la façon la plus significative. Dans 90% des cas, il faudra prendre des positions critiques, incitatives, dénonciatrices, interrogatives, ironiques. Chaque bâtiment doit provoquer une question sur la nature de ce qu'il aurait dû, de ce qu'il aurait pu être. Quelques exemples personnels : quand on vous demande de construire dans un lotissement de la pire espèce (avec toutes les mêmes maisons consommées), entourez votre maison d'un talus de deux mètres de haut, enfoncez la dans le sol pour qu'elle recrée son paysage, avec chien assis, pour ne pas défigurer le paysage, faites une maison invisible, rampante, caméléon, en acier rouillé et en châtaignier envahie par la végétation, quand on vous refuse un permis de construire et que vous êtes obligés d'exécuter des modifications, marquez les toutes en rouge sur la maison construite. Si on vous fait travailler avec un modèle industrialisé et répétitif, utilisez un seul élément et numérotez le de 1 à 3000 sur la façade....

On m'objectera que ces attitudes intéressent peu l'homme de la rue et qu'elles sont difficilement compréhensibles. Si l'histoire racontée était aussi simpliste, ce serait vrai. Mais à l'interrogation posée par l'attitude prise par rapport au contexte, il n'est pas facile d'échapper. Chacun trouve sa réponse. C'est une lecture architecturale à différents degrés qui s'effectue. L'auteur (l'architecte) doit savoir que son livre (l'objet) sera lu, regardé, décrypté par un large public. La caractéristique d'une architecture forte est d'être lue par tous et de résister à cette lecture ; d'être lue par tous et de résister à cette lecture ; d'être suffisamment profonde pour garder un peu de mystère, pour susciter aussi des interrogations sans espoir de réponse.

Où se situent ces prises de position dans la pensée architecturale d'aujourd'hui ? Certains les disent post-modernes. Sous certains

aspects (les différents codes de lecture possibles, l'éclectisme, l'ironie, le second degré... c'est probable. Mais existe-t-il une pensée post-moderne ? Je ne le pense pas. Pour moi, actuellement, le post-modernisme se définit par élimination. Sont post-modernes ceux qui ne sont pas pré-modernes et qui ne sont pas modernes.

Pré-modernes : les amoureux de Quincy de Quatremère, les Versaillais qui font tout « à la française », de la fenêtre au jardin en passant par la révérence, les doctrinaires qui prophétisent que les lois sur l'esthétisme et le savoir architectural vont bouleverser les phénomènes économiques, les prédicateurs d'une cité européenne aux places arcades et aux obélisques triomphants, les graveurs, les copieurs, les maîtres.

Modernes : les alignés, les répétitifs, les carrés, les boîtes, les socio-sociaux, les fils légitimes de Cobou, les bâtards de Mondrian, les suprématistes involontaires, les simplificateurs, les primaires, les amnésiques du vocabulaire qui ont oublié les mots des autres siècles.

Restent les autres, les impurs. Qui forment trois idées simultanément, qui se souviennent, qui actualisent, qui décoorent, qui dénoncent, qui prennent leurs distances, qui écoutent, qui rient, qui multiplient les signes, qui se mouillent, qui mélangent les cultures, les souvenirs, les espoirs, les désespoirs, les fantasmes.

« Eclectiques radicaux », fabricants de « canards » ou de « hangars décorés », « symbolistes », « laids et ordinaires », spectaculaires, ironiques : ils vivent et traduisent leur époque.

Jean Nouvel

L'architecture et le monde virtuel
2005

Communication faite au colloque des 20 et 21 mai 1995, au couvent de La Tourette, L'Arbesle, (Rhône), sous l'égide du centre Thomas More.

En tant qu'architecte, je n'ai pu me défaire du réel. J'invoque le réel, j'oeuvre dans l'instant. Alors, dans ce contexte, je me demande quel sens peut prendre cette notion à la mode de « virtualité ». L'architecture se définit dans l'espace présent. Elle est une lutte contre la matière, la pesanteur, les éléments : la pluie, le vent, le froid ... L'espace architecturé, c'est-à-dire cerné, couvert, est prolongement d'un corps, outil, prothèse, dans cette confrontation au milieu. Il est distanciation par rapport à ce milieu: appropriation. Il y a une histoire de l'évolution des techniques comme il y a une histoire des modes d'appropriation de l'espace.

Ce qui définit l'acte architectural, c'est la mise en oeuvre technique d'une séparation: originellement, le mur. Il reste que le regard puis le corps doivent franchir l'espace, une fois passé le « sas » que sont la fenêtre et la porte, ces passages « à travers » entre l'intérieur et l'extérieur.

Ainsi, le linteau est le premier geste architectural ; puis il y eut la voûte, jusqu'au système poteaux-poutres. De même le verre, membrane qui permet la séparation des milieux intérieurs et extérieurs, mais ouvre à la lumière et au regard, a été d'abord peu graissée, puis agglomérat de fragments translucides, puis carreaux de verres jusqu'aux panneaux qui, aujourd'hui, peuvent atteindre quinze mètres de long. Les parois vitrées ont un avenir phénoménal. Elles peuvent devenir porteuses, « intelligentes », chauffantes, écrans, supports d'images... On peut alors imaginer un bâtiment tout en verre ou voir apparaître une substitution de la lumière par l'image : l'architecture gothique de demain dont parle Paul Virilio. L'espace se rompt, par l'écran, en des perspectives « indigènes », espèces d'espaces qui altèrent le principe moderne de continuité spatiale.

Il s'agit maintenant d'assumer l'ambivalence de cette nouvelle réalité, où l'instant présent est aussi un ailleurs, de maîtriser la diversité des limites et leur complexité nouvelle, et de définir les conditions de mise en situation du bâtiment.

La dématérialisation de la limite

La notion d'esthétique de la virtualité permet d'affirmer une attitude théologique plus offensive de lutte avec la matière pour traiter le problème, autrefois subi, d'appréhension et de compréhension des limites. C'est en ce sens que j'ai lancé, de manière provocatrice, le thème de la dématérialisation. On entre dans un jeu de simulation qui tend, à travers une technique poussée à l'extrême, à rendre une virtualité, une ambiguïté, à certains éléments d'un immeuble. Je prendrai comme exemple la mise en scène de la dématérialisation du *sky-line* de la Tour sans fins, prévue à La Défense, ou la disparition de la limite du bâtiment de la Fondation Cartier, boulevard Raspail à Paris. C'est de l'ordre de la pensée autant que du réel.

Pour la Fondation Cartier, nous avons mis en scène un jeu de décryptage aigu de la façade par une démultiplication des images par le reflet, tout en opérant, par épaississement, prolongement, une destruction du lieu de la limite. C'est par un travail précis d'élimination des raccords que je fais disparaître la façade, et par le travail de superposition de trois verres que j'obtiens une délocalisation de la limite. Il ne s'agit pas de la nier à la manière des architectes du style international.

Reste l'ambiguïté fondatrice du rapport entre l'extérieur et l'intérieur. Et je butte toujours sur la question de la compréhension de l'entrée, ce passage qu'il faut bien assumer. Nous traitons l'immédiatité du fait. C'est l'expérience, toute intellectuelle, du regard qui crée la distance au bâtiment. Pour travailler cette virtualité de l'objet nous avons tiré sur toutes les réalités techniques. Nous avons utilisé des panneaux de façade, en verre, de 8m X 3m, et un plancher qui

développe 16 mètres de portée à 42 centimètres d'épaisseur : c'est un record.

En se libérant illusoirement des éléments structurant l'espace, on libère sa perception. Si la matière s'absente, on peut composer autre chose que la perspective. Et si, par le jeu des reflets, l'architecture devient mimétique, la question centrale n'est plus la matière. On découvre un concept d'architecture, une virtualité architecturale, dans un travail forcené pour libérer l'appréhension du bâtiment par le regard. L'émotion architecturale est liée à l'instant, convergence conjecturale et fugitive des différents facteurs de la perception. Le permanent n'est plus un, mais mille visages changeants, fuyants.

De ce point de vue, la disparition théorique de la limite est un enjeu critique. Il s'agit de simuler la disparition pour impliquer les corps acteurs par les sensations : une émotion. Dans les cônes des cours des Galeries Lafayette que j'achève à Berlin - et qui sont réalisés en miroir sans tain -, le corps est projeté dans l'image; il passe de l'autre côté du miroir. Par le reflet du corps dans l'image, la limite quitte le bord de l'espace et pénètre son centre : vertige.

L'architecture est production d'images. Il faut arrêter de réfléchir à l'espace uniquement en termes de trois dimensions pour pénétrer les temps de la perception. On voit trop d'exercices architecturaux où les espaces sont faibles ou se suffisent. On parlait d'espaces « servants / servis », maintenant on pense plutôt en termes d'interfaces. C'est-à-dire qu'à partir du moment où les six faces d'un cube sont des images programmées, l'esthétique n'est plus dans le rapport entre l'espace, la forme et l'expression technique, mais dans le rapport matières-lumières-images. Car l'image renverse les rapports d'intimité privé-public, intérieur-extérieur, et révèle de nouveaux principes d'échelles, de proximité.

Mise en situation et intensification du réel

La dématérialisation ne consiste donc pas en un exercice stylistique ou décoratif. L'intérêt est d'introduire une certaine ambiguïté, d'offrir une multiplicité de points de fuite, de passer plus loin, de porter au choix, d'amener une notion qui soit en contradiction avec l'espace et la perspective classiques. Il s'agit de s'affranchir de la fatalité du fait solide stable pour s'engager dans la fragilité de l'instable et de l'incertain. L'intensification du réel passe par l'implication du corps, de l'intelligence, dans un réseau d'informations qui prend forme dans une topologie non linéaire, révélée par des séquences spatiales et temporelles disjointes, mais mises en abîme par le jeu des distances et la réduction du travail formel à la bidimensionnalité.

Le travail sur la matière devient moyen, technique, et se concentre dans l'épaisseur de la paroi. La pertinence du bâtiment n'est pas dans le plan : on ne peut pas faire un plan moins complexe que celui de la Fondation Cartier. Il devient alors très difficile de modéliser le projet et de le communiquer ou de le vendre. La maquette, les simulations informatiques restent des éléments réducteurs de la complexité des mises en relation d'effets d'interférence que peut produire la matérialisation d'un bâtiment dans son milieu.

L'enjeu est d'aniver à jouer avec des notions d'invisibilité, de concept et d'analyse. L'esthétique du virtuel appelle une esthétique de la situation. Il ne s'agit pas de saisir une matérialité, mais d'effectuer un travail de théorisation d'un contexte, de prendre en charge une situation géographique et culturelle. J'aime travailler - comme pour le bâtiment que je conçois à Francfort - sur des « riens » : le miroir, le verre transparent, le noir mat, le gris théorique, le blanc pur. Dans ce souci d'ancrage dans la réalité contemporaine, le vocabulaire de la transparence, le travail sur l'absence me permettent de créer des interférences esthétiques de l'instant et de l'usage, pour signifier que

ce n'est pas uniquement la forme qui fait l'architecture, mais que comptent aussi le programme et le signe que le bâtiment représente. L'approche conceptuelle permet d'engager une synergie entre différents niveaux d'idéaux et un contexte. Le geste architectural, choix culturel par rapport à ce que notre réalité permet, retrouve ainsi sa dimension symbolique d'usage.

L'esthétique moderne d'aujourd'hui, c'est l'esthétique du miracle, c'est-à-dire que les éléments d'un bâtiment apparaissent de plus en plus élémentaires, essentiels, absents... mais permettent de nombreux usages. L'architecture est soumise comme le design à une évolution vers la miniaturisation.

Les objets développent un maximum de puissance pour un minimum d'encombrement et d'expression. Une architecture est virtuelle si tout est dans le concept, et absent dans la réalité. Alors ce qui intéresse les architectes, c'est la mise en scène d'effets, quand le virtuel devient tangible, quand, à travers l'image, derrière le miroir, l'acte se réalise, s'affirme et fait sens dans le réel.

Ainsi, puisque l'architecture est un fait matériel et puisque n'est virtuel que ce qui n'a pas d'existence matérielle, l'architecte joue un jeu de faussaire. Cette esthétique de la virtualité est liée à toute une série d'esthétiques : des mathématiques, du théorique, de la simulation, de la lumière... L'idée restant pourtant de se servir d'un matériau propre à nous émouvoir, il y a donc, dans la tentation d'une « architecture virtuelle », une aspiration à l'impossible, à rendre l'impossible tangible. Voilà la contradiction fondamentale de l'architecte qui veut toucher à cela. Même le jour où on arrivera à tout résoudre sans matière, où il n'y aura rien, plus de présence matérielle, cela ne traduira que l'évolution de l'humanité dans son rapport avec la matière, un progrès sur le réel. Le virtuel n'est que l'extension du réel. L'imaginaire a un autre rôle. Dès que l'imaginaire a fixé un objectif, un rêve, l'esprit rationnel de l'homme ou de l'architecte stratège va s'attaquer à détruire cette virtualité pour inventer un nouveau réel. Je crois que la première fonction du virtuel est d'être intégré dans la réalité.

Retranscription par Étienne Régent.

En 2005, plus que jamais, l'architecture annule les lieux, les banalise, les violentes. De temps à autre elle se substitue au paysage, le crée à elle seule, ce qui n'est qu'une autre façon de l'effacer. A l'opposé il y a celle de Louisiana, un choc émotionnel. La preuve donnée d'une vérité oubliée : l'architecture a un pouvoir transcendant. Elle révèle géographies, histoires, couleurs, végétations, horizons, lumières. Avec insolence et naturel, elle est au monde, elle vit. Elle est unique. Je l'appellerai louisianienne. Elle est un microcosme, une bulle. Aucune image, aucun propos ne peut en révéler la profondeur. Il faut y être pour l'éprouver et le croire. Elle est extension de notre monde au moment où celui-ci rapetisse. Au moment où nous le parcourons en tous sens de plus en plus vite, où nous écoutons et regardons à travers les mêmes réseaux planétaires, partageons l'émotion des mêmes catastrophes, où nous dansons sur les mêmes hits, regardons les mêmes matches, où on nous abreuve des mêmes films, où la star est planétaire, où le président d'un pays veut diriger le monde, où nous achetons dans des shoppings centers dupliqués, travaillons derrière les mêmes et sempiternels murs rideaux... et, où les quelques avantages qui devraient découler de cette réduction ne font pas partie des priorités globales. Ainsi pourquoi par les mêmes canaux, l'enseignement ne touche-t-il pas plus vite et plus sûrement l'analphabète ? Pourquoi les médicaments qui sauvent la victime des pandémies n'arrivent-ils pas à temps ? L'architecture n'est en rien épargnée par ces nouvelles conditions d'un monde efficace et rentable de plus en plus marqué par une idéologie livrée dans les bagages de l'économie. Aujourd'hui la globalisation accentue ses effets et une architecture dominante revendique clairement le mépris du contexte. Or le débat sur le sens de cette situation galopante n'a pas lieu : la critique architecturale, au nom des limites de la discipline, en reste à des considérations esthétiques et stylistiques, évacue l'analyse du réel et ignore la question cruciale, historique, qui oppose chaque jour de façon plus criante une architecture globale à une architecture de situation, l'architecture générique à l'architecture spécifique. La modernité d'aujourd'hui est elle l'héritière directe, dénuée de tout esprit critique, de celle du XXème siècle ? Consiste-t-elle à parachuter sur la planète des objets célibataires ? Ne devrait-elle pas, au contraire chercher les raisons, les correspondances, les accords, les différences, pour proposer une architecture ad hoc, ici et maintenant ? Louisiana est le lieu symbole pour engager ce nouveau combat de David contre Goliath, celui qui oppose les partisans de l'architecture de situation aux profiteurs de l'architecture décontextualisée. Sans doute l'opposition est plus profonde et plus complexe que celle du global et du local. La spécificité est liée à l'actualisation des connaissances. Le savoir architectural est par nature diversifié, en relation avec toutes les civilisations. Les voyages sont une part essentielle de la culture d'un bâtisseur. On sait l'importance que revêtait pour les architectes le voyage en Egypte, en Grèce, et à Rome. Louisiana est la conséquence du voyage en Californie, le fruit du croisement d'informations recueillies au loin avec l'interprétation d'une situation unique. Bien sûr l'architecture générique fleurit sur le terreau, sur les excréments fonctionnalistes de l'idéologie moderne simpliste du XXème siècle. La charte d'Athènes se voulait aussi humaniste que le communisme de Moscou mais les caricatures dogmatiques mises en œuvre par des résignés ou des corrompus laissent un héritage politique et urbain accablant. Au nom du plaisir de vivre sur cette terre il faut se battre contre l'urbanisme des zones, des réseaux, des territoires hachés, contre cette pourriture automatique qui annule l'identité des villes de tous les continents, sous tous les climats, qui se nourrit de

clones bureaux, de clones logements, de clones commerciaux, assoiffés de pré-pensé, de pré-vu pour éviter de penser et de voir. A ces règles territoriales génériques et architecturales, [oui architecturales ! Car l'architecture existe à toutes les échelles et l'urbanisme lui n'existe pas, c'est le travesti mal maquillé d'une servile architecture à macro-échelle qui avance pour faire le lit de myriades d'architectures génériques] à ces règles aveugles, il faut en substituer d'autres, basées sur l'analyse structurelle d'un paysage vécu. Il faut établir des règles sensibles, poétiques, des orientations qui parleront de couleurs, d'essences, de caractères, de d'anomalies à créer, de spécificités liées à la pluie, au vent, à la mer, à la montagne. Des règles qui parleront du continuum temporel et spatial, qui orienteront une mutation, une modification du chaos hérité et qui s'intéresseront à toutes les échelles fractales de nos villes. Ces règles sensibles ne pourront que défier l'idéologie générique qui tend à faire proliférer les techniques dominantes hégémoniques pour créer des dépendances, qui tend ainsi à hypertrophier tous les réseaux de transport, d'énergie et d'assainissement, à faire dans le trop lourd. L'idéologie spécifique au contraire vise à autonomiser, à se servir des ressources du lieu et du moment, à privilégier l'immatériel. Comment se servir de ce qui est là et qui n'est pas ailleurs ?

Comment différencier sans caricaturer ? Comment approfondir ? Architecturer les grandes dimensions ce n'est pas inventer ex nihilo. Architecturer c'est transformer, organiser les mutations de ce qui est déjà là.

Architecturer c'est favoriser la sédimentation des lieux qui ont tendance à s'inventer eux-mêmes,

c'est révéler, orienter,

c'est prolonger l'histoire vécue et ses traces des vies précédentes,

c'est être attentif à la respiration d'un lieu vivant, à ses pulsations,

c'est interpréter ses rythmes pour inventer.

L'architecture doit être considérée comme modification d'un continuum physique, atomique, biologique. Comme modification d'un fragment situé au milieu de notre incommensurable univers où les découvertes des macro et nano physiques nous donnent le vertige. Quelle que soit l'échelle de la transformation, d'un site ou d'un lieu, comment traduire cette incertitude de la mutation d'un fragment vivant ? Pouvons-nous apprivoiser les composants visibles, les nuages, les végétaux, les êtres vivants de toute dimension, par des signes, des reflets, des plantations nouvelles ? Comment créer une vibration évocatrice d'une profondeur cachée, d'une âme ? C'est, bien sûr, un travail de poésie puisque seule la poésie sait fabriquer « de la métaphysique instantanée », un travail sur la limite du maîtrisable, sur le mystère, le fragile, le naturel, un travail qui anticipe sur les atteintes du temps, la patine, les matériaux qui changent, qui vieillissent avec caractère, un travail sur l'imperfection comme révélation de la limite de l'accessible. Ne sont pas louisianiennes ces architectures qui tuent l'émotion, celles des artistes-architectes planétaires, rois de la répétition, spécialistes du détail parfait, sec, pérenne, de ce véritable aveu d'impuissance émotionnelle ! La répétition du détail « maîtrisé » comme preuve d'insensibilité à ce que pourrait être la nature d'une architecture au monde ! La « maîtrise » comme méprise ! La lourdeur et l'emphase comme vecteurs de la pédanterie architecturale ! Le détail comme l'ensemble est l'occasion d'inventer, de déplacer, d'enrichir le monde, de re-composer, de ré assembler, de provoquer des rencontres de textures, de lumières, de techniques improbables. Le

détail générique comme l'architecture générique, révèle le préfabriqué, le manque de doute, ce qui est sans danger, ce qui est très loin des limites du faisable et du sensible, ce qui a vocation à exister partout, à se vendre partout, à uniformiser, à tuer les différences, à proliférer. Nous sommes dans la pensée simpliste, le systémique, le rassurant. Nous sommes loin de cette condition absolue de la séduction : le naturel. Est louisianienne l'architecture qui crée la singularité dans la dualité, qui l'invente face à une situation. Elle s'oppose à l'attitude de ces artistes-architectes de la recette, de la répétition du champ formel approprié comme « signature d'artiste » elle s'oppose à ce qui est parachutable en toute occasion, en tout lieu. Ce phénomène global participe de la continuité avec l'art du XXème siècle pour l'essentiel autonome, dessiné, délocalisé, conçu pour appartenir directement aux mathématiques cases blanches des musées. Les architectures autonomes, à l'inverse de ces œuvres d'art isolables sont condamnées à l'interférence, elles viennent comme des collages saugrenus, des éternuements, et, malheureusement la sensibilité surréaliste n'est pas souvent au rendez-vous... Architecturer c'est modifier à une époque donnée l'état d'un lieu par la volonté, le désir et le savoir de quelques hommes. Nous n'architecturons jamais seul. Nous architecturons toujours quelque part, certes pour quelqu'un ou quelques uns, mais toujours pour tous. Il faut arrêter de limiter l'architecture à l'appropriation d'un champ stylistique. L'époque a besoin d'architectes qui doutent, qui cherchent, qui ne pensent pas avoir trouvé, d'architectes qui se mettent en danger, qui retrouvent les valeurs de l'empirisme, qui inventent l'architecture en la construisant, qui se surprennent eux-mêmes, qui découvrent des moisissures sur leurs fenêtres et savent les interpréter. Laissons aux architectes qui se pensent comme des esthètes la cosmétique des villes vaniteuses. Que désormais l'architecture retrouve son aura dans l'indicible et dans le trouble !

Dans l'imperfection de ce qui s'invente ! L'architecte ne prend conscience d'être allé au bout de son travail que quand il glisse, quand il dérape

de la création à la modification,
de l'affirmation à l'allusion,
de l'édification à l'insertion,
de la construction à l'infiltration,
de la position à la superposition,
de la netteté au brouillage,
de l'addition à la déviation,
de la calligraphie à la griffure, à la rature...

À l'archaïque but architectural qu'était la domination, le marquage pour toujours, préférons aujourd'hui la recherche du plaisir de vivre quelque part.

Souvenons nous que l'architecture est aussi un moyen d'oppression, de conditionnement du comportement : Ne permettons jamais à quiconque de censurer cette quête hédoniste, surtout dans le territoire du familier et de l'intime si nécessaire à notre épanouissement. Identifions-nous ! Chacun porte en lui un monde en puissance. Prenons conscience de notre potentiel qui est l'égal de celui de chaque être humain, à savoir largement inexploré, souvent poétique donc inquiétant. Halte aux carcans, aux prêt-à-vivre ! Halte à l'architecture numérique qui nous numérise ! Halte aux villes dupliquées, aux bureaux planétaires, aux logements préhabités ! Nous voulons continuer à

pouvoir voyager
pour entendre des musiques spontanées,
pour vivre des paysages habités comme l'est une personne,
pour rencontrer des hommes et des femmes qui inventent leur culture,
pour découvrir des couleurs inconnues.

L'architecture est le réceptacle des variations. Une permanence altérée par la vie et les événements. Une architecture inaltérable n'est pas solidaire du lieu et de ceux qui l'habitent. L'architecture doit s'imprégner et imprégner,

s'impressionner et impressionner,
absorber et émettre.

Aimons les architectures qui savent faire le point, celles qui sont lumière, celles qui font lire la topographie, les profondeurs de champ, ressentir le vent, les ciels, les terres, les eaux, les feux, les odeurs, les arbres, les herbes, les fleurs, les mousses... celles qui se souviennent des us et coutumes et qui en même temps sont connectées aux terminaux des informations de notre monde, celles qui révèlent les époques et les hommes qui les traversent, ces architectures s'édifient en harmonie avec leur temps : les attardés qui construisent encore les archétypes du XXème siècle sont malades de diachronie, refusant de vivre leur vie, L'architecture est datée. Nous la savons mortelle, précaire, nous la soupçonnons vivante. Ainsi la regardons nous sortir des ténèbres et imaginons qu'un jour elle y retournera. Les architectures de situation, spécifiques, louisianiennes tissent ce lien entre passé et futur, minéral et végétal, instant et éternité, visible et invisible. Elles sont des lieux d'émergence et de disparition. Elles distillent leur lent et pathétique naufrage. Cette conscience du temps se superpose aux surprises des nouvelles vies qui l'habitent, aux rythmes magnifiés des aubes et des crépuscules, à l'indifférence des inévitables heures d'indolence et de décadence... Les architectures louisianiennes se rêvent, silencieuses, ruines, lieux d'oubli mais aussi d'archéologie. Elles deviennent prétexte à réinterprétation d'un passé ambigu. Les architectures louisianiennes nous émeuvent parce que rêvées vivantes, insécurisées, résistantes, quelques fois désespérées, naufragées, ou assassinées mais jamais oubliées, parce que tel un phénix disparaissant pour mieux renaître, elles font songer à une éternité en pointillé... L'incertitude, la simplicité et la modestie même des matériaux et des moyens louisianiens créent l'espoir que cette architecture puisse exister dans toutes les économies. Qu'elles puissent s'infiltrer jusque dans les bidonvilles de la honte de nos politiques globales... Et lire la beauté dans la précarité ce n'est pas oublier les conditions du désespoir, c'est uniquement voir la force et la dignité de la vie dans des situations extrêmes et éprouver la profondeur insondable de l'humain. Nous commençons à comprendre pourquoi des habitants des « ranchos », des « favelas » ont préféré leurs maisons spontanées, précieuses, aléatoires, évolutives aux casiers de béton formatés des machines intensives à habiter ! Explorer est un devoir, comprendre un intense désir, contester une condition de l'évolution. Nous pensons avec nos sens, nous sentons avec nos idées. Des contradictions naissent les étincelles. Des sensations naissent des émotions. Des émotions l'amour, de l'amour le désir de vivre, de partager, de donner, de prolonger notre vie en d'autres. Architecturer c'est connecter, c'est appartenir, c'est interférer, c'est dire et contredire. Mais c'est aussi harmoniser l'inerte et le vivant. L'harmonie n'est pas toujours émolliente, elle peut être source d'un plaisir inimaginable, d'un surespoir, d'une exaltation de notre imaginaire. Le plaisir est quelquefois l'improbable particule indispensable pour transformer le doute intelligent, le désespoir honnête en force conquérante. Il faut décourager les résignés, les tristes, les spéculateurs de fabriquer des sinistres, de répéter ! En architecture aussi la répétition est souvent morbide, la vie est dans le changement. Apprentis promoteurs, apprentis architectes, n'entrez dans ce métier dangereux que pour différencier et non pour stéréotyper, pour construire et non pour détruire, ne gagner pas votre vie en limitant celle des autres ! Si vous n'aimez pas, si vous n'êtes pas sensibles à une ville, à un lieu. Épargnez-la ! Épargnez-le ! Partez ! Si vous ne voulez pas donner mais prendre, spéculer sur autre chose ! Si toutefois vous pouvez admettre que le cynisme aussi devrait avoir ses limites. L'architecture est un don venu du plus profond de soi. C'est une mise aux mondes, une invention de mondes, de micro plaisirs, de micro sensations, d'immersions fugitives. Que l'architecture soit vibrante, en perpétuel écho avec l'univers changeant ! Qu'elle s'installe en havres temporaires pour nomades à la recherche des tropismes, des envies, qui le temps d'une vie les

constituent ! Comment marquer, entourer notre temps de vie ? Comment pétrifier la sérénité, le calme, la volupté ou encore le délire, l'ivresse, l'euphorie, la jubilation ? Eloignons-nous à jamais des froides machines à habiter !

Nous sommes dans des abîmes à sonder, des altitudes à respirer, des natures à incruster ! Dénonçons l'architecture automatique, celle de nos systèmes productifs en série ! Attaquons la ! Phagocytions la ! Cette architecture sans âme a vocation à être contredite, à être achevée dans les deux sens du terme ! Des hasards naissent des rencontres à exploiter, des situations à inventer ! Ces architectures sèches doivent devenir des supports, des points de départ de stratégies singulières, détournées, dynamitées, inversées ! C'est une des missions de l'architecture louisianienne de compléter de dévier, de diversifier, de modifier et d'imaginer ce que les architectures génériques n'imaginent jamais : le temps de vie qu'elles vont abriter. Soyons louisianiens ! Résistons !

Revendiquons les architectures de l'improbable ! Celles qui allient praxis et poesis pour imprimer un lieu, lier leur sort à ce lieu. Soyons louisianiens avec tous ces territoires :

de Petra à Sanaa, de Venise à Manhattan,
de Chartres à Ronchamp, des maisons de pêcheurs aux
tentes du désert
des favelas de Rio aux ruines industrielles de la Ruhr, de
Katsura à Louisiana,

Tous chocs de temporalités et de lumières, paradoxes poétiques. Ces paradoxes miraculeux que Paul Valéry résumait en ce simple vers :

« Le temps scintille et le songe est savoir ».

Claude Parent

A cru

2009

Vous venez de craquer pour un steak béton à peine décoffré, sorti net de son moule par le marchand-maçon.

Ou c'est un plat de pauvre ou c'est un plat de riche.

Pas de juste milieu et pas de compromis.

Il faut le manger cru comme un plat naturel, qu'on sente le ciment qui craque sous la dent.

Hélas certains s'inquiètent car le consommer brut peut poser des problèmes aux estomacs usés, aux grands esprits sensibles, aux gens trop raffinés ; les invités fragiles ont en horreur le brut sauf pour le champagne : petits bourgeois coincés, frileux intellectuels, écolos tremblotant, amis du patrimoine, pour tout ce monde-là il vous faut cuisiner, il vous faut compliquer. Vous pouvez l'attendrir, l'amollir ce béton et le frapper bien fort comme chez le boucher la barbaque trop fraîche. Vous pouvez le polir, le gratter, l'éclater, l'épauprer à la masse ou bien à la boucharde ou au marteau-piqueur.

Si vous souhaitez vraiment le rendre comestible, alors il faut le peindre ou l'enduire de la saure en couches successives du genre peau de lapin.

S'il vous plaît arrêtez de trahir sa nature. À le tartiner fin, il craquelle si vite qu'il devient macaron.

Certains chefs soumis s'encanailent au point de jeter dans la poêle des ingrédients divers pour anoblir le goût, enjoliver l'aspect, une pincée de marbre, quelques poussières de quartz.

Et une fois servi vous mangez du nougat.

A quoi bon l'adoucir, à quoi bon l'affadir. C'est un plat populaire ou bien un plat d'artiste, c'est un plat de curé ou un plat de soldat à la sauce bunker de la côte atlantique.

Mélangez-le donc tout cru dès qu'il a fait sa prise avant qu'il ne s'attache au fond de sa matrice.

Mangez-le donc tout cru avec quelques patates cuites dessous la cendre à la fleur de sel (de Guérande).

Le goût est tellurique.

Une saveur de terre, de premier élément.

Ce plat très ancestral nous pule de Genèse.

Déliçats s'abstenir.

Ces chefs vous le diront : le cru, c'en tout un art.

Thierry Paquot

Marcher : mettre ses pas dans les pas de la ville

Extrait de « Sensibilité entre béton et bitume »

1992

Le monde urbain connaît un développement inégal. D'énormes mégapoles multimillionnaires s'édifient en Asie, renouant sans le revendiquer avec la pire interprétation de la charte d'Athènes¹ ; des conurbations déchirées par des autoroutes se consolident aux portes de l'Europe (Téhéran, Istanbul, Beyrouth, Le Caire...); de vastes agglomérations se bricolent en Afrique, constituées d'habitats précaires qui prolifèrent et étendent sans cesse leur nappe urbaine plus ou moins froissée; des condominiums sécurisés et luxueux jouxtent des bidonvilles insensés dans la plupart des cités sud-américaines, et l'Amérique du Nord s'enorgueillit de ses tours miroitantes, de ses banlieues pavillonnaires à la pelouse bien taillée, de ses *gated communities* où s'affirme, sans mauvaise conscience aucune, une urbanité discriminante. L'Europe, quant à elle, ne connaît pas de modèle urbain unique, mais la diversité de ses formes d'urbanisation présente un point commun: l'hégémonie de l'automobile. Ainsi l'urbain s'éparpille-t-il, ne laissant au piéton qu'une portion congrue et dangereuse... Ce dernier serait-il de trop dans cette société machinique où le progrès se mesure exclusivement par l'accélération de la vitesse? Un rapide historique de l'art de marcher dans les villes de la vieille Europe n'est pas un détour inutile pour mesurer les enjeux de l'urbanisation à l'oeuvre. En effet, peut-on habiter ce monde urbain sans qu'il soit possible de l'appréhender physiquement, sensiblement, charnellement ?

Mettre un pied devant l'autre et avancer ne paraît pas un exercice trop périlleux, et la marche semble commune à tous les humains, qu'ils soient ou non citoyens, et même à quelques espèces animales. Lorsque Paul Virilio invente la dromologie, la « connaissance de la vitesse » (de *dromos*, en grec, qui signifie « course »), il rappelle que, durant des millénaires, les humains ne connurent pas d'autres moyens pour se déplacer que leurs pieds et que le principal moyen de transport fut la femme, non seulement la future mère qui porte son enfant, mais aussi la fille, la sœur ou l'épouse soumise au bon vouloir du père, des frères et du mari : une esclave « libre » en quelque sorte, mais contrainte à exécuter les tâches domestiques les moins valorisantes et les plus exténuantes, comme les corvées d'eau et du bois de chauffe...

Il n'est pas indifférent que les récits légendaires, mythologiques, guerriers, religieux dont se dotent la plupart des sociétés afin de se constituer, se confronter et se reproduire fassent état de personnages qui marchent, se déplacent, circulent. La plupart des dieux évoluent selon des parcours bien circonscrits et conformes aux significations revendiquées par les croyants. Hermès, fils de Zeus et de la nymphe Maïa, est l'ouvreur de chemins, qu'il trace et marque de cairns. Il est aussi brouilleur de pistes, menteur et manipulateur... Une chose est sûre : il ne tient pas en place, ne peut pas rester enfermé aux côtés d'Hestia dans la maisonnée. Le prophète, ainsi que le philosophe, ne peut s'empêcher d'aller porter la « bonne parole » de ville en ville. Le héros ne tient pas en place, il lui faut courir et conquérir. Lorsqu'il se retrouve enfermé dans un labyrinthe, la Thésée, il saisit un fil qu'une personne bien intentionnée – Ariane – a dévidé pour lui, afin de s'échapper. Le marchand, lui aussi, circule avec ses marchandises et dessine, à partir de ses itinéraires, toute une géographie des échanges. Les agriculteurs résident dans leur ferme, mais n'hésitent pas à conduire leurs troupeaux loin de leur village et à aller cultiver leurs champs disséminés dans la campagne. Le monde des nomades se sédentarise sans s'immobiliser, bien au contraire. À observer les diverses sociétés que la petite planète Terre a abritées depuis la naissance de l'humanité, on ne voit que circulations, migrations, exodes, exils, fuites, cortèges, pèlerinages, colonisations et autres transferts de populations. Par qui commencer ? Lucy ? Cro-Magnon ? Siddhartha Gautama ?

Alexandre ? Jésus ? Ou bien, plus près de nous : Marco Polo, Abélard, Ibn Battûta, Ibn Khaldûn, Montaigne, Mme de Sévigné, Arthur Young, Phileas Fogg ? Que de déplacements! De distances parcourues! Mais dans quels buts et pour aller où ?

On s'en souvient, c'est le 26 avril 1335 que Pétrarque entame, en compagnie de son frère, l'ascension du mont Yentoux. Arrivé au sommet, il contemple avec émerveillement les larges étendues que sa position haute lui révèle. Il découvre ainsi ce qu'on ne nomme pas encore, dans nos langues européennes, un « paysage ». Ouvrant au hasard les *Confessions* de saint Augustin, ouvrage qui ne le quitte pas, il y lit : « Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer immense, les vastes Cours des fleuves, le rivage de l'Océan et le mouvement des astres, et ils s'oublient eux-mêmes. » Ce propos le ramène, sans ménagement aucun, sur terre, lui qui croyait, en gravissant le mont, se rapprocher de Dieu. Eh bien, non! Cette excursion ne remplace pas une profonde méditation accomplie sereinement depuis chez soi. L'introspection est aussi un chemin. À bon entendeur, salut !

Nous sommes en 1630, dans un jardin parisien, et c'est Charles Sorel, sieur de Souvigny (1582-1674), qui l'écrit dans *Polyandre* (1648): « La plupart des femmes d'esprit aymoient tant le Cours et la promenade de Luxembourg ou des Tulleries, estans bien aises de voir là tous les jours des hommes nouveaux. »

La promenade devient une activité importante, un « besoin féminin », explique l'historien de la ville Marcel Poète. On marche comme si de rien n'était, alors même qu'on se montre et qu'on cherche à voir... La séduction vient se substituer à la conversation philosophique pratiquée entre humanistes, dans les « jardins secrets » de la Renaissance italienne. Le mot « promenade » vient du verbe « promener » qui signifie « mener dans une direction déterminée » (« mener » venant du latin *minare*, de *minan*, « menacer ») pour faire avancer, « conduire », idée qu'on trouve dans les expressions « mener le bal », « mener à la baguette », « mener par le bout du nez ». « Se promener », c'est-à-dire aller à sa guise, se laisser guider par ses pas, pour le plaisir, est un verbe relativement récent (XVe siècle) qui s'impose avec l'action qu'il désigne. Au XVIe siècle, le mot « promenoir » est associé au lieu de la promenade avant d'enrichir le vocabulaire du théâtre... Les lieux de promenade sont les jardins, parcs et autres territoires boisés, mais aussi, à partir de Louis XIV, les boulevards. En effet, sûr de sa puissance militaire, le Roi-Soleil démilitarise les fortifications qui protègent les villes, en particulier les ouvrages défensifs qu'on nomme « boulevards », du néerlandais *Bolwerc*. Ces remparts en madriers, planches et terre, sont démolis et leurs emplacements vacants deviennent des promenades urbaines, comme les « Grands Boulevards » à Paris, avec les théâtres, les cafés et la faune qui les peuple. En 1844, Honoré de Balzac note dans *Le Diable à Paris* : « Le Boulevard, qui ne se ressemble jamais à lui-même, ressent toutes les secousses de Paris: il a ses heures de mélancolie et ses heures de gaieté, ses heures désertes et ses heures tumultueuses, ses heures chastes et ses heures honteuses. » Mais j'anticipe... Il semblerait que la promenade publique tarde à se généraliser. À propos de l'Italie, par exemple, Charles De Brosses, qui visite la péninsule en 1739, écrit : « je m'étonne fort que les plus belles villes que j'aie encore vues dans ce pays n'aient pas de promenades publiques qui vaillent celles de nos moindres petites villes. » Pourtant, en 1706, Victor Amédée II avait planté des chênes sur l'esplanade qui, à Turin, sépare la citadelle de la vieille ville. La voirie serrée, les fortifications bien agencées, la ville fermée sur elle-même n'encourageaient pas à aller se balader... Mais à Padoue, Gênes, Venise, Parme, Vérone, Palerme et dans bien d'autres cités, des promenades seront ouvertes au cours du dernier

quart du XVIII^e siècle, pour le plus grand plaisir des citoyens. À la fin de la journée, tous les habitants vont faire un tour le long du canal, de l'avenue, du mail qui devient un véritable lieu de rendez-vous de celles et ceux qui espèrent une rencontre... Sébastien Mercier, Restif de La Bretonne et même l'urbanophobe relatif Jean-Jacques Rousseau aiment déambuler dans la grande ville, curieux du spectacle sans cesse renouvelé de la rue. La déambulation se pratique de jour comme de nuit, comme en témoigne l'invention, à la fin du XVIII^e siècle, du mot « noctambule. - celui qui se promène la nuit. On noctambulait gaiement le long du Cours-la-Reine, d'autant plus que les hommes n'y étaient pas avec leur légitime et que tous les cœurs à prendre s'y rendaient sans autre espoir que celui d'un rendez-vous! Pendant l'été 1714, nous raconte Franc-Nohain, « la mode vint d'aller au Cours-la-Reine vers minuit, s'y promener aux flambeaux et d'y faire venir des musiciens pour y danser en plein air dans le rond du milieu ». « Cela s'appela "faire une partie de nuit au Cours". » Cette activité pédestre n'est pas spécifique à Paris. Elle semble rencontrer un réel engouement dans la plupart des villes européennes, qui s'équipent de jardins publics et d'allées plantées. Le philosophe Karl Gottlob Schelle rédige en 1802 un court traité intitulé *L'Art de se promener*, dans lequel il énonce bon nombre de conseils à l'intention du promeneur, à la fois sur les chemins de campagne, les sentiers de montagne, les allées forestières et les parcours urbains. Il note dans l'avant-propos: «Un art de la promenade présenterait de l'intérêt pour toutes les personnes cultivées qui ont à cœur de flâner, l'esprit et les sens en éveil, aussi bien dans la nature que dans les lieux fréquentés, de jouir pleinement de la nature et de la société durant leurs promenades; tout comme l'art de vivre devrait être pour chaque individu un objet d'attention, au sens plein du terme, si la vie est pour lui un peu plus qu'un simple jeu. » Ainsi la promenade désigne-t-elle à la fois le lieu de déambulation et l'acte de marcher pour s'imprégner des beautés de la nature et pour avancer en soi-même. Cet acte est double : il détend le corps, lui offre de l'exercice et assure à l'activité cérébrale une utile vélocité. Pour tout dire, c'est la finalité intellectuelle qui justifie la promenade, sans toutefois minimiser l'importance de la relation que chacun établit, grâce à la promenade, avec la nature. Celle-ci éveille les sens du promeneur qui s'enrichit de ces sensations. Une promenade idéale exige un paysage de grande beauté et un itinéraire varié. C'est pour cela que l'auteur se prend à imaginer une ville adaptée à la promenade, qui ne serait pas trop accidentée, posséderait des vues panoramiques, aurait une taille raisonnable permettant d'en faire le tour sans trop se fatiguer. Une promenade parfaite réclame en outre une bonne condition physique, l'absence de rencontres inopportunes, le plaisir de flâner tranquillement en colloquant avec soi-même. Cette solitude en mouvement exprime la qualité de la promenade. À peine âgé de trente ans (il est né en 1777), Karl Gottlob Schelle prend le chemin de l'asile psychiatrique... À cause de quelle promenade ratée? Personne ne le sait. Revenons à Paris où, après le Cours-la-Reine, c'est le quartier du Palais-Royal qui devient le haut lieu de la vie nocturne, et ce pour plusieurs décennies. Guère étonnant d'y trouver installé, dans les années 1840-1860, Aubert - l'éditeur du journal *Le Charivari* -, célèbre pour ses *Physiologies*. De quoi s'agit-il ? Une explication apparaît dans la *Physiologie des physiologies* (1841) : « Physiologie, ce mot se compose de deux mots grecs dont la signification est désormais celle-ci: volume in-18 composé de 124 pages, et d'un nombre illimité de vignettes, de culs-de-lampe et de bavardage (*logos*) à l'usage des gens niais de leur nature (*Phusis*). « Ces petits livres de poche, drôles, plaisants et parfois impertinents, font appel aux meilleurs dessinateurs du moment, Daumier, Gavarni, Monnier ou encore Traviès, qui caricaturent, parfois férocement, des « types » sociaux comme « la grisette », « le bas-bleu », « le cocu », « le viveur », « le rentier », etc. Sur les 130 « physiologies » parues entre 1840 et 1842, Aubert en a certainement édité une centaine, dont la *Physiologie du flâneur* (1841), de Louis Huart, avec des vignettes de Daumier et Maurisset, qui fut vendue à 13 000

exemplaires... avant d'être reprise dans des volumes collectifs. Mais c'est vraisemblablement Honoré de Balzac qui a inauguré ce genre en publiant, dès 1829, sa *Physiologie du mariage*, dont la rédaction avait commencé en 1825. Ses prétentions classificatoires, inspirées des travaux scientifiques d'un Cuvier, par exemple, figurent dans l'avant-propos (1840) de *La Comédie humaine*:

Je vis que, sous ce rapport, la société ressemblait à la nature. La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques.

Ainsi Balzac souhaitait-il contribuer à une vaste entreprise intellectuelle, scientifiquement menée et philosophiquement argumentée: embrasser toute une époque, en révéler tous les travers, en peindre tous les protagonistes. Son oeuvre est une exploration tous azimuts d'une société qui ne cesse de se diversifier, dont les codes se modifient aussi vite que s'écoule le temps nécessaire à en acquérir les modalités. Et Balzac ne veut rien oublier, ne rien laisser de côté: tout lui importe, la toilette, les menus, la manière de fumer le cigare, de mêler les cafés, tout, tout y compris les gestes apparemment anodins comme celui de marcher. Sa *Théorie de la démarche* est publiée en 1833 dans la revue *Europe littéraire* et prend prétexte d'un vers de Virgile (« La déesse se révéla par sa démarche ») pour disserte sur ce qu'il nomme fort justement la "physionomie du corps".

En effet, le corps de chacun, par ses postures et ses mouvements, indique bien des choses sur l'état d'esprit, l'origine culturelle, l'échelon social de son ou sa propriétaire. « En marchant, les femmes, note-t-il, peuvent tout montrer, mais ne rien laisser voir. « Il consigne d'autres jolies trouvailles : « Le repos est le silence du corps », « Tout mouvement exorbitant est une prodigalité sublime », « Tout mouvement a une expression qui lui est propre et qui vient de l'âme. Les mouvements faux tiennent essentiellement à la nature du caractère; les mouvements gauches viennent des habitudes. »

Si c'est encore Balzac qui propose la plus subtile définition de la flânerie, cette « gastronomie de l'œil », c'est Walter Benjamin qui consacre le flâneur comme personnage essentiel de Paris. « Paris a créé le type du flâneur », affirme-t-il, avant de s'interroger, toujours dans son ambitieux ouvrage inachevé, *Paris, capitale du XIX^e siècle*:

L'étrange, c'est que Rome ne l'ait pas fait. Quelle en est la raison ? Et de répondre: « Le rêve lui-même suivrait-il à Rome des voies toutes tracées ? La ville ne serait-elle pas trop riche en temples, en places fermées, en sanctuaires nationaux pour pouvoir entrer tout entière dans le rêve du passant à chaque pavé ? Cela peut aussi s'expliquer pour une grande part par le caractère national des Italiens. Car ce ne sont pas les étrangers, mais les Parisiens eux-mêmes qui ont fait de Paris la terre promise du flâneur, ce « paysage composé de vie pure » dont a parlé un jour Hohnannsthal. Un paysage... c'est bien ce que Paris devient pour le flâneur. Plus exactement, ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre.

Ainsi, c'est le paysage urbain de la grande ville, cette métropole de la modernité avec ses gares, ses grands magasins, ses immenses cafés et brasseries, ses théâtres, sa débauche de luxe, d'exotisme, de lumières électriques, qui permet l'éclosion, l'émergence, la naissance du flâneur. Celui-ci n'est pas un promeneur indécis et encore moins un marcheur décidé : il vaque à sa principale occupation avec une grande détermination et une attention de tous les instants, il n'en perd pas une miette, arpente les passages couverts, remonte les boulevards, circule d'une rue à l'autre. Cet *homme de la foule* se prétend oisif alors même qu'il lorgne les

marchandises disposées derrière le carreau de la vitrine, qu'il enregistre les moindres propos des concierges, boutiquiers et autres chaland, se fait fort de connaître les faits et gestes d'un quartier. Le flâneur est un entomologiste amateur, comme le note Walter Benjamin, sa fantasmagorie ambitionne de « déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère ». Dans un autre dossier, Walter Benjamin n'hésite pas à écrire que le flâneur anticipe, préfigure le détective: « Le flâneur devait rechercher une légitimation sociale à son comportement. Il lui convenait parfaitement de voir son indolence présentée comme une façade derrière laquelle se cache en réalité l'attention soutenue d'un observateur ne quittant pas des yeux le criminel qui ne se doute de rien. » Le terrain de prédilection du flâneur est le passage. C'est parce qu'il représente la fin d'un monde au coeur même de la modernité en puissance que Walter Benjamin l'explore avec une réelle délectation, comme s'il y voyait la perte d'une certaine liberté de mouvement, il cite Victor Fournel dans *Ce qu'on voit dans les mes de Paris* (1855) :

N'allons pas toutefois confondre le flâneur avec le badaud : il y a une nuance [...]. Le simple flâneur [...] est toujours en pleine possession de son individualité. Celle du badaud disparaît, au contraire, absorbée par le monde extérieur... qui le frappe jusqu'à l'enivrement et l'extase. Le badaud, sous l'influence du spectacle, devient un être impersonnel ; ce n'est plus un homme : il est public, il est foule. Nature à part, âme ardente et naïve, portée à la rêverie [...] le vrai badaud est digne de l'admiration de tous les coeurs droits et sincères.

Le partisan du *style pédestre* n'hésite pas à écrire que la flânerie est « un daguerréotype mobile et passionné qui garde les moindres traces, et en qui se reproduisent, avec leurs reflets changeants, la marche des choses, le mouvement de la cité, la physionomie multiple de l'esprit public, des croyances, des antipathies et des admirations de la foule », Priscilla Ferguson constate l'entrée tardive du verbe « flâner » dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1878 seulement, avec cette définition bien imparfaite: « Se promener en musant, perdre son temps à des bagatelles. » Pourtant le mot « flâneur » a déjà une longue histoire, car dès 1806 on peut lire *Le Flâneur au salon ou Mr Bonhomme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles*; en 1808, l'on trouve l'acception suivante dans le *Dictionnaire du bas langage ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, de d'Hautel : « Flâner : rôder sans motif de côté et d'autre; fainéantiser; mener une vie errante et vagabonde »; en 1825, J.-B. Auguste Aldéguier signe *Le Flâneur, ou mon voyage à Paris, mes aventures dans cette capitale, et détails exacts de ce que j'y ai remarqué de curieux, et de nécessaire à connaître*; en 1831, un flâneur anonyme (!) signe l'article « Le flâneur de Paris » dans l'ouvrage collectif intitulé *Paris, ou le livre des cent-et-un*, et en 1842, Auguste de Lacroix rédige la notice « Le Flâneur » pour *Les Français peints par eux-mêmes*, Seule ombre au tableau, l'absence de féminin à ce terme tant apprécié de « flâneur ». Pas de « flâneuse », mais des Surnoms péjoratifs pour les prostituées postées sur le trottoir, comme l'« horizontale » ou le « passage des princes ».... Une femme seule qui déambule dans les rues de la ville ne peut être qu'une prostituée, selon le regard sexiste - et foncièrement hypocrite- qui domine alors.

Mais cela encourage plutôt Charles Baudelaire à suivre les mystérieuses passantes, Gustave Flaubert à laisser vagabonder Frédéric Moreau pour parfaire son éducation sentimentale, Émile Zola à peindre Paris avec les pieds de Claude Lantier, si j'ose dire, et tous les écrivains qui puisent dans la rue parisienne des bouts d'intrigues, des bons mots, des « choses vues » et autres ambiances, Vouloir les citer tous serait illusoire, fastidieux et suspect (il existe toujours un auteur « maudit » oublié !). Bornons-nous à constater que les romanciers et les poètes inspirés par la grande ville attribuent au flâneur, vagabond, promeneur, passant, piéton, etc., une place de choix. Ils les font cohabiter. Ainsi, même si Apollinaire privilégie *Le Flâneur des deux rives*, il ne méprise pas pour autant le marcheur qui, dans « Zone », traverse Paris et le monde et les siècles. Il en va

de même pour des écrivains relativement « secondaires » comme André Salmon, Henri Duvernois, Jean de Tinan, Maurice Beaubourg, Francis Carco qui se refusent à choisir une « figure type » et adoptent tantôt le pas du flâneur, tantôt celui du piéton, sans se soucier de l'économie qui les promeut ou les condamne. La ville est aussi faite de ces mélanges impossibles... et pas nécessairement anachroniques, Après tout, les passages existent toujours et s'ils ne correspondent plus à ce pour quoi ils furent créés, nous les traversons encore, nous nous y rendons pour y acheter un livre - je parle ici du passage Verdeau -, nous les empruntons pour « couper » dans le « mou » de la ville ou bien pour tenter d'y retrouver l'atmosphère du roman de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, ou celle des textes autobiographiques de Louis-Ferdinand Destouches, alias Céline. Les surréalistes aussi sont de grands marcheurs; Philippe Soupault, dans *Les Dernières Nuits de Paris*, mais aussi André Breton, dans *Nadja*, parcourent la ville selon le principe du « hasard objectif », en quête d'une quelconque surréalité... En mai 1924, Aragon, Breton, Morise et Vitrac déterminent au hasard sur une carte routière le parcours qu'ils vont effectuer : Blois-Romorantin. L'inutilité totale de cet itinéraire, pour les marcheurs, crée les conditions de disponibilité indispensables pour saisir le sur-réel du réel, le merveilleux de l'ordinaire, le fantaisisme du trivial. Breton raconte : « Le voyage, prévu pour une dizaine de jours et qui sera abrégé, prend d'emblée un tour initiatique. L'absence de tout but nous retranche très vite de la réalité, fait lever sous nos pas des phantasmes de plus en plus nombreux, de plus en plus inquiétants. L'irritation quette et même il advient, entre Aragon et Vitrac, que la violence intervienne. » Si l'exaltation est à ce prix, il n'est pas question d'y échapper! Plus tard, et régulièrement, les surréalistes arpenteront les trottoirs de Paname avec délectation, tanguant d'un café à un autre.

Chacun possède son lieu de prédilection: Breton affectionne la porte Saint-Denis et le boulevard Bonne-Nouvelle, Éluard préfère l'Opéra, Vitrac fréquente les Halles, et Soupault la Chaussée d'Antin.

Les devantures des magasins, les enseignes plus ou moins effacées, les attitudes saugrenues d'un passant, la forme improbable d'un attroupement fortuit, les slogans des publicités, les mouvements des piétons sur la chaussée, les moindres faits et gestes des citoyens donnent à la ville un air mystérieux qu'il s'agit de percer. Où vont-ils? Que font-ils? À quoi pensent-ils? Et si nous les suivions? « J'aime à me laisser traverser par les vents et les pluies : le hasard, affirme Aragon dans *Le Paysan de Paris*, voilà toute mon expérience. » Si la ville et son animation sont un étonnant déclencheur d'images, la nuit en démultiplie le judicieux mécanisme. « Le sang de la nuit moderne, assure Aragon, est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des bigoudis d'étincelles et là où les fumées finissent de mourir, des hommes sont montés sur des astres glissants. La nuit a des sifflets et des lacs de lueurs. Elle pend comme un fruit au littoral terrestre, comme un quartier de bœuf au poing d'or des cités. » Paris leur appartient! Trente ans plus tard, et au même âge - un peu plus de vingt ans -, les fondateurs de l'Internationale situationniste vanteront les mérites de la dérive. C'est en 1956, dans la revue *Les Lèvres nues*, que Guy Debord (1931-1994) expose sa « théorie de la dérive » en ces termes : « Technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psycho-géographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tout point aux notions classiques de voyage et de promenade. » Trois ans auparavant, Ivan Chtcheglov, âgé de dix-neuf ans, avait rédigé *Fonnuilaire pour un urbanisme nouveau*, qui sera édité, dans une version quelque peu modifiée, dans le premier numéro de *l'Internationale situationniste*, en juin 1958, sous la signature de Gilles Ivain. Dans le même numéro, l'on trouve la définition suivante de la *psychogéographie*: « Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. » La dérive situationniste

est un acte de prise de possession de la ville en ce qu'elle la détourne de ses fonctions et usages imposés par l'urbanisme. Le dériveur construit une nouvelle « situation » qui le désaliène du monde de la marchandise et de sa mise en spectacle. Il n'y a là rien de révolutionnaire. Chacun sait, par expérience, que l'errance-pourrien dans la ville est l'activité principale des jeunes. Lieu de gratuité, la rue est aussi un territoire ouvert et disponible que les jeunes investissent pour le plaisir de déambuler en conversant. Quant aux situationnistes, selon les souvenirs de certains d'entre eux, leur dérive urbaine et nocturne résultait principalement d'une forte consommation d'alcool... Le projet, toujours en chantier, de *New Babylon*, cette ville entièrement dédiée à la dérive, au nomadisme joyeux, à l'errance ludique, que dessine le peintre néerlandais Constant, doit abriter l'*Homo ludens*. Ville-marelle où chaque pas est une surprise, chaque parcours un jeu de piste, *New Babylon* accepte la diversité des comportements humains, provoque l'imprévisible, suscite la créativité, fait oeuvre et par conséquent ignore superbement l'ancienne rationalité de la société industrielle entièrement soumise à l'idéologie du travail. Le principal mérite des dériveurs est de souligner ce qu'on dissimule ordinairement, les itinéraires du quotidien et les agréments qu'ils procurent. Car le banal n'est pas toujours lourd, gris, triste, comme le montrent aussi bien Pierre Sansot dans *La Poétique de la ville* (1973) que Georges Perec dans *Espèces d'espaces* (1974).

Ce sont justement ces cheminements que cartographie et explicite Jean-François Augoyard dans *Pas à pas* :

Les déambulations quotidiennes nous semblent ressortir à cette classe de pratiques délaissées, irrécupérables, semble-t-il, par l'économie marchande, insignifiantes aux yeux du savoir. Se jouant des classifications fonctionnelles, les cheminements relient sans doute le lieu domiciliaire aux lieux de travail, de loisir, de consommation. Mais l'important est que ces médiations spatiales sont ordonnées selon les propriétés du temps vécu. Le temps de cheminer est le temps de la promenade, de la « sortie en ville », et aussi de l'empressement et du souci. Les activités classées en séquences fonctionnelles s'animent et retrouvent leur unité vécue. Un même trajet convoque le privé et le public, l'individuel et le collectif, le nécessaire et le gratuit.

De la même façon que la démarche d'une personne, chez Balzac, trahissait son anonymat et révélait son appartenance sociale, son âge et ses moeurs, le cheminement quotidien exprime le bien-être ou le mal-être du citoyen. Car ce qui a changé, depuis l'apparition du flâneur, c'est la forme même de la ville. Paris n'est plus concevable sans ses banlieues-dortoirs, la multiplication des grands ensembles à l'architecture glaciale et à l'urbanisme concentrationnaire, la tripartition du quotidien (« métro-boulot-dodo ») et le zonage des activités (travail, résidence, consommation, loisirs). La France tout entière est devenue citadine, ses territoires se sont urbanisés avec des lotissements aux maisons clonées, à la sortie des villages. Ne comprenant pas trop, alors, ce qui se passait, on a évoqué la « rurbanisation » puis la « périurbanisation », avant de constater la suprématie de *l'urbain diffus*, qui résulte entre autres, de l'automobilisation généralisée de la société. Question: peut-on flâner en voiture? Avant de répondre, écoutons le témoignage d'un habitant de Sarcelles :

Dehors, dans ma Métropole du futur, tout est identique, géométrique, *il n'y a pas de rues*. Il y a des noms de rues, et des chaussées pour les voitures, mais pas de rues-boutiques, de rues-foules, de rues-plaisirs, de rues-promenades. Je ne flâne pas dans une ville amputée de tout paysage urbain, une ville où je ne suis pas né et qui est née de rien. Tout y est prévu, sauf l'imprévisible. Moi, pour perdre du temps dans une ville, il faut qu'y surgissent des commerces, des brocantes, des stands et des foires que je n'attendais pas².

Il en va différemment pour les habitants du quartier de l'Arlequin à Grenoble, ce qu'enregistre Jean-François Augoyard à peine dix ans plus tard : l'écart, la répétition, l'à-côté, le raccourci, le trajet habituel

ne signifient plus toujours la même chose. En effet, un parcours qui apparaît imposé un jour peut dans d'autres circonstances, à une autre heure par exemple, devenir agréable ou surprenant. L'imaginaire intervient en permanence dans la manière de vivre ses itinéraires, de disqualifier ou non un cheminement, de s'approprié ou non un lieu. Le piéton en marchant lit sa ville, et interprète en temps réel le texte qu'il parcourt; il devient Hermès, le messager des dieux qui dialogue avec les étrangers (d'où l'« herméneutique », l'interprétation...). Jean-François Augoyard retient, de l'examen de ses entretiens avec les habitants de l'Arlequin, deux figures de style: la synecdoque et l'asyndète. La première consiste à utiliser « un mot dans un sens qui est une partie d'un autre sens du même mot », quand la seconde vise à supprimer des mots de liaison. Michel de Certeau, commentant cette étude, a pu écrire : « En fait, ces deux figures cheminatoires renvoient l'une à l'autre. L'une dilate un élément d'espace pour lui faire jouer le rôle d'un « plus » (une totalité) et s'y substituer (le vélo ou le meuble en vente dans une vitrine vaut pour une rue entière ou un quartier). L'autre, par élimination, crée du "moins", ouvre des absences dans le continuum spatial, et n'en retient que des morceaux choisis, voire des reliques. » Le cheminement n'est jamais le même. Certes il relie un point du territoire à un autre, mais la façon dont il est vécu décide de la qualité attribuée aux lieux traversés. C'est l'appropriation qui décide de l'habitabilité, ou non, d'un lieu. Et s'approprier ne veut pas dire « faire sien » (comme je peux m'approprier la chambre d'hôtel en déplaçant telle chaise, en rangeant mes chemises dans le tiroir de la commode et en posant mon réveil et une photo de famille sur la table de nuit !), mais devenir « autre au contact de ». C'est un peu ce que nous dit Michel de Certeau lorsqu'il remarque que « pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance; c'est, dans le lieu, *être autre* et *passer à l'autre* ». Autant dire que l'« espace » contient beaucoup de « temps » ...

Dans l'urbain diffus, la lecture du texte de la ville se complique. Il y a de nombreux « blancs », et parfois des « coupés-collés » de territoires déjà vus, d'architectures déjà rencontrées. Le centre n'est plus le centre ancien de la ville historique, mais bien souvent le centre commercial posé à la périphérie de la périphérie, auquel on accède en automobile. La ville pédestre appartient dorénavant au passé, et c'est le passé qu'on visite lorsque l'on marche sur les trottoirs de la ville compacte. L'urbain de la mobilité se traverse en voiture et le résidant communique par courrier électronique ou téléphone portable. La rue de la ville d'à côté est peu fréquentée, sauf certains soirs de la semaine. Les lotissements privatisés ou les enclaves vidéosurveillées qui se généralisent dans l'Hexagone ne possèdent pas de rues, mais des dessertes. On y pénètre en montrant « patte blanche ». Le centre commercial voisin reconstruit des rues marchandes, vaguement parentes des passages parisiens à cause de la verrière - mais l'air conditionné et la musique d'ambiance leur étaient étrangers. Certes, la rue piétonne du village jouxtant le gigantesque centre commercial du Val d'Europe, à côté d'Euro Disney, ressemble à n'importe quelle rue piétonne de Bayonne ou de Concarneau, mais le faux, même artistement patiné, ne réussit pas à se faire passer pour du vrai. Ce village en trompe l'oeil ne trompe que celles et ceux qui n'ont jamais flâné! Le marketing du centre commercial espère faire passer les courses pour une activité de loisirs. Il n'en est rien. Remplir son Caddie, le pousser dans les allées du magasin, puis rejoindre sa voiture sur le vaste parking ne correspondent pas à de réelles distractions. Ce ne sont pas les diverses « animations » que vous croiserez en chemin qui vous convaincront du contraire. Si la corvée des commissions se révèle moins pénible grâce à un meilleur accueil, une plus agréable disposition des gondoles et une décoration plus originale, tant mieux ! Mais jamais un centre commercial avec son hypermarché et ses enseignes internationales aux vitrines semblables partout ne rivalisera avec un quartier de ville, ses boutiques, ses marchands à la sauvette, ses musiciens de rue, ses vagabonds et toute une population bigarrée et rebelle à l'uniformité.

L'histoire urbaine récente rend compte des changements profonds qui affectent les modes de vie des citoyens, tant dans leurs temporalités que dans leurs géographies réelles ou virtuelles. Il est vain de regretter le « bon temps » du flâneur, qui n'était peut-être pas aussi « bon » que cela... L'essentiel est ailleurs. Il est dans l'habitabilité du monde. Et seule la diversité des pratiques et des usages en garantit la possibilité. À l'époque triomphante du flâneur, le voyageur, le touriste, le promeneur, le dériveur - qui sais-je encore ? - avaient aussi leur place. Qu'il en soit de même à présent que la ville s'éparpille en des territoires aux limites de plus en plus floues et que les temps du quotidien urbain s'entremêlent en une calligraphie inédite. Le chemin à ouvrir, la voie à suivre, la route à faire sont encore des maïeutiques irremplaçables, qui offrent au corps sa mesure et à l'esprit son miroir. Quant à la parole échangée, elle est la preuve indiscutable d'une urbanité épanouie. La rencontre fortuite et partagée produit son lieu, qui à son tour en abrite le souvenir. Un chemin n'est jamais à sens unique et la vitesse n'y est pas imposée. Bonne route aux pèlerins indépendants de l'urbain diffus !

Nota :

1_ Principe urbanistiques donnant lieu à ce que l'on a appelé le « fonctionnalisme » : habiter, travailler, se récréer, circuler, « la charte d'Athènes et après ? », in *Urbanisme*, n°330, 2003.

2_ Charles Vanhecke, *Démocratie nouvelle*, Janvier 1964.

Alvaro Siza
Mensonges d'architecte
1992

La forme, fin d'un processus qui n'a pas de fin
Entretien réalisé par Dominique Machabert, Porto, juin 1998

« Comment j'ai écrit certains de mes livres ? », se demandait Raymond Roussel, écrivant précisément un livre pour répondre à cette question. Pourriez-vous, à propos de vos projets, vous poser une question pareille ? « Comment ai-je fait certaines de mes architectures ? »

Ce serait difficile d'y répondre, cela dépend de tant de choses qu'il est impossible de hiérarchiser. Une architecture provient d'une succession d'explorations, d'hypothèses et de réponses dont il faut tester la validité et qui peu à peu s'agglomèrent pour s'acheminer vers une forme. Mais je ne peux pas parler - ni probablement personne - d'une méthode précise ou d'un ordre avec des règles.

Faisant référence à Roussel justement, Aldo Rossi dit qu'il y a nécessité de déterminer un thème, d'opérer un choix et de le suivre jusqu'au bout; c'est ce qu'il appelle « la théorie du projet ». Que pensez-vous de cette démarche ?

Il n'en est pas ainsi pour moi, et je reste dubitatif quant au fait que cela se passe de cette façon, même chez Aldo Rossi. Son activité comprenait un versant pédagogique qui l'obligeait à être clair et lui a valu un prestige mérité. Néanmoins, quand je pense à certains de ses merveilleux bâtiments, je me permets de douter de ce qu'il dit, même s'il est vrai qu'il y a chez Aldo Rossi un monde formel très personnel qui jalonne son parcours et sa production. Pour moi du moins, cela ne se passe pas comme il le dit. Au contraire, la recherche de la forme procède d'une nébuleuse. Je prends appui sur quelques points que je laisse ensuite pour éventuellement les réutiliser et qui à tout moment accompagnent, soutiennent le processus. Mais l'architecture, la forme, ne se résumant pas à ces points d'appui. Pour moi, par exemple, ce qui entoure le lieu d'intervention de près ou de loin constitue un support très important. Dans chaque ville, il y a une atmosphère générale en même temps que chacune d'elles contient une quantité de lieux particuliers; chacun ayant à son tour sa propre atmosphère. Regardez Lisbonne, elle est faite d'une multitude de lieux singuliers. À ma connaissance, c'est une des villes qui présentent le plus de variété. Il arrive même, à certains moments, que l'on s'y sente comme dans une autre ville. C'est pareil avec Paris, faite aussi de lieux et d'atmosphères tout à fait différents. Mais, malgré tout, quelque chose vous fait dire que vous êtes à Paris ou à Lisbonne. Cette chose qui est en partie bien réelle, que l'on peut recenser, est aussi imaginée grâce à la mémoire et aux histoires que l'on emmagasine. Et au moment de se mettre au travail, cela représente un de ces points d'appui dont je parle.

Certes, ces supports de travail ne sont pas toujours aussi flous. Il en existe de plus précis, comme la fonction. Au départ j'ai toujours en tête ce qui va se passer dans un bâtiment et je peux m'appuyer - s'il le faut - sur des modèles existants. Il y a toutefois un moment où il convient de se libérer; de s'émanciper de ce à quoi la fonction nous amène, nous oblige. Ce n'est pas facile. Le processus de création architectonique habite un labyrinthe et les recherches progressent en zigzag. Lorsqu'on pense avoir trouvé un bout de résolution, on vérifie. Si ça marche, on garde, si ça ne marche pas, on recommence.

Pourriez-vous commenter les différences formelles existant entre deux de vos musées, celui en cours de construction de la Fondation Serralves à Porto et celui de Saint-Jacques-de-Compostelle, l'un et l'autre ayant à peu près les mêmes dimensions et le même programme?

Ils sont en effet très différents dans leur forme. Concernant le type des salles d'exposition, il y a continuité entre le premier : à Saint-

Jacques-de-Compostelle, et celui de la Fondation Serralves. À Compostelle, le contexte a été très important, j'ai en effet proposé que l'on construise très près du couvent, qui est un monument national, à l'intérieur d'un jardin merveilleux mais quelque peu à l'abandon et que l'on m'a chargé de réhabiliter. Dès le début, le jardin est apparu comme un protagoniste majeur dans l'ensemble de l'opération en raison de la graduation de la pente, il y avait des terrasses enfouies que l'on a mises au jour. En découvrant les murs, les enduits, les conduits qui acheminaient l'eau suivant la topographie et l'organisation du jardin, nous nous sommes rendu compte que, au fond, le musée était à l'intérieur d'un système plus vaste qui comprenait le jardin, le couvent et, par extension, la ville tout entière, ville de granit, chargée d'histoire.

Je me rappelle avoir voulu, dans un premier temps, réaliser le musée en marbre pour le détacher de l'ensemble, ce qui aurait été très difficile à faire admettre.

Par le marbre, je voulais donner une autonomie au bâtiment, marquer un certain type de rapport à la ville, montrer l'importance du rôle que peut jouer un musée d'art contemporain dans une telle ville, historique et religieuse mais animée d'un nouvel esprit. Cette idée du marbre blanc m'apparaissait très clairement. Plus tard, mais pas à cause des éventuelles et vraisemblables pressions à venir, j'ai compris que cela ferait trop. C'est donc par le jeu d'autres formes que j'ai finalement réussi à donner son identité au bâtiment.

Il y a eu d'autres points déterminants : le rapport d'échelle, par exemple, qui, dans un musée, n'est pas très difficile à trouver parce qu'il est toujours question, ou presque, de grands espaces. C'est autrement compliqué quand il s'agit de diviser en appartements les grands immeubles de la ville historique avec leurs grandes fenêtres. L'architecte n'est pas autant qu'on le croit l'auteur des décisions. Soit il se situe dans un moment de rupture consécutive à un grand élan de transformation, de libération, de volonté et de désirs collectifs: dans ce cas, il peut s'affranchir d'un certain nombre de choses et, par opposition, donner lieu à du nouveau. Soit - nous sommes dans ce cas à présent - il y a continuité, pas de profonds bouleversements; la question essentielle réside alors dans le travail sur les proportions, dans le dessin qui conditionne le résultat final.

Dans le cas du musée de la Fondation Serralves, comment cela s'est-il passé?

Le problème était tout à fait différent parce qu'il s'agissait d'un terrain libre dans un jardin, un grand espace ouvert entouré d'arbres. De l'endroit où se situe le musée on ne voit aucune architecture, aucun autre bâtiment. Le rapport à la ville est donc exclusivement mental, dans un tout autre cas de figure qu'à Compostelle, où l'influence des éléments voisins - le jardin, les terrasses, les lignes horizontales, l'autre bâtiment avec sa double façade - sont comme les racines du musée. Il y a d'ailleurs eu pour Serralves une polémique environnementale à propos de l'impact que pouvait avoir un grand bâtiment à l'intérieur d'un jardin. Une de mes pistes de recherche pour définir la forme consistait à me placer selon des angles de vue très différents, dans toutes les directions. Jamais le bâtiment n'est visible en totalité. Lorsqu'on en fait le tour, on voit des fragments, des grands pans de murs, mais jamais la totalité du bâtiment la perception étant interrompue par les arbres. Compte tenu de ces conditions liées au site, il s'agissait d'imaginer les parcours, autrement dit la fonction, et de dégager simultanément une forme qui, dans l'essentiel - comme un squelette -, serait issue de la distribution des différents espaces et salles d'exposition. La question

de la fonction a été traitée simultanément à celle de la forme du volume. Plus tard seulement j'ai pris conscience que, au moment de l'étude, j'avais dessiné une quantité de vues aériennes : une façon de contrôler une définition formelle qui n'arrivait que par fragments et pas en entier. Les dessins du bâtiment vu d'en haut en assuraient la cohésion, qu'on ne perçoit pas dans la réalité, Il fallait que tout cela fasse un ensemble en évitant la dispersion, la fragmentation, que prônent certains. Bien que notre perception procède par morcellement, chaque architecture ajoutée à la ville doit s'intégrer dans un tout. Cette intégration est déterminante car elle assure la place de chaque élément : le détail, la couleur, la façon de faire le joint du toit, sa liaison avec le mur, etc. Il est absolument nécessaire d'avoir à la fin une vision totale de ce que l'on fait pour que chaque détail puisse être une partie de la ville.

Sur la question de la forme et de sa provenance, vous parlez de la part du contexte, de l'histoire, de la géographie et de la distance que vous prenez par rapport à ces éléments récurrents. Qu'en est-il de votre rapport à la fonction? Votre recherche sur les formes, les typologies, les morphologies me semble être une activité plus intense, plus spéculative qu'on ne le dit.

Naturellement, et c'est cela l'architecture. Quand on fait un bâtiment, Il y a forcément un programme avec des contraintes auxquelles nous devons consentir. Ce sont d'ailleurs des appuis nécessaires. On ne travaille pas dans le vide, n'est-ce pas ? Mais lorsque ces questions de fonction commencent à être résolues, des idées de forme viennent, en lien avec les contraintes et quelquefois avec des modèles. Cela étant dit une réponse fonctionnelle parfaite ne produit pas pour autant une forme claire. Commence alors un autre type de développement qui consiste à libérer la forme du caractère fonctionnel. Il advient alors que le bâtiment, entendu comme schéma qui fonctionne – et c'est vrai qu'il fonctionne -, soit en mesure d'accueillir ultérieurement d'autres fonctions.

C'est exactement ce qui s'est produit au cours de l'histoire, avec les couvents devenus écoles, mairies, casernes, musées, que sais-je encore... La démonstration est faite que la forme n'est plus aussi dépendante de la fonction. Rien de très exceptionnel à cela : nous avons en permanence ce phénomène sous les yeux. Aller au-delà d'une recherche qui a été pénible, bien difficile et frustrante, c'est la voir couler comme un fleuve : on sait alors que l'on a capté l'essence du bâtiment et que tout peut naître de la libre-pensée de l'architecte. Quand on me pose cette question difficile - parce que j'en cherche moi aussi la réponse -, j'utilise les témoignages des écrivains qui parlent du moment où les personnages se libèrent. Ils ne se reconnaissent pas comme les auteurs mais plutôt comme les « suiveurs » de leurs personnages, avec lesquels ils tâchent de rester en contact Au fond, l'histoire se déroule indépendamment de leur volonté. Il y a comme une impulsion générale qui conduit le développement des choses.

Comment définiriez-vous alors la forme? Qu'est-ce que la forme?

Il est probablement impossible de répondre, ou par mille définitions possibles sans qu'une seule soit satisfaisante. La forme c'est... la fin, le bout d'un processus qui n'a jamais de fin. La forme, c'est toujours quelque chose d'ouvert qui peut se transformer, changer et qui, au bout d'un certain temps, touche ses limites. Quand je finis un travail, j'ai toujours la sensation que ce n'est pas fini, comme une frustration. Il faut, après bien du temps, abandonner les recherches comme un jour nous devons abandonner cette vie. Ça continue après, avec d'autres. Pour moi, la forme n'est pas une sculpture qu'on travaille et que l'on pose quelque part : comme un talent, une prouesse d'architecture.

Vous avez toujours affirmé que la forme pour elle-même n'était pas votre but. Il y a pourtant chez vous cette passion des formes, des torsions, des distorsions, un travail sur les

typologies – certes ! - mais très éloignées de leur base.

Il y a un côté sculpture dans l'architecture mais, comme pour la fonction, le travail sur le volume représente, pour moi, un appui susceptible de m'aider à développer le projet. Quand je vous parie de ces esquisses vues d'en haut pour Serralves, c'est bien de volume qu'il s'agit, de sculpture si l'on veut, néanmoins je peux comparer cela à une canne qui me permet d'avancer. C'est un instrument, un des fondements de ma recherche, pas plus.

On a dit de vous que vous étiez un expressionniste abstrait, que votre recherche s'intéressait beaucoup à l'abstraction, Qu'en dites-vous?

Oui, bien sûr. Il y a aussi cela. J'ai entendu une quantité d'« ismes » à propos de mon travail: expressionnisme, néorationalisme, contextualisme, quoi d'autre ... Il existe toujours des tendances qui finissent toutes par se résumer en un slogan vite démodé et remplacé par un autre. Prenons le contexte, par exemple: c'est évidemment très important pour l'architecture, mais cela peut conduire, si l'on ne s'en tient qu'à cela, à une forme de pauvreté.

Pour moi, la forme est quelque chose de latent, dans l'espace. C'est peut-être là, là ou là Il faut la découvrir, la chercher: On raconte à propos de Kandinsky – je ne sais si c'est vrai - qu'il s'est mis à la peinture abstraite le jour où, en entrant dans son atelier. il a vu un tableau extraordinaire avant de comprendre qu'il s'agissait d'un paysage tourné à l'envers. Les formes libérées avaient pris tout à coup un éclat évident chez lui.

De même, l'architecture commence quand on se libère de la fonction, du contexte, des problèmes techniques, économiques: bref, de toutes les contraintes. Quand on parvient à cela, arrive ce qui existait déjà mais de manière latente, dans l'espace. La forme n'est donc pas le résultat d'une prise en compte exclusive, appliquée, rigoureuse, absolue, des contraintes mais de leur dépassement Elle est là, l'autonomie de l'architecture.

Vous dites, à propos des hautes et profondes fenêtres dans la partie nord-est de l'église de Marco de Canaveses, qu'elles vous ont été inspirées par votre enfance, quand vous vous rendiez à l'église et que vous vous demandiez qui pouvait bien monter dans les hautes galeries de côte et comment, Est-il possible d'en savoir plus sur ce rapport entre la forme et les reminiscences, la mémoire ?

Il y a chez les enfants une curiosité, un désir de découvrir et de chercher. Chez les adultes aussi, même s'il arrive plus souvent chez eux que leur esprit de découverte, vivant et prolifique, soit réprimé, comme asphyxié. Ce qu'il faut c'est chercher, savoir, connaître. Nous parlions tout à l'heure d'Aldo Rossi. Je me souviens d'un voyage en Colombie que nous avions fait ensemble en compagnie d'un petit groupe d'architectes invités. J'ai observé son émerveillement face à cette ville fantastique qu'est Carthagène, première ville espagnole d'Amérique du Sud. Il regardait les murs d'un château, émerveillé comme un enfant qui aurait vu quelque chose pour la première fois. Dans l'architecture d'Aldo Rossi, quelquefois interprétée comme l'application pure et simple de types et d'images un peu abstraits, on retrouve cette magie qui vient de la passion des voyages et d'un esprit de grande curiosité. Il parvenait à capter des choses qui devenaient essentielles ensuite pour l'élaboration de son travail.

Une autre fois, au cours d'un de ses voyages au Portugal, je l'ai vu s'arrêter devant ces maisons de plage en bois qu'on voit ici. Je me souviens à quel point il a aimé ces maisons. Elles sont d'ailleurs présentes dans ses projets de résidences pour étudiants.

À partir de ce qu'il a vu, il a fait autre chose. Il n'existe pas un magasin de formes où l'on irait se servir.

À vous écouter, il y aurait en vous, semble-t-il, une certaine vision de ce que vous allez faire, comme une image fugace, /e ne parle pas de vous comme d'un architecte visionnaire ou d'un « prophète des formes», mais votre travail sur les géométries,

voire sur l'abstraction vous amène à élaborer un monde formel imprévisible. Quelque chose qui serait au bout du possible. Vous dites d'ailleurs que l'architecte doit deviner ce qui se passe.

Si l'on exclut la connotation métaphysique que peut comporter le mot « vision », alors il est vrai qu'il s'agit de visions. Il y a une quantité de recours, de possibilités, contenus dans l'inconscient. Capter l'atmosphère d'une ville par exemple: chose qu'il n'est pas possible de définir avec exactitude, qui ne relève pas de la métaphysique mais de perceptions, d'expériences, de recherches.

Adolf Loos parle de correspondances entre les matériaux et un langage formel qui leur serait propre. Il considère qu'agir en dépit de cela revient à falsifier. Il parle de « mensonge ».

Dans cette immense nébuleuse faite de possibles, de connaissances, de mémoires, d'inconscient, on a besoin, à certains moments, pour faire de l'architecture et pas seulement en rêver, de fixer des certitudes. Ce que dit Adolf Loos, au moment où il le dit, en fait partie. Pourtant, ce qu'il dit d'essentiel- et combien j'aime les propos et l'oeuvre d'Adolf Loos ! - n'en est pas moins provisoire. Avoir des principes fermes à partir desquels l'architecture et la définition de l'espace s'élaborent ne confère pas pour autant, aux principes sur lesquels nous nous appuyons, une valeur absolue, incontestable, définitive. Cantonner un matériau à une expression donnée n'est pas forcément vrai aujourd'hui, même si ça l'était à l'époque d'Adolf Loos.

À propos du musée de Saint-Jacques-de-Compostelle, vous reconnaissez une certaine ambiguïté assumée dans l'effet de masse procuré par la pierre soutenue simplement par un profil d'acier: un « mensonge », en quelque sorte?

Il y a cette ouverture en effet, cette fente qui interrompt la continuité de la façade à l'entrée et d'où on voit les rues en contrebas. La pierre est donc suspendue, ce qui est ambigu dans cette ville construite en pierre massive. Cela pose la question du rapport à trouver entre un matériau et son expression : j'utilise des pierres que l'on peut aujourd'hui couper de 5 à 6 centimètres d'épaisseur juste à côté de bâtiments dont l'épaisseur se calcule en mètres. Je ne peux naturellement pas nier les possibilités que m'offrent des matériaux tels que le fer ou le béton, qui permettent de grandes ouvertures par exemple. Puisque la pierre est plus légère, elle peut être suspendue. On remarque qu'il y a un profil en fer : il semble supporter la pierre mais c'est en fait le mur intérieur en béton qui soutient tout. Sur une autre façade du bâtiment, du côté de la rampe d'entrée, le linteau en fer ne soutient pas davantage la pierre. Quelqu'un de très rationnel et d'un peu pervers pourrait dire que cette architecture ment et qu'elle est inacceptable. Mais je me demande, au fond, si l'architecture n'a pas toujours été fondée sur des mensonges. On peut trouver des explications structurelles, fonctionnelles, mais les raisons d'être de l'architecture et de son expression sont bien plus vastes et complexes qu'un propos simple et rationnel.

Toute l'histoire de l'architecture est faite de cela. Quand Michel-Ange a installé ses gardes en pierre qui couronnent toute la façade du Vatican, on y croit. Mais si on s'approche, on constate que les gardes sont absolument disproportionnés et n'ont aucun rapport avec la dimension humaine. C'est d'une autre cohérence qu'il s'agit. L'architecture contemporaine s'est aussi parfois éloignée de son rapport à l'humain, bouleversant des repères grâce auxquels les gens comprennent ou non l'espace. C'est pourquoi il faut des vérités dites « absolues », comme le déclarait Adolf Loos, pour réintroduire un peu de cohérence dans les formes. Mais cela ne signifie pas que ces vérités soient définitivement vraies ou justes.

Alvaro Siza
Architecture d'auteur
1992

Il existe une architecture qui impressionne moins et moins de gens. Elle peut être de grande ou de petite dimension, de plus ou moins bonne qualité. Elle peut être modeste, si rien n'oblige à une présence particulière,, ou compliquée, mais pas par immodestie. Elle est rarement, voire jamais gratuite. Elle tisse des liens avec tout ce qui l'entoure, bien que ce ne soit ni apparent, évident ou formel. Cette architecture habite un monde de simplicité et de magie. On y trouve une église romane perdue au milieu des champs de maïs du *Minho*, des bidonvilles nés de la misère ou la maison de Luis Barragan, une ferme dans *l'Alentejo* que personne ne connaît, les gratte-ciel de New York jamais étudiés ou la maison Tzara de Loos, le patio rouge de Fernando Tavora. Toutes architectures d'auteur. La gestation d'une oeuvre d'auteur dépasse la question de la typologie. Et l'auteur n'est pas toujours un architecte. Il n'y avait pas autant de corporatisme autrefois, ni même aujourd'hui, malgré ce qu'il paraît. Qu'il construise des églises, des palais ou des bidonvilles, qu'il soit érudit ou populaire - si l'on comprend ce que je veux dire - l'auteur fait ce qu'il fait et comme il le fait, mû par l'émotion et la nécessité. L'émotion n'obéit pas à des priorités ou à des hiérarchies convenues. Et d'elle, naît une architecture que le temps ne parvient pas à altérer. Quant à la nécessité, bien qu'étant la chose la plus répandue du monde, c'est de la capacité de l'auteur à ne pas se satisfaire qu'elle naît, d'un refus, d'un désir supérieur de vivre, une condition de survie. Alors, sans doute, cette architecture est-elle universelle.

Porto. le 25 Décembre 1992

Stalker

Manifeste

A TRAVERS LES TERRITOIRES ACTUELS 1995

2006

STALKER est une action menée à Rome sur un parcours circulaire de soixante kilomètres entièrement accompli à pieds pendant cinq jours, qui se voulait de souligner l'existence d'un système territorial diffus et de lui attribuer une valeur parmi l'art du parcours. La route de Stalker est partie de la gare désaffectée de Vigna Clara, et ensuite s'est poursuivie à travers les champs, les fleuves, les voies ferrées, dans un espace immédiatement au-delà de la périphérie des années 50. Le long de ce parcours, nous avons campé sur un terrain de football construit par des bohémiens, nous avons dormi au sommet d'une colline où sont tournés des westerns, dans le chantier de construction d'une rocade routière. Des bergers, des pêcheurs, des paysans, des immigrés nous ont fait traverser leurs « propriétés », nous indiquant les sentiers, les embûches, les voies d'entrée et de sortie hors ou vers la zone. Il existe en effet presque toujours une sorte de sentier débouchant sur un trou dans un grillage par lequel passer, on peut ensuite traverser des routes, des morceaux de ville pour entrer à nouveau, par un autre trou, dans la mer. Si les pleins du bâti, ou encore les fragments hétérogènes de la ville, peuvent être interprétés comme les îles d'un archipel dont la mer est le vaste vide informe, nous pouvons dire que Stalker en a navigué les différentes mers, indiquant qu'elles peuvent être entièrement traversées sans solution de continuité. Une "forêt" continue constituée à son tour d'autres espaces hétérogènes qui se ramifient et pénètrent dans la ville et forment ainsi un système.

Si, en effet, aux parcs et aux grands vides urbains, nous ajoutons toutes les terrains vagues, les marges abandonnées infestées de ronces, on peut observer comment le vide ne cesse de se ramifier à différentes échelles. Ce phénomène est clairement observable dans les aires marginales et les zones périphériques pas encore structurées définitivement mais en continuelle transformation qui représentent la ville contemporaine. Il s'agit d'une ville que notre civilisation s'est construite spontanément pour s'auto représenter indépendamment des théories des architectes et des urbanistes, des espaces nés et développés en dehors et peut-être contre le projet moderne qui se montre en effet incapable d'en reconnaître les valeurs, et par conséquent d'y accéder.

En effet, il ne s'agit pas d'une somme d'espaces résiduels qui attendraient d'être saturés de choses et d'autres, mais plutôt d'être remplis de signifiés. Il ne s'agit pas non plus d'une non-ville à transformer en ville, d'un espace privé de sens auquel en attribuer par une colonisation, mais d'une ville parallèle aux dynamiques et aux structures propres, à l'identité formelle inquiète et palpitante de pluralité, dotée de réseaux de relations, d'habitants, de lieux, et qui doit être comprise avant d'être saturée ou, dans le meilleur des cas, requalifiée. Employant une métaphore, on peut décrire Stalker comme un voyage dans les combles de la ville, ce lieu où la civilisation entrepose ses rebuts et sa mémoire et où naissent de nouvelles relations, de nouvelles populations et de nouveaux dynamismes en continuelle mutation. Nous estimons que ces territoires doivent être considérés comme les lieux qui plus que tous les autres représentent notre civilisation, son devenir inconscient et pluriel. Nous proposons par conséquent l'art servant de moyen d'accès et de célébration de leur existence, de compréhension de leurs valeurs et de leurs messages. Nous avons choisi le parcours comme la forme d'art qui permet de souligner un lieu en traçant physiquement une ligne, comme une pré-architecture qui s'insinue dans une nouvelle nature. Le fait de traverser, en tant qu'instrument de connaissance phénoménologique et d'interprétation symbolique du territoire, est une forme opérante de lecture et donc de transformation d'un territoire, un projet.

Stalker

Percevoir l'écart, en accomplissant le passage, entre ce qui est sûr, quotidien et ce qui est incertain, à découvrir, génère une sensation de dépaysement, un état d'appréhension qui conduit à une intensification des capacités perceptives; soudain, l'espace assume un sens; partout, la possibilité d'une découverte, la peur d'une rencontre non désirée; le regard se fait pénétrant, l'oreille se met à l'écoute.

Les territoires actuels

Ils forment le négatif de la ville bâtie, les aires interstitielles et marginales, les espaces abandonnés ou en voie de transformation. Ce sont les lieux de la mémoire réprimée et du devenir inconscient des systèmes urbains, la face obscure de la ville, les espaces du conflit et de la contamination entre organique et inorganique, entre nature et artifice. Ici, la métabolisation des rebuts de l'homme par la nature produit un nouvel horizon de territoires non explorés, mutants et, de fait, vierges, que Stalker a appelés Territoires Actuels, soulignant par le terme actuelle « devenir autre » de ces espaces. « L'actuel n'est pas ce que nous sommes mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, à savoir l'autre, notre devenir autre » (M. Foucault). De tels territoires sont difficilement intelligibles, et par conséquent aptes à faire l'objet de projets, du fait qu'ils sont privés d'une localisation dans le présent et par conséquent étrangers aux langages contemporains. Leur connaissance ne peut être acquise que par expérience directe; les archives de ces expériences sont l'unique forme de cartographie des territoires actuels.

Accéder aux territoires

Percevoir l'écart, en accomplissant le passage, entre ce qui est sûr, quotidien et ce qui est incertain, à découvrir, génère une sensation de dépaysement, un état d'appréhension qui conduit à une intensification des capacités perceptives; soudain, l'espace assume un sens; partout, la possibilité d'une découverte, la peur d'une rencontre non désirée; le regard se fait pénétrant, l'oreille se met à l'écoute.

Traverser

Stalker traverse à pieds les Territoires Actuels: c'est le seul moyen d'exister sans médiations dans ces lieux, pour participer de leurs dynamiques. Une forme de recherche nomade tendue vers la connaissance par la traversée, sans rigidifier, homologuer ou définir l'objet de la recherche pour ne pas entraver son devenir. Traverser est pour nous un acte créatif, il signifie créer un système de relations au sein de la juxtaposition chaotique des temps et des espaces qui caractérisent les

Territoires Actuels.

Traverser signifie composer en un unique parcours cognitif les contradictions criantes qui animent ces lieux à la recherche d'harmonies inouïes. Traverser et faire traverser, induire à la perception de l'actuel afin d'en diffuser la conscience, tout en en sauvegardant le sens contre les banalisations du langage.

Percevoir le devenir

C'est percevoir le langage inconscient de la mutation, interroger sans prétention à la description et identifier. C'est la transcendance actuelle en tant que perception inexorable de signifiés existant dans un continuel mouvement. « L'objectif est de laisser une trace de

notre contact avec cette objet et avec ce spectacle, dans la mesure où ils font vibrer notre regard, virtuellement notre toucher, nos oreilles, notre sens du risque, du destin ou de la liberté. Il s'agit de déposer un témoignage, non plus de fournir des informations ». (Merleau-Ponty)

Organisation fractale de l'espace urbain

Stalker, conforté par les données sur les géométries complexes, estime que le rapport entre la quantité de marges et la surface est l'indice de la richesse d'un organisme, dans la mesure où l'articulation des vides, à différentes échelles, détermine la structure même d'un organisme. Les vides constituent le "fond" sur lequel lire la forme de la ville qui, autrement, apparaîtrait homogène, informe, privée de dynamiques évolutives complexes et donc de vie. Défendre Les Territoires Actuels, en garantir le maximum de continuité et de pénétration à l'intérieur des systèmes urbanisés, enrichissant et vivifiant ainsi la ville à travers la confrontation continue et diffuse avec l'inconnu, de telle sorte que puissent trouver un abri jusque dans le coeur de la ville le sauvage, le non planifié et le nomade.

Continuité et énétration des territoires actuels à travers la ville

Défendre Les Territoires Actuels, en garantir le maximum de continuité et de pénétration à l'intérieur des systèmes urbanisés, enrichissant et vivifiant ainsi la ville à travers la confrontation continue et diffuse avec l'inconnu, de telle sorte que puissent trouver un abri jusque dans le coeur de la ville le sauvage, le non planifié et le nomade.

Le parcours comme plan cognitif

« Stalker » expérimente l'agglomération urbaine comme il expérimenterait un plan cognitif qui serait actualisé grâce à une pénétration continue dont le dessin maculé trouve des claires analogies avec les récentes représentations de l'âme humaine, "l'esprit humain n'est pas une unité ni une structure organisée de façon hiérarchique: mais c'est un ensemble d'aptitudes distinctes, facilement localisables dans des zones spécifiques du cerveau..... (F. Jervis).

Il est intéressant de noter le fait que ces deux images ont en commun un problème de "pattern" de localisation de réalités différentes qui vivent séparément des qualités différentes, dont les uns, les relations sont le résultat de parcours. Cueillir cette réalité suppose devoir se mesurer avec des modalités dynamiques en mouvement, mouvements capables de sectionner le dessin articulé de ce paysage en mille parcours possibles, les uns différents des autres, sans jamais passer par un centre.

L'abandon

La tentative de définition et de contrôle de tout le territoire, depuis toujours mirage de notre culture occidentale, au moment même où elle semblait pouvoir se réaliser, commence à entrer en déliquescence. Les premières fissures se sont ouvertes dans le coeur de notre système, les grandes villes. Le bois qui autrefois enserrait villes et villages et où naissaient les loups et les ours, mais aussi les cauchemars, les fables et l'idée même de liberté, a été repoussé loin des villes, mis dans un coin, délimité et même, dans un acte de clémence, protégé. Mais voilà que ce bois réapparaît, là précisément où, dans les villes, les systèmes d'appropriation et de contrôle du territoire sont les plus vieux et délabrés. Dans l'impossibilité de tout contrôler, le ciment, dont la terre a été recouverte, éclate; la terre en émerge sous des formes nouvelles et imprévisibles et s'apprête à disputer à l'homme la domination de l'espace, à partir des rebuts humains eux-mêmes. Prévoir

l'imprévisible, sauvegarder le devenir des Territoires Actuels en les abandonnant. L'abandon est la plus grande forme de soins possible de ce qui est né et s'est développé au-delà de la volonté et du projet de l'homme.

À Stonehenge, il y a cinq mille ans, dès le premier linteau posé, naissait l'architecture, une forme de la connaissance humaine.

La lumière sera sa vraie nature.

Face à Stonehenge, l'instant se fige et l'émotion augmente à mesure que se dégagent, avec force, les trois modalités fondamentales de l'acte de construire : modifier la croûte terrestre, s'élever et couronner vers le ciel.

À Stonehenge, la transformation du terrain naturel se fait d'une manière insolite et, pour autant que je sache, unique. On n'a pas recherché un appui horizontal, le socle étant un énorme plan incliné, sillonné de cercles concentriques. Il en résulte que l'oeuvre ne se présente pas comme offerte sur un plateau qui l'isolait de ses abords naturels, elle est plutôt un prolongement artificiel de la confirmation du terrain. Cette astuce permet de lire l'ensemble comme on lirait un dessin en plan, comme certaines scènes de théâtre, qui au lieu d'être horizontales sont placées sur un plan incliné. Ce n'est pas une invention de peu d'importance. Ceux qui se trouvent sur ce plan sont sur une scène, ce ne sont plus des personnes mais des personnages.

Ce plan légèrement incliné et sillonné de cercles concentriques est un espace initiatique qui conduit vers un centre virtuel qui confère immédiatement une valeur publique à l'espace monumental. Si le socle avait été construit horizontalement par rapport à la pente du terrain, on aurait ressenti la nécessité d'élever des éléments parfaitement taillés quant à leur géométrie, éventuellement construits morceau après morceau avec des profils plus précis et déterminés. Dans sa lisse horizontalité, le soubassement aurait exigé que les éléments verticaux soient définis et précisés très exactement et, au nom de l'unité formelle, il aurait imposé l'analogie entre toutes les parties de la construction.

L'architecte du néolithique, notre premier architecte, voulait toute la puissance du monolithe; il voulait l'unité de l'oeuvre sans pour autant cacher l'effort qu'il avait fallu faire pour arracher les grosses pierres à la terre et les transporter depuis des régions lointaines. Il ne voulait pas manquer l'expressivité jamais égalée du monolithe naturel, la variété du rythme, de la lumière, la beauté de la matière brute, l'ombre portée de pierre à pierre comme celle d'un arbre sur un autre arbre.

Ici, le trilithe 1 se montre dans toute son expressivité, avec ses piliers énormes et ses linteaux puissants. On a peine à croire que cinq mille ans seulement se sont écoulés depuis que le mur s'est ouvert à la lumière pour donner naissance à la colonne.

Un regard plus attentif me réserve d'autres surprises.

Dans ces quelques pierres alignées est enfermé tout ce qui se rapporte à mon métier: le tracé; le nombre; la structure comme évidence, lumière, forme et espace; le type, le public, le privé; la précision; la vérité constructive; l'éthique; la technique; l'ordre ... tout.

Et voilà que le lieu où je me trouve m'apparaît être l'expression de la pensée qui est à l'origine même de l'oeuvre, de sa structure. L'architecture est pensée et la pensée est structure logique, construction.

En architecture, il existe une relation simple entre forme et construction. En conséquence, le choix du système constructif est une question de première importance. Par contre, la technique, c'est-à-dire la manière de réaliser le système de construction choisi, a une faible incidence sur la valeur du monument.

Nota :

1 : Trilite : Dispositif architectural formé de deux pierres verticales portant une dalle ou une poutre. Famille du dolmen.

Et pourtant, il n'existe pas de chef d'oeuvre qui ne soit intelligence jointe à l'effort.

À Stonehenge, les facteurs déterminants sont le choix du trilithe comme système et la volonté de transporter les grandes pierres à partir de lieux éloignés ; par contre, le moyen utilisé pour les transporter et les dresser n'a aucune influence sur la qualité de l'oeuvre.

Alors, pourquoi est-il nécessaire de transporter ces pierres sur des centaines de kilomètres? Imaginons par l'absurde de construire Stonehenge dans une carrière d'où l'on extrait le granit: l'artifice serait à peine perceptible, il n'y aurait pas de magie, le geste serait circonscrit, l'aspect pratique prédominerait sur la spiritualité.

A l'inverse, imaginons de construire Stonehenge en plein Sahara, en transportant les pierres sur des milliers de kilomètres, l'artifice atteindrait son apogée et le monument parviendrait à son plus haut degré d'abstraction et de spiritualité.

Plongé dans cette réflexion, mon regard va des monolithes verticaux au linteau. Entre ce qui porte et ce qui est supposé s'accomplir une relation étroite : c'est construire. L'architecture est une chose inutile, sa seule caractéristique d'ordre pratique est de supporter un toit. Quand, comme à Stonehenge, cette seule nécessité pratique ou fonction vient à manquer, voilà que le monument étale orgueilleusement toute sa valeur.

C'est sans doute pourquoi, lorsque le temps a exercé son pouvoir de destruction et que nous avons perdu la mémoire même des fonctions, le monument s'impose.

Pour essayer d'être hors du temps, le monument à besoin de temps. Au lieu de causer sa mort, le temps lui accorde la vie, c'est alors seulement que le monument s'ouvre à des interprétations sans cesse renouvelées.

À Stonehenge, naît et se précise la figure de l'architecte comme penseur, comme celui qui sait construire une pensée, qui sait expliquer pourquoi telle chose est faite d'une certaine manière et pas autrement. La pensée d'un architecte n'est pas engendrée par un savoir cumulatif ou définitif, elle ne domine ni ce que l'on connaît déjà ni ce que l'on voudrait encore connaître.

L'architecture est faite de sa propre histoire et à Stonehenge elle s'ouvre par un chef-d'oeuvre.

Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre? Ce que toutes les grandes oeuvres érigées après Stonehenge ont voulu être: une approche toujours plus grande de la perfection.

Michael Webb
Boys at heart
1999

Whatever was it all about ? between 1961 and 1974 nine issues of the Archigram magazine appeared ; the BBC aired a movie and two television programs about us, and an Archigram opera was staged. We held conferences and gave lectures all over the place – you name it, we did a chat there. Countless sketches and models of the various projects were executed. But it was the drawings, over 900 of them in all, that remain most emblematic of Archigram's output. In their execution we found ourselves intimating that the purview of an architectural drawing might extend beyond the mere (and very cautiously do I use the word) two-dimensional representation of the building that the building engenders or, for that matter, the building the life engenders.

Between us we must have kept dye line printing companies in business well beyond their predicted life span. This is now it went : first you take your drawing (drawn in ink on tracing paper) to the printer and ask for the now defunct True to scale or TTS. With this type of reproduction the linked areas would appear as the solid color of your choice printed on the paper of your choice. You then got to work with the airbrush, transparent color overlays, and finally... back to the printer for the plastic lamination that would entomb for eternity the fragile layers comprising the drawing : not unlike the varnish layer the old masters applied to their finished oil paintings.

Let us now enter the world depicted in one of these drawings : figures suggestive of young, healthy and hard-bodied men and women – mostly women I have to say – have been cut out of magazines and pasted on the surface. There is a bovine quality to them. They remind one somewhat of the Eloi in H.G. Wells' *The Time Machine*. They are all happy, healthy, and have health insurance bestowed upon them by a beneficent Labour government although they are beginning to look – how shall I put it – a bit faded, a bit jaundiced, over the last few years. They probably work no more than a three day week and are undoubtedly with it ; a quaint phrase from the sixties that when used today shaws the speaker to be anything but.

These figures probably occupy about a quarter of the surface area of any given page – highly unusual in architectural drawing – nevertheless an architectural drawing is without doubt what its author, the young master, understood himself to be making. In all other such drawings the figures, if they are present at all, exist merely to provide scale. The bits of building featured in the drawings seem only to act as a backdrop for the activities of our bovine friends or as a frame upon which to hang expensive and beautifully designed equipment. The purpose of a theatrical backdrop is to provide in spatial terms what we assume is going on in the plot ; we would be confused if the set of HMS *Pinatore* were used in a performance of *Death of a Salesman*. And so, in order to reinforce the sense of who and what these young people are, the building design has been appropriated from the ultimate in with it sources : the domes of Bucky Fuller, the space frames of Konrad Wachsmann, and the inflatable structures being developed at the time by us and by others.

The drawing was never intended to be a window through which the world of tomorrow could be viewed but rather as a representation of a hypothetical physical environment made manifest simultaneously with its two-dimensional paper proxy. This is how things would look if only planners, governments, and architects were magically able to discard the mental impediments of the previous age and embrace the newly developed technologies and their attendant attitudes. Just as Watteau had represented in his own paintings life at the court of the sun king so we attempted to reveal in pantone vignettes life in a idealized England. To us such an embrace was constituted,

semantically at least, from certain key words like flexibility. There was much talk in the air at that time regarding the adaptation of buildings to the change in user needs, needless to say, Archigram injected flexibility with amphetamines and envisaged adaptation on a daily, if not hourly, basis (see *House for 1990*). Conventional buildings would spend their working life just sitting around doing nothing but while under construction changed with every visit to the building site – and that was super. On some visits the building would be clad in diaphanous translucent plastic sheeting only to be replaced shortly thereafter by glass panels ; perhaps caught in the act of being lifted up by the construction crane, now considered part of the architectural ensemble and a standard feature of Archigram projects. There the crane would be – sometimes the only permanent presence – lifting up and moving building components so as to alter the plan configuration, or replacing parts that had worn out with a better product (see *plug in City*). It is probably of interest that whereas Archigram tried to make what is essentially an inert object, a building, into something fluid the formal evolution of a contemporary building such as the Guggenheim at Bilbao is the result of a fluid process arrested to create an inert object.

The measure of the building came to be viewed by us not so much in terms of whether it was deemed beautiful or ugly, monumental or intimate, or whether it did or didn't fit in with its neighbors but in terms of the service it performed. Did the building satisfy the user's or the client's needs ? Did the client even know what seemed about to explode ? Cedric Price talks of being invited to supper at the house of a married couple ostensibly to discuss the new home they wanted him to design ; by the end of the evening he left the best service he could possibly provide the mis to suggest they get divorced. When you are looking for a solution to what you have been told is an architectural problem – remember, the solution may not be a building warned Archigram. A conventional building, being a lasting amalgam of forces, preoccupations, and desires of the age in which it was conceived, was deemed unable to adapt to the demands placed upon it by a rapidly changing society ; hence the Cushicle Suitalon, Manzak, and the obsession with the nomadic. With messianic zeal and what I hope will be viewed as but a naive optimism we neglected to realize the supposed need of people to escape the modern world. The existence of that need may be the only way to explain the 'architecture' of the new exurban landscapes surrounding American cities not as an embrace of a technological world but a refuge from it. In the successful competition entry for the Monte Carlo Entertainment Center Archigram proposed creating a giant underground room with a domed roof. Stuffed into this room were components such as toilet and coatroom modules, banks of bleacher type seating, movie screens, bars, and even a model of the Monaco Grand Prix track. All or some these could be rolled out on command and assembled together to form anything from an art exhibit (no need for the bleachers !) or alternately the setting for a movie premiere or fancy restaurant. The interior was lit in such a way that the dome tended to disappear (similar to the phenomenon that occurs upon entering the mormon Tabernacle in Salt Lake City, Utah where you proceed from the exterior... to another exterior, but one that is one desert like !). At Monte Carlo the platform is the shape of the world ; a world free of heavy and ponderous buildings that 'just get in the way to quote the Archigram movie. Instead mechanized and robotic guardian angels keep a respectful distance, nurturing and nourishing our presumably garlic Etol from earlier, now seen vacationing at there. This is the world of Rockplung, Logplug, and robotic lawnmowers. Architecture gets smaller and smaller. In 1969 David

Greene proposed a moratorium on all new building saying that if we new ones. Could the phrase 'better use' have anticipated, perhaps, Warm Bed apartments and hot Desking ?

The engine behind Archigrams's output was excitement over what this new world was going to look like. The excitement was palpable. It was palpable. It was a geist universal at that particular zeit. With enthusiasm and much innocence, being boys at heart, we involved ourselves in society and its supposed needs. In that sense it was truly a plobian movement. Architecture today, at least the high end, glamorous part of it, seems to have lost that connection. Self referential is the term given to the stars producing architecture today, the 'I' in referential could well be changed to a 'v.' If architecture got smaller with us it may, if we're not careful, soon disappear altogether. 'Spider' Webb.

New York, June 1999.

Peter Zumthor

La beauté a-t-elle une forme ?

2007

La beauté est une sensation. La compréhension y joue un rôle secondaire. Nous reconnaissons immédiatement, je crois, la beauté issue de notre culture et correspondant à notre formation. Nous voyons une forme fixée, condensée en un symbole, une structure formelle, une composition qui nous touche et qui a la propriété d'être beaucoup, peut-être tout, à fois évidente, posée, sereine, naturelle, digne, pénétrante, mystérieuse, suggestive, excitante, passionnante...

La forme elle-même ne permet pas d'établir si la chose qui me touche est véritablement belle, parce que cette excitation particulière et la profondeur du sentiment qui font partie de l'expérience que l'on fait de la beauté ne sont pas produites par la forme elle-même, mais par l'éincelle jaillissant d'elle. Mais la beauté existe. Elle se manifeste assez rarement, il est vrai, et souvent en des lieux inattendus. Et elle n'est pas dans les endroits où l'on s'attendrait il la voir. Mais la beauté existe.

Peut-on dessiner, fabriquer la beauté ? Quelles sont les règles qui peuvent assurer la beauté de ce que nous produisons ? Connaître le contrepoint, l'harmonie, la théorie des couleurs, le nombre d'or et que la forme doive suivre la fonction ne suffit pas. Les méthodes et les techniques, ces beaux instruments, ne sauraient remplacer le contenu, ni promettre l'enchantement d'une belle conception formelle.

Ma tâche de créateur reste difficile. Elle tient de l'art et de la réussite, de l'intuition et de l'artisanat. Et de l'exhaustivité, de l'objectivité et de l'authenticité.

Pour parvenir à la beauté, je dois me consacrer tout entier à ma tâche et à rien d'autre, parce que c'est en moi-même que réside la substance particulière qui qualifie la beauté et est avec chance susceptible d'en créer. Mais je dois aussi tenir compte de la nature propre aux choses que je veux créer : table, maison, pont. Je crois que chaque chose bien conçue possède une structure qui lui est propre, qui détermine sa forme et fait partie de son essence. C'est cette nature essentielle que je veux découvrir et c'est pourquoi dans mon travail, je travaille dur à l'objet lui-même. Je crois à l'exactitude du regard, à la part de vérité que contient la perception sensorielle, au-delà des opinions ou des idées abstraites.

Peter Zumthor

A la recherche de l'architecture perdue
1998

Quand je pense à l'architecture, des images hantent mon esprit. Plusieurs de ces images sont directement reliées à ma formation et à mon travail en tant qu'architecte. Elles contiennent le savoir professionnel architectural que j'ai recueilli, au cours des années. Certaines des autres images proviennent de mon enfance, ce fut un temps où j'ai expérimenté l'architecture, sans y penser. Parfois je peux presque sentir le détail d'une poignée de porte dans ma main, un morceau de métal formé comme d'une cuillère. J'avais l'habitude de m'en emparer quand j'entrais dans le jardin de ma tante. La poignée de porte me semble toujours un signe particulier de l'entrée, vers un monde de différentes sensations et d'odeurs. Je me souviens du bruit du gravier sous mes pieds, de la lueur douce de l'escalier de chêne ciré, je peux entendre la lourde porte d'entrée de la maison, se fermer derrière moi alors que je marchais le long du couloir foncé et entrais dans la cuisine, la seule vraie pièce de la maison qui reçoive une lumière brillante. En y repensant, il me semble que c'était la seule salle de la maison dans laquelle le plafond n'est pas disparu dans le crépuscule; les petites tuiles hexagonales, rouge foncé, du plancher, paraissaient si étroitement accolées ensemble que leurs joints devenaient presque imperceptibles, elles étaient dures et fermes sous mes pieds, et une odeur de peinture à l'huile sortait de la cuisine. Tout, au sujet de cette cuisine, était typique d'une cuisine traditionnelle. Il n'y avait rien spécial à son sujet. Mais peut-être qu'il s'agissait juste du fait qu'elle était tellement plus, tellement naturelle, une cuisine qui a laissé, dans mon esprit, une mémoire indélébile. L'atmosphère de cette pièce est définitivement liée avec l'idée que je me fais d'une cuisine. Maintenant Je me sens comme emporté, prêt à parler des poignées de porte qui sont venues après celle de la porte du jardin de ma tante, de la terre et des planchers, de l'asphalte ramollie, chauffé par le soleil, des pierres de pavage, couvert de feuilles de châtaigne en automne et des différentes manières de fermer une porte... Les souvenirs contiennent l'expérience architecturale la plus profonde que je connaisse. Ils sont les réservoirs des atmosphères et des images architecturales que j'explore dans mon travail. Quand je conçois un bâtiment, je cherche fréquemment, en moi-même dans de vieux souvenirs, presque oubliés. J'essaye de me rappeler comment était la composition architecturale, ce qu'elle avait signifié alors pour moi et je cherche la manière dont elle pourrait m'aider à rétablir cette atmosphère vibrante et pénétrée par la présence des choses simples, où tout est sa place et possède une forme spécifique. Bien que je ne puisse tracer aucun volume particulier, il y a une idée de plénitude et de richesse qui m'incite à penser : je l'ai déjà vu avant. Cependant, en même temps, je sais qu'il est tout nouveau et différent, et qu'il n'y a aucune référence directe à un ancien travail d'architecte qui pourrait divulguer le secret de cette mémoire chargée de sensations.

Peter Zumthor

Le fait des matériaux

1998

Pour moi, il y a quelque chose qui s'apparente au travail de Joseph Beuys et de certains artistes du groupe Arte Povera. Ce qui m'impressionne c'est la manière précise et sensuelle, dont ils emploient les matériaux. Ils semblent ancrés dans une connaissance antique et élémentaire de l'utilisation des matériaux par l'homme, et en même temps exposent l'essence même de ces matériaux, au-delà de significations culturelles données. J'essaye d'employer les matériaux de cette manière dans mon travail. Je pense que, dans le contexte d'un objet architectural, les matériaux peuvent assumer une qualité poétique, l'architecte est leur unique moyen de produire un effet, puisque les matériaux par essence ne sont pas poétiques. Le sens que j'essaye d'instituer dans des matériaux est au-delà de toutes les règles de composition, et de stabilité, les sensations et les qualités acoustiques sont simplement des éléments du langage au travers desquels nous sommes obligés de procéder. Le sens émerge quand je réussis à apporter, dans mes bâtiments, par-delà les spécificités des matériaux, des significations qui peuvent être perçues de cette manière unique au travers de mes constructions. Si je travaille vers dans cet objectif, nous nous trouvons dans l'obligation de constamment nous demander qu'elle signification chaque matériau peut apporter dans un contexte architectural spécifique ; Les bonnes réponses à ces questions peuvent nous éclairer sur la manière dont les matériaux sont généralement employés et leurs sensualité inhérentes. Si nous maîtrisons ces conditions, les matériaux peuvent faire briller et vibrer l'architecture.

Travailler dans les choses

Il est dit, au sujet de la musique de Johann Sebastian Bach, qu'une des choses les plus impressionnantes est son "architecture". Sa construction semble claire et transparente. Il est possible de poursuivre les détails des éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques sans perdre le sentiment de la composition dans son ensemble - un tout qui se comprend par les détails. La musique semble basée sur une structure claire, et si nous traçons les différents fils du tissu musical il est possible d'appréhender les règles qui régissent la structure musicale. La construction est l'art de faire un entier significatif au travers de nombreux éléments. Les bâtiments sont les témoins de la capacité humaine à construire. Je crois que la vraie signification du travail architectural se situe dans l'acte de la construction. Au moment où les matériaux sont assemblés et érigés, l'architecture devient une part du monde réel. Je sens le respect pour l'art de se joindre, les capacités des artisans et des ingénieurs, je suis impressionnée par la connaissance de l'homme et de ses compétences à faire. J'essaye de concevoir les bâtiments qui sont dignes de cette connaissance et possédant une valeur de défi ils imposent à cette compétence. Souvent, les personnes disent "beaucoup de travail est entré dans ceci" quand ils sentent la compétence et l'attention que son fabricant a prodiguée sur un objet soigneusement construit. Notre travail des limites de nos rêveries à la valeur d'une oeuvre d'art, d'une oeuvre d'architecture, fait partie intégrante de ce que nous accomplissons. L'effort et la compétence sont-ils inhérents à ce que nous réalisons ? Parfois, quand je suis transporté par une oeuvre architecturale, comme je le suis par la musique, la littérature ou une peinture, je suis tenté de le penser.