

Cet ouvrage – premier de la série des publications scientifiques de l'école nationale supérieure de Normandie – est le fruit d'une rencontre, organisée en 2004 à Rouen par le séminaire Création architecturale contemporaine.

Formé d'un historien de la construction (Nicolas Nogue, spécialiste de Lafaille) et de trois architectes – Emmanuel Doutriaux, Arnaud François (auteur d'une thèse sur le cinéma et l'architecture et Christian Leclerc (ce dernier ayant orienté sa recherche sur l'art contemporain) – le séminaire se proposait d'interroger les conditions de production des situations contemporaines, et de travailler, autour du projet architectural, sur les terrains de rencontres, les effets de contamination qui jouent entre des disciplines aussi diverses que celles de l'ingénierie, l'architecture, le cinéma, les arts plastiques et/ou numériques.



9 782912 261328



éditions de l'espérou

La production contemporaine s'est largement affranchie des repères des modernismes du siècle dernier, ne serait-ce que parce que notre temps ne peut plus croire à l'expérience univoque du monde physique, la question du média étant devenue dominante.

L'architecture contemporaine, déjà riche d'un potentiel technique qui lui ouvre les infinies possibilités de ses artefacts, prend dès lors conscience des nouvelles représentations du monde auxquelles donnent lieu ces nouveaux vecteurs du langage, et cherche paradoxalement à les matérialiser.

Qu'est-ce que le contemporain ?

Les premiers invités à répondre à cette redoutable question – posée à l'occasion d'une journée d'études, le 8 avril 2004 – sont le dramaturge et metteur en scène Pascal Rambert, les architectes Nicolas Michelin et Frank Vermandel, les artistes Maurice Benayoun et Alain Bourges, l'ingénieur Matthieu Pihouée.

Fait suite un dossier consacré, grâce à l'équipe d'arc en rêve de Bordeaux, à l'œuvre de Cecil Balmond, ingénieur britannique d'origine sri-lankaise, qui – selon Rem Koolhaas – « a déstabilisé et même renversé la tradition cartésienne de la stabilité, son répertoire éveillant l'incertitude et l'inconstance du temps présent ».

Enfin l'ouvrage s'ouvre à deux architectes, François Andrieux et Xavier Fouquet, et aux artistes Catherine Beaugrand et Éric Rondepierre.

Le romancier Stéphane Audeguy clôturé cette livraison en exposant comment son projet d'écriture convoque en une « narration erratique mais ordonnée » notre condition contemporaine.

ISBN 2-912261-32-5



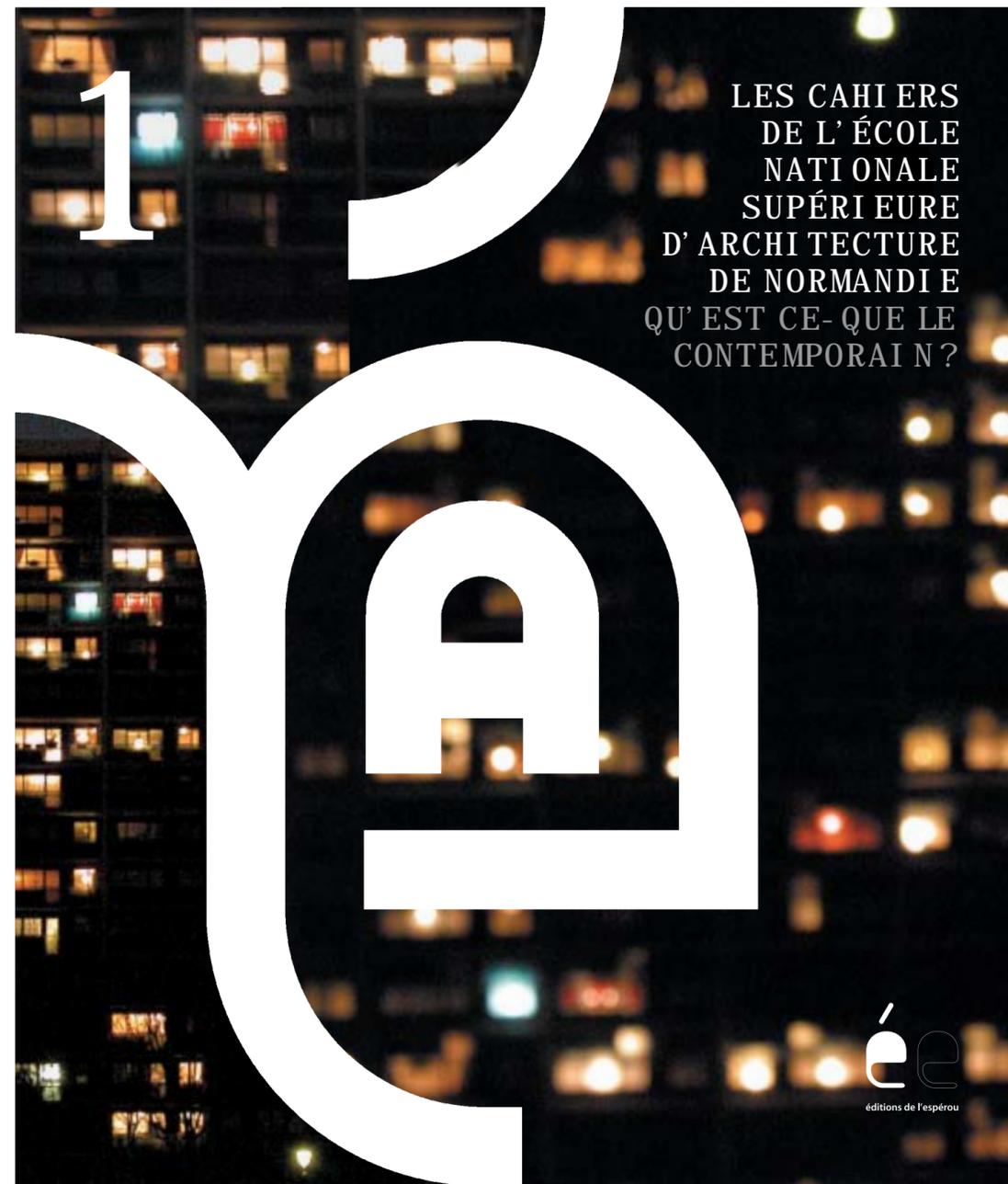
éditions de l'espérou

1

LES CAHIERS
DE L'ÉCOLE
NATIONALE
SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE
DE NORMANDIE

QU'EST
CE-QUE
LE
CONTEM-
PORAIN
?

Emmanuel Doutriaux
Arnaud François
Christian Leclerc
Éric Rondepierre
Pascal Rambert
Nicolas Michelin
Maurice Benayoun
Frank Vermandel
Alain Bourges
Mathieu Pihouée
Michel Jacques
Delphine Costedoat
Cecil Balmond
Mathilde Calba
François Andrieux
Xavier Fouquet
Catherine Beaugrand
Stéphane Audeguy



LES CAHIERS
DE L'ÉCOLE
NATIONALE
SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE
DE NORMANDIE
QU'EST CE-QUE LE
CONTEMPORAIN ?



éditions de l'espérou

LES CAHIERS
DE L'ÉCOLE
NATIONALE
SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE
DE NORMANDIE



École
nationale supérieure
d'architecture
de Normandie

QU' EST
CE- QUE
LE
CONTEM-
PORAI N
?

LES CAHIERS
DE L'ÉCOLE
NATIONALE
SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE
DE NORMANDIE

QU'EST-CE QUE...

LE

CON-
TEM-
POR-
AIN?

QU'EST CE-QUE LE CONTEM- PORAIN ?

HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

01

EMMANUEL DOUTRI AUX
« D'INFINIS
CHANGEMENTS D'ÉTAT »
100

02

ARNAUD FRANÇOIS
« L'ARCHITECTURE
ET LA TECHNOLOGIE
DE L'IMAGINATION »
100

03

CHRISTIAN LECLERC
« ÊTRE CONTEMPORAIN »
ÉRIC RONDEPIERRE
« STANCE, LA LECTURE,
LE PONT »
100

FABIENNE FENDRICH
JEAN-MICHEL KNOP
« NOUVELLE IMAGE,
NOUVELLES AMBITIONS »
100

EMMANUEL DOUTRI AUX
ARNAUD FRANÇOIS
CHRISTIAN LECLERC
« TROIS ÉLÉMENTS
DE CONTEXTE »
100

JOURNÉE D'ÉTUDE 8 AVRIL 2004

04

PASCAL RAMBERT
« FORMES
SANS ORNEMENT »
100

05

NICOLAS MICHELIN
« SOUS LE SIGNE
DE L'ENGAGEMENT »
100

06

MAURICE BENAYOUN
« LA GÉNÉRATIVITÉ »
100

07

FRANK VERMANDEL
« LE GÉNÉRIQUE
ET LE SINGULIER »
100

08

ALAIN BOURGES
« HOMMAGE
À NAM JUNE PAIK »
100

09

MATTHIEU PIHOUEE
« QUESTION DE FLUX »
100

BALMOND « INFORMAL »

10

MICHEL JACQUES
DELPHINE COSTEDOAT
« RENCONTRE
INFORMELLE »
100

11

CECIL BALMOND
« MANIFESTO »
100

12

CECIL BALMON
« KUNSTHAL »
100

13

MATHILDE CALBA
« INFORMAL »
100

AUTRES POINTS DE VUE

14

FRANÇOIS ANDRIEUX
XAVIER FOUQUET
« LES HORIZONS MÊLÉS
DU CONTEMPORAIN »
100

15

CATHERINE
BEAUGRAND
« DE PRÈS, DE LOIN »
100

16

STÉPHANE AUDEGUY
« MAIS NOUS, À QUI
LE MONDE EST PATRIE,
COMME AUX POISSONS
LA MER »
100

17

PRÉSENTATION
DES
CONTRIBUTEURS
100

NOUVELLE IMAGE, NOUVELLES AMBITIONS

Communiquer cette passion commune de l'architecture dans ses expressions les plus diverses est bien l'objectif premier de cette publication initiale afin de diffuser et d'enrichir le débat sur les questions de la production architecturale, urbaine et paysagère au sein et au delà de notre école. Ainsi, au fil des années, chaque numéro orientera une thématique particulière aux regards de l'actualité de notre école.

Ces cahiers s'inscrivent également dans une volonté de sédimentation de nos regards spécifiques.

C'est une pierre supplémentaire à notre projet d'école en lui donnant un sens collectif par la capitalisation des travaux et des recherches effectués.

S'il fallait caractériser l'esprit de cette entreprise c'est bien l'ouverture d'esprit, la pluralité des approches et des postures, gage de la qualité de notre école. En s'appuyant sur ces travaux, c'est conforter la vitalité de l'école, aider les étudiants, permettre aux enseignants de renouveler et développer les modes pédagogiques pour que l'architecture soit au service de l'homme et contribue à son épanouissement.

Souhaitons lui le succès en interne tout d'abord auprès des étudiants, des enseignants et de l'ensemble des acteurs qui font que ce grand bateau avance ; en externe également pour que l'école rayonne par l'expression de la pluralité de ses points de vue tant au niveau régional, national, et international.

Questionner le contemporain à l'aune de cultures et de disciplines différentes participe donc à ces objectifs.

Bonne lecture donc et par avance merci de vos réactions.

FABIENNE FENDRICH

ENSEIGNANTE, ARCHITECTE DPLG, PAYSAGISTE,

PRÉSIDENTE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ENSAN

Depuis quelques années, l'école nationale supérieure d'architecture de Normandie (Ensan) s'est emparée de la réforme de l'enseignement de l'architecture, dans le cadre de l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur, pour procéder à des renouvellements.

Renouvellement de sa pédagogie d'abord : son programme, tout en répondant aux critères nationaux, s'appuie sur les spécificités régionales qui en font son originalité et s'ouvre davantage à l'international.

Renouvellement de son image ensuite : l'école souhaite désormais recouvrir son ouverture sur l'extérieur en favorisant les mobilités tout en accueillant de nouveaux publics, mais aussi en diffusant et en valorisant auprès des différents acteurs du cadre bâti ou non bâti une image de la culture architecturale, urbaine et paysagère jeune et dynamique.

Ces cahiers, dont le n°1 s'empare d'une question ô combien délicate mais tout aussi passionnante « *qu'est-ce que le contemporain ?* », souhaitent être à l'image de ces nouvelles ambitions. Reflet, le plus régulier possible d'un événement organisé au sein de l'établissement, ils permettront de convoquer autour d'une question la pluralité des points de vue de personnalités extérieures, d'enseignants et d'étudiants.. Avec le recul nécessaire, ils contribueront à approfondir la réflexion en la matière.

Les écoles nationales supérieures d'architecture, et notamment l'école nationale supérieure d'architecture de Normandie, constituent, pour peu qu'on s'y intéresse, un vivier passionnant que les cahiers de l'Ensan ambitionnent de valoriser.

Je souhaiterais vivement remercier toutes celles et tous ceux qui ont ainsi œuvré à la réalisation et à l'aboutissement de ce projet. Sans leur pugnacité, ces cahiers n'auraient pu voir le jour. Je ne peux tous les citer, ils se reconnaîtront.

Longue vie aux cahiers de l'école nationale supérieure d'architecture de Normandie!

JEAN- MICHEL KNOP

DI RECTEUR DE L' ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE

D' ARCHITECTURE DE NORMANDIE

TROIS ÉLÉMENTS DE CONTEXTE

Trois éléments de contexte

Il s'agissait, en « montant » cette rencontre du jeudi 8 avril 2004, d'exploiter les opportunités d'une école d'architecture comme celle de Normandie (Ensan) pour y monter des projets un peu ambitieux.

L'Ensan ne dispose sans doute pas de la visibilité ni de la notoriété d'institutions universitaires ou d'écoles de référence. Ceci encourage d'autant mieux à interroger sans complexes – et oserions-nous dire – en profondeur, tant les contributions locales à l'édification d'une culture constructive comme celle du rationalisme français (*cf* l'opération *Pan de bois* menée en 2004), que les situations globales de la production actuelle : c'était le lot de cette journée, et du travail d'un tout jeune séminaire.

Il faut peut-être rappeler que dans le cadre de la mise en place de la réforme licence-master-doctorat la pratique du projet peut s'effectuer à Rouen, tant en regard de l'histoire et du patrimoine que s'intéresser – sans a priori quant aux formes induites – aux conditions de production des situations contemporaines, dans une approche ouvertement spéculative.

Nous avons à l'automne 2003 formé une petite équipe volontiers et volontairement hétérogène – pour ne pas dire interdisciplinaire, autour de la création architecturale contemporaine. Notre objectif consistait à interroger les conditions de production des situations contemporaines, et de travailler, autour du projet architectural, sur les terrains de rencontres, les effets de contamination qui jouent entre des disciplines – ou plutôt des visées disciplinaires – aussi diverses que celles de l'ingénierie, l'architecture, le cinéma, les arts plastiques et/ou numériques.

Notre équipe était alors formée d'un historien de la construction (Nicolas Nogue, spécialiste de Lafaille) et de trois architectes – deux d'entre-nous enseignant le projet (Arnaud François et Emmanuel Doutriaux – Arnaud étant par ailleurs auteur d'une thèse sur le cinéma et l'architecture), et Christian Leclerc ayant orienté sa production et son enseignement vers l'art contemporain (l'installation et le numérique).

Depuis lors le séminaire originel s'est reconfiguré à Rouen en *Process architecturaux contemporains*, l'équipe s'est renouvelée (Christian Leclerc, Arnaud François, Fabienne Fendrich) ; tandis qu'Emmanuel Doutriaux fondait à l'école d'architecture et de paysage de Lille, avec Frank Vermandel et Caroline Maniaque, le séminaire *Architecture et contemporanéité – conception, images, langage*. Il s'agit donc à travers ces pages de faire valoir le travail de recherche en Normandie mais aussi de témoigner des relations d'une communauté élargie.

Nous avons ouvert les débats en 2004, en exprimant notre intime conviction selon laquelle la production contemporaine s'est largement affranchie des repères des modernismes du siècle dernier, ne serait-ce que parce que notre temps ne peut plus croire à l'expérience univoque du monde physique, la question du média étant devenue dominante.

L'architecture contemporaine, déjà riche d'un potentiel technique qui lui ouvre les infinies possibilités de ses artefacts, prend dès lors conscience des nouvelles représentations du monde auxquelles donnent lieu ces nouveaux vecteurs du langage, et cherche paradoxalement à les matérialiser.

Qu'est-ce que le contemporain ?

Pour construire cette journée nous avons fait le choix d'interpeller en ces termes des acteurs de la production dans des horizons disciplinaires divers – tous conscients de l'impérieuse question du média, et dont les travaux attestent du déplacement des enjeux matériels de la création.

Il n'est jamais évident de solliciter un artiste, architecte ou ingénieur – le risque étant qu'il soliloque sans filet en émaillant la présentation de son travail de quelques propos de circonstance excessivement autocentrés. Nous pouvons dire qu'il n'en a rien été et que les contributeurs invités ont joué le jeu d'un propos axé sur la demande qui leur était faite et qu'ainsi cette journée a engagé l'écoute et l'échange – comme en l'heureuse parenthèse d'un temps suspendu.

Nos invités étaient le dramaturge et metteur en scène Pascal Rambert, l'architecte Nicolas Michelin, les artistes Maurice Benayoun et Alain Bourges, l'ingénieur Matthieu Pihouée ; Frank Vermandel, architecte, complétant ce panel par l'approche plus théorique qui est celle d'un enseignant-chercheur.

Après cela deux années ont passé. Autant nous tenions à laisser une trace de cette journée, autant il nous semblait nécessaire d'en actualiser et enrichir le contenu. Dans le moment où nous demandions à nos premiers invités de rester fidèles à la fraîcheur et l'oralité de leurs propos originaux (quoique les repentirs n'étaient pas impossibles), nous jugions opportun de revenir sur l'invitation faite à l'équipe d'*arc en rêve* de venir à Rouen nous parler de l'événement qu'avait constitué l'exposition bordelaise consacrée au travail de Cecil Balmond. Ainsi s'est progressivement fait jour l'idée de donner ici une traduction partielle d'*Informal* – cet ouvrage d'ingénieur qui – en épousant la cause du non linéaire – bouleverse les paradigmes sur lesquels la statique moderne était fondée.

C'est l'occasion de remercier Cecil Balmond d'avoir bien voulu nous accorder cette primeur. Outre les interventions de Michel Jacques et de Delphine Costedoat, on trouvera ici le synopsis d'un excellent mémoire de séminaire, où Mathilde Calba se proposait de décortiquer l'ouvrage par le menu, tout en décryptant le travail de l'ingénieur.

Enfin nous avons estimé intéressant d'ouvrir à d'autres voix encore notre publication. Ainsi deux architectes, François Andrieux et Xavier Fouquet – enseignant respectivement à Nantes et Rouen, travaillant le même terrain que nos équipes de recherche – ont-ils accepté de dialoguer sur le contemporain. De même Catherine Beaugrand, artiste de réputation internationale, enseignant également à Rouen, nous a-t-elle semblé incontournable pour prendre part à ce projet.

Stéphane Audeguy – romancier remarqué et titré pour son premier roman, *La théorie des nuages* – clôture cette livraison en exposant comment son projet d'écriture convoque en une « narration erratique mais ordonnée » notre condition contemporaine.

Il ne nous reste qu'à souhaiter à nos lecteurs de faire bon usage de cet ouvrage.

EMMANUEL DOUTRI AUX
ARNAUD FRANÇOIS

EMMANUEL DOUTRI A UX
ARNAUD FRANÇOIS
CHRISTIAN LECLERC

HYPOTHÈSES
DE
TRAVAIL

01

D'INFINIS
CHANGEMENTS
D'ÉTATS

Il apparaît en premier lieu – nombre de contributeurs s'en font ici l'écho – que l'instance première qui caractérise le contemporain est sa relation paradoxale à la question du temps.

Qu'il s'agisse de penser le contemporain en soi – en tant qu'impossible assignation d'un présent toujours en fuite – mais plus encore, de notre contemporain à nous, en tant qu'il ne saurait s'inscrire ni plus dans la linéarité d'une histoire dite, ni moins dans la fulgurance d'une rupture consommée.

Ainsi souscrivons-nous au concept du « régime de temporalités (résultant) d'un travail d'agrégation hétérogène où passé, présent et futur sont fondamentalement entremêlés, imbriqués », et conviendrons-nous que les œuvres du contemporain fonctionnent comme « montage de temps hétérogènes formant anachronismes ».¹

Soit donc un contemporain pris dans les enchaînements de notre histoire récente ; mais aussi dans l'entrelacement d'un temps archaïque avec l'extrême actuel.

Qui absorbe (pour partie) l'expérience moderne, en poursuivant l'industrialisation généralisée des process, la globalisation des échanges et la révolution informationnelle énoncée par Mac Luhan – quand bien même la société générique serait « ressemblance, dans la différenciation continue » rejoignant en cela – comme Frank Vermandel en fait ici la démonstration, « la généralisation du singulier » à laquelle veut croire la génération *non standard*. Usinage, séries, répétition – *all over* « pollockien » et mosaïque « tati-esque »... L'isotropie d'ensemble des foules ou paysages photographiés par Andreas Gursky s'établit sur l'infinie palpitation de variations de détail.

Un contemporain qui retient aussi de la césure post-moderne, l'abolition (bien tardive dans le champ architectural – on le sait) du modèle progressiste et du déterminisme architectural. La déprogrammation qui en résulte, ou plutôt la conception de programmes intégrant la réversibilité de leur fonctionnement, met singulièrement en écho, dans les contributions qui vont suivre, le vœu de l'indétermination projectuelle (Andrieux/Fouquet) ou de la stratégie du disponible (Michelin), formulées par les architectes, avec les expériences de dé-fonctionnalisation

des sujets et objets telle qu'expérimentée par le spectacle vivant (Rambert).

Échec a-t-on coutume d'entendre – que celui de cette parenthèse *post* – mais c'est oublier un peu vite comment – en un étrange retour du refoulé – la complexité du langage (l'aventure sémioticienne) et la multiplicité des langues (Jencks, Venturi) font écho aux singularités de la société mosaïque – ce que transcrivent les manifestes rétroactifs sur la grande ville (telle qu'elle est), ou les contre-utopies (sur ce qu'elle pourrait être) : « système des 2028 (libres) solitudes » de la grille métropolitaine (Koolhaas), surface miroir carroyée à l'infini pour campements hédonistes de familles réduites à l'expression de différences essentielles : réflexions nuageuses, tribus de corps nus et chevelus (Superstudio). L'assemblage polyglotte de la *città analogica* de Rossi (fragments de plans, figures, référents – mixés, hybridés) va lui aussi dans le sens d'une défonctionnalisation de la grille et d'un ensauvagement de la ville, selon une autre forme de revendication de la congestion.

Mais ce contemporain *plus encore* est saisi – cela va sans dire – par le paradigme numérique en tant qu'il engendre une hybridation généralisée des pratiques (« une ère de l'impureté ») et opère le dédoublement de notre expérience au monde ; ce que Lyotard pressentait à l'horizon des années 70, et s'empressait de manifester, en pleine révolution post, dans l'enceinte beaubourienne (*Immatériaux, dramaturgie d'un siècle qui vient*, 1985). La nature immatérielle de l'imagerie électronique écrasée sur l'écran plasma trouble autant les conditions d'émergence de la production architecturale (en amont) qu'elle contamine les recherches sur la substance du projet (en aval) ; selon deux modalités qui nous apparaissent bien différentes, celle d'une morphogenèse issue des conditions d'une manipulation empirique de la 3D – selon les emballements propres aux *softwares* (en quoi nous verrions l'expression formelle des *non standard*) – et celle d'une transformation matérielle et spatiale consistant à transférer dans le réel la nature vibratile de l'image et de la substance virtuelles. Un changement d'état procédant peut-être de ce que Christian Leclerc nomme ici transduction².

On pourrait ajouter à cette collusion de temps récents, en cette modernisation du monde dont le

projet s’achève, dans les deux sens du terme, que l’épreuve du contemporain se situe aussi dans la confrontation entre un arrière-temps antéhistorique et le temps de l’extrême en-cours. En témoignent ici les travaux de Pascal Rambert ou Stéphane Audeguy : « Un jour je monterai l’épopée de Gilgamesh – cette aventure de l’humanité – avec des acteurs américains, irakiens et français – et tout se passera dans un champ de tournesols. En Avignon. Au coucher du soleil. Pour l’année 2000.³ » ; « Un roman contemporain signifie pour moi un roman écrit avec le temps, avec différentes dimensions du temps⁴ ».

DES INCERTITUDES DU REEL

Centre vide. Tokyo, centre qui « n’est plus qu’une idée évaporée, subsistant là, non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l’appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l’imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d’un sujet vide ».⁵

Vaste monde. Babel, « édifice qui arriverait jusqu’au ciel, projet de construction le plus grandiose de tous les temps, qui lui valut pour ça l’échec le plus fécond ». Ce fut alors l’intervention divine par le don mystérieux des langues... « Et nous eûmes le vaste monde à habiter, nous détournant ainsi de l’illusion d’un centre. Pour la première fois, l’intention de Dieu est de disséminer l’humanité sur toute la surface de la terre⁶. »

Récit labyrinthe, que celui de Joyce. « Labyrinthe dans lequel on peut se déplacer en suivant plusieurs directions, découvrant une série infinie de choix possibles. »⁷ L’odyssée, texte premier de la littérature, temps du mythe, enroulement cyclique du temps, est par essence non linéaire. « Joyce organise esthétiquement un appareil référentiel qui est déjà, par lui-même, ouvert et ambigu. »

Nous sommes tentés d’essayer de comprendre la création contemporaine sous trois espèces principales, récit [ce qu’il en demeure] et dispositif, image et matière [ce qu’il en advient], espace [en voie de dissolution] et atmosphère [en cours d’investigation].

Récit et dispositif

« Tandis que le dispositif se contente de mettre en place les éléments du projet, le processus inscrit la forme construite dans la dynamique du mouvement », énonce l’architecte Jacques Ferrier.

Mettre en avant le processus, c’est vouloir énoncer, en les rendant lisibles, les enchaînements de l’opération à mener, en déroulant mécaniquement les phases de conception et d’exécution, tout en se proposant également d’inscrire le projet dans sa propre finitude, la construction livrant les clés de son démontage à venir, de sa disparition prochaine. Pour faire simple, c’est tout le jeu auquel devraient tendre – dans le champ architectural – les conséquences de la politique de haute qualité environnementale.

Feuilleté des couches à l’aune de cette multiplicité des discours portés, des états matériels, des média convoqués – à l’École nationale des arts décoratifs de Limoges, l’aventure du montage (conceptuel et technique) est exposée crûment, puisque aussi bien l’entreprise se lit comme l’hypothèse du démontage/recombinaison/recyclage. L’appropriation est bienvenue, l’obsolescence est consentie. Michelin parle à ce propos d’entropie.

Si Christian Leclerc évoque dans les pages qui suivent l’entremêlement de la création et du *process*, comme faisant le jeu des « choix et contraintes », avec les aléas de « la nature et de l’accident », le point de vue de l’auteur du projet n’en demeure-t-il pas à ce point orienté – dans le sens accordé au *process* – dans l’établissement d’un « faire » univoque qu’il convient d’accomplir ?

Sans doute devrait-on ici en revenir à la notion de dispositif (deleuzien), en tant, précisément, qu’il « se contente de mettre en place les éléments du projet » et qu’il se tient à la *disposition* de la situation et du social, et de leurs évolutions respectives. En jouant de cette indétermination dont François Andrieux et Xavier Fouquet font le vœu – en inventant des « rapports dans et par le moment et le mouvement même où nous leur donnons forme », rendant par là indécidable son achèvement dans le temps où il s’agit de « dépasser l’évidence du fait construit ».

Nous serions du reste tentés d’établir un parallèle entre ce grippage de la belle mécanique du projet et les nouvelles formes du récit qui – à l’instar du travail de Pascal Rambert – apparaissent « débarrassées du pathos », le spectacle étant lui-même « débarrassé de la scène » pour être exposé sur un plateau étendu, excentré de son lieu de présentation naturelle (de son centre de gravité), comme de présentification temporelle. Ainsi les niveaux de discours (les pistes) et leurs modalités (verbale, physique, plastique), les types d’occupants (textes, corps, mobiliers), y sont-ils juxtaposés, surimposés...

S’il y a bien là disjonction des discours, multiplicité et fluence des situations, le récit demeure épars, fragmenté, « labyrinthe découvrant une série infinie de choix possibles. » S’il apparaît démembré, pour autant il perdure. C’est là le paradoxe. Le genre en est cependant considérablement renouvelé, en se caractérisant par l’écrasement d’un sujet conscient de la relativité de sa condition et l’établissement parallèle d’une conscience en réseau (s’offrant en partage les espaces mentaux de l’altérité).⁸

Image et matière

Une prédominance iconique d’un nouveau genre se fait jour. Sans être inscrite dans une posture naturaliste, l’image pour le projet – venant prendre la place de notions antérieures comme celle de parti ou d’intention – y prétend à une présence, même difficilement déchiffrable.

Il s’agit ainsi de rompre avec la visibilité sociale et la lisibilité constructive que l’architecture de la société industrielle était censée promouvoir. L’omniprésence de l’image ne constitue en effet pas le gage d’un quelconque retour en force de la transparence⁹. Du reste – placée au cœur du paradigme numérique – on sait que « l’œuvre interactive résiste au lecteur. De cette opacité naît le sentiment d’infinité cachée des dispositifs qui réagissent suivant les possibilités sans limites des requêtes qu’exercent les spectateurs.¹⁰ » De même voit-on qu’en littérature, concernant la supposée prédictibilité ou transparence du style, Joyce utilise une forme linguistique originale, dénommée par Eco *l’Informel*, soit le refus d’une forme classique à sens univoque. Cet informel faisant

ici écho au propos de l'ingénieur Cecil Balmond – exposé plus loin dans ces pages – pour qui « l'*informal* est l'avènement de l'ambiguïté¹¹ ».

L'omniprésence physique de l'écran (toutes nos activités nous y ramènent), sa rémanence lumineuse, le dédoublement du monde auquel nous engage l'expérience du virtuel... ceci rend improbable la mise au point à laquelle la saisie analogique nous avait habitués (sans parler de l'emboîtement des traditionnelles échelles de représentation architecturale).

La modénature architecturale qui jouait toujours sur une profondeur (réelle) est remplacée par un travail de la surface visant un effet de profondeur : « la profondeur est comprimée dans une surface »¹² – le fonds de l'œuvre pollockienne devient le sujet du tableau.

« Je crois – confie Nouvel – que la première fonction du virtuel est d'être intégré dans la réalité.¹³ [...] On se sert de la lumière comme d'un acte de destruction de la matérialité, alors que la modernité historique s'en était servie comme d'un acte de construction. [...] Toutes ces images qui apparaissent sur nos écrans sont sans épaisseurs, faites uniquement de lumière, parfaitement désincarnées. [...] On aurait envie que le réel ait cette légèreté et cette hyper-abstraction. Autrement dit ce n'est pas l'architecture qui est assistée par ordinateur, mais l'imagination. Ces images-là ont excité notre imaginaire et l'on a envie de les voir se matérialiser, si j'ose dire, dans leur dématérialisation.¹⁴ »

On peut s'interroger sur les limites d'une entreprise qui s'assigne des effets de dématérialisation au prix d'une débauche matérielle sans précédent. Mais là n'est pas l'essentiel. En prenant nos distances à l'égard d'une production particulière, ce qui nous importe c'est la dimension empirique d'une telle recherche et en quoi elle témoigne d'une physicalité troublée de l'expérience architecturale. Cette tentative d'externalisation de la substance écranique en vient en effet à déstabiliser durablement les référents perceptifs liés à la matière du réel. « En fait j'ai envie de prendre ces images de l'intérieur de la boîte (de l'ordinateur) et de les mettre au-dehors, de les extérioriser. J'ai envie qu'elles prennent corps, même si pour le moment elles n'ont pas de corps.¹⁵ »

Cet enjeu d'une corporalité alternative, *transposée* sur la figure du réel, rejoint la notion d'intangibilité dont Jean-Luc Nancy est l'inventeur. « Il est essentiel à la peinture de ne pas être touchée. Il est essentiel à l'image en général de ne pas être touchée. [...] Mais qu'est-ce que la vue, sinon, sans doute, un toucher différé ? Mais qu'est-ce qu'un toucher différé, sinon un toucher qui aiguise et distille sans réserve, jusqu'à un excès nécessaire, le point, la pointe et l'instant par quoi la touche se détache de ce qu'elle touche, au moment même où elle le touche ? Sans ce détachement, ce recul, ce retrait [...] la touche commencerait à se réifier dans une prise, une adhésion, un collage, voire dans une agglutination [...]. Il y aurait identification, fixation, propriété, immobilité.¹⁶ »

Qu'en est-il du corps en ce trouble, face à ce double ? Cette érotique paradoxale de l'intangible transposée dans l'architecture contemporaine – vibratile d'une surface sans épaisseur, et par là sans corps apparent pour l'animer – paraît être l'une des vraies promesses du paradigme numérique. S'annonce ainsi l'émergence d'une corporalité en proie à une double déstabilisation : éclipse des référents structurels et spatiaux, émergence d'un artefact fonctionnant comme un double du monde « vivant » – imagibilité de la substance.

Espace et atmosphère

Dans les spectacles – confrontant danse et multimedia – de la troupe japonaise Dumb Type est imprimé un tempo continu, qui dénote l'asservissement mécanique des équipements et connote les battements du cœur : mouvement « rotatif à plat » du chariot du photocopieur, du scanner ; surgissements répétés des flashes stroboscopiques des appareils de contrôle médical ; tandis que ce bombardement sonore et lumineux paraît écraser les corps projetés d'un bord à l'autre du plateau et aplatis l'espace scénique qui ne livre plus qu'une série d'impression rétinienne fugaces : instantanés de lumière dans les ténèbres de la salle ou douches aveuglantes en pulsations continues des rampes de fluos...

Ailleurs – au Métafort d'Aubervilliers (Labfac) – c'est l'état palpitant, par pixellisation de surface, des surfaces (sols, couverture) ou encore des écheveaux de « quilles » structurelles... Quoi de plus incertain qu'un bâtiment dont la structure, littéralement « à géométrie variable », se déplace au gré des programmations ? Qu'en reste-t-il qui le relie à une histoire des formes ? – Une plate-forme de manœuvre et une simple peau caméléon. Que demeure-t-il de l'espace promis à d'incessantes reconfigurations ? – la valeur de simples intervalles.¹⁷

Ébats démultipliés des couples sur la surface du plateau de *Gilgamesh*, chorégraphie des corps et mobiliers gravitant autour du centre vide de *Paradis* – déplacements répétés, syncopés, glissés, bouclés – au sol, à plat, épars.

Tokyo : bruit visuel, mouvement ondulatoire des réseaux de transport, des flux de personnes, des architectures en recyclage perpétuel – l'expression de la foule vibronnante, l'essaim d'abeilles, supplante ses homologues modernes orientées sur la loggia de quelque orateur¹⁸.

« Patchwork lisse du disjoint permanent », *Junkspace*¹⁹ sanctionne ainsi – à l'échelle de la grande ville, à l'exemple des mégapoles asiatiques – la généralisation de l'espace du déchet, du rebut. La soupe, le gruau, le jacuzzi – auquel il s'apparente – présente une étrange similitude avec les profondeurs chtoniennes ou matricielles de la Terre-mère. Informe, non-forme, « toile sans araignée » (ni centre,

ni maître), « espace de collision, réservoir d'atomes, actif sans être dense... », Junkspace se caractérise par son absence de finitude (un chantier en perpétuel devenir) et comme la conjugaison des figures de la mosaïque et du labyrinthe (hétérogénéité de détail versus homogénéité du global, patchwork des textures versus continuité des espaces). Espace proliférant mais continu, il nous invite à réaliser l'intériorité intégrale du « paradis artificiel » auquel – à l'abri de sa bulle (la référence à Fuller est évidente) – la ville est promise.

L'architecture n'est pas à l'abri de cette dissolution. On connaît les modalités de conception des non-standard, ou désignés comme tels : Greg Lynn entre en rupture avec la conception de l'architecture en tant que « mode de pensée basé sur l'inertie ». Dans la conduite du projet il substitue la notion d'animation à celle de mouvement qui demeure associé à l'espace de la promenade architecturale. S'il envisage alors « une collaboration active entre l'enveloppe et le contexte », pour autant l'espace vécu n'est plus le vecteur essentiel de la « mobilité ».

Dans un tout autre registre – peut-être plus « cultivé », où la révolution duchampienne tient sa place – une production comme celle d'Herzog et de Meuron signe aussi la fin de la primauté du spatial. Chiasme entre le programme (à satisfaire) et l'enveloppe (où se concentre la picturalité), architecture de la « visibilité » (objectale) et non de la « vérité » (constructive), désengagement du programme (en temps que domaine de spéculation). Au final ces architectes livrent « une architecture sans intérieur(s), le plan étant une non-question²⁰ » (un plan comme un diagramme offert à d'infinies combinatoires, hyper-innervé et par là relativement dé-spécifié). Quant à l'enveloppe, elle est le réceptacle d'une qualité expressive autonome, « qui dépouille de son sens le terme de façade, et plus encore d'élévation » (isotropie intégrale).

Je terminerai en soulignant combien certains acteurs de l'architecture contemporaine donnent à comprendre autrement l'état de crise du paradigme spatial, en délaissant l'expérience plasticienne pour convoquer une phénoménologie de l'essence – humeurs du corps impliqué dans une constitution des ambiances.

Quand Ito déclare qu'à vivre parmi les écrans des moniteurs il lui arrive de vouloir pénétrer la spatialité glauque de ces aquariums où se meuvent images, substances, objets – et de vouloir la transposer dans le réel – le thème de l'impermanence s'éclaire d'une étrange lueur. Expérience de l'aquarium – corps saisis en liquéfaction.

La question du nuage nous paraît fixer l'expérience de l'architecture japonaise²¹. Chez Sanaa le projet de Kanazawa met en jeu différents états atmosphériques²², en travaillant les éléments (eau, terre, air – feu?). En appui sur un appareil d'œuvres artistiques qui en constituent l'assise théorique²³, l'équipe fait œuvre sur une série d'opérations – pourrait-on dire – de transmutation physico-chimique : condensation, dissolution, exsudation, évaporation. Le brouillard spatial (l'eau passant dans l'air – évaporation ; l'air retourné à l'eau – condensation) – qu'il soit réel, suggéré ou métaphorique, se double d'un brouillage corporel : organismes réfléchis, nimbés dans une substance blanchâtre, une laitance, une « lactance » – englobés de verre blanc.

« Au bout d'un mois passé à déchirer des croquis de sa machine-temps, à s'affoler devant la complexité grandissante des ciels d'octobre au-dessus de Hampstead, (Carmichael) est frappé par une nouvelle illumination : il sait alors, avec une certitude absolue, que le temps chronologique et le temps climatique ne sont qu'une seule et même chose. Ces contractions des nuages adiabatiques sont l'expression de cette périodicité, de cette cyclicité du temps, comme le sont les saisons. Tout revient. Tout revient et pourtant rien ne change. [...] Ce qu'on n'appelle le temps ne passe pas, il n'est que différents états de l'espace ; ce qu'on appelle la mort n'existe pas, elle est le passage d'un état de matière à un autre.²⁴ »

Temps chronologique et temps climatique ne sont qu'une seule et même chose. Seuls s'éprouvent d'infinis changements d'état.

1. Citant en cela ce que Frank Vermandel – en appui sur le présentisme de François Hartog et la pensée de l'anachronique chez Didi-Hüberman – expose en frontispice du projet scientifique du Laboratoire d'architecture, conception, territoire, histoire de l'école d'architecture de Lille (2006).

2. Transduction, de trans- et conduction – comme « transfert génétique entre bactéries s'effectuant sous l'action d'un bactériophage », étant entendu que la conduction est « transmission de chaleur, d'électricité dans un corps conducteur », mais encore « propagation de l'influx nerveux (dans un corps) ». *Petit Robert*, 1983.

3. Pascal Rambert : *Récit de la préparation de Gilgamesh*, éd. Les solitaires intempestifs, Besançon, 2000

4. Voir la contribution de Stéphane Audeguy ci-après.

5. Roland Barthes : *L'empire des signes*, éd. Albert Skira, Genève, 1970.

6. Luca (Erri de), *Noyau d'olive*, Gallimard, 2004

7. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1965.

8. Je renverrais ici à « La fiction est de retour », in *Cahiers thématiques n°5* « Fiction théorique », école d'architecture et de paysage de Lille (2005) – où j'avais tenté de déceler trois formes de récit contemporain : grand récit (ou mythologique) s'adressant à un espace global et traitant des origines, récit humble (d'essence anthropologique) s'inscrivant dans l'en cours de l'existence, auto-récit centré sur un pauvre « moi ».

9. Pour autant, la *Glasarchitektur* réclamée à grands cris par Scheerbart dès 1914 ne se revendiquait déjà pas de la transparence.

10. Fiche de lecture de Mathieu Halgand sur le cours de Jean-Louis Weissberg consacré à l'interactivité à Paris VIII.

11. « Ignorant les préjugés ou les stratifications formelles et les rythmes répétitifs, l'*informel* conserve une part de mystère. Les idées ne sont pas basées sur les principes d'une hiérarchie rigide mais sur une exploration intense de l'immédiat. »

12. Comme l'énonce Éric Lapierre, in *Architecture du réel*, éd. Le Moniteur, 2004

13. Communication au colloque de La Tourette 1995, in *Jean Nouvel*, éd. Centre Pompidou, 2001

14. Communication au congrès de l'Uia à Barcelone, 1996, in *Jean Nouvel*, éd. Centre Pompidou, 2001

15. Conférence au symposium de la Anyone corporation à Berlin, 1997, in *Jean Nouvel*, éd. Centre Pompidou, 2001

16. in *Noli me tangere – essai sur la levée du corps*, Bayard, 2003

17. Ainsi le contemporain fait-il sienne la théorie de Gottfried Semper selon laquelle l'ornement textile constituerait le fondement de l'architecture, reléguant de ce fait à l'arrière-plan la relation structure-espace.

18. Ainsi à Côme, la *Casa del fascio*.

19. Rem Koolhaas, in *Mutations*, Actar Barcelone & arc en rêve Bordeaux, 2000

20. Alain Guiheux, in *Hersog et de Meuron, une exposition*, éd. Centre Pompidou, 1995

21. Fumihiko Maki (monographie par Serge Salat, Electa Moniteur, 1979) s'en tient à la métaphore : il voit dans la figure du nuage « une situation dans laquelle les parties et le tout sont dans un équilibre instable » ; en cela sans doute rejoint-il la notion de l'informel géométrique chez Balmond.

22. « Il est très difficile de rendre compte d'une approche théorique caractérisant l'ensemble de nos projets. Je peux dire, cependant, qu'un thème très important pour nous est l'atmosphère ; la recherche sur la manière de produire une atmosphère et d'en faire l'expérience. » Ryue Nishizawa, in *El Croquis*, n° 121/122, 2004

23. Il s'agit – selon nous – du triangle formé des travaux de Leandro Erlich (*Leandro's swimming pool*), James Turrell (*Blue planet sky*) et Anish Kapoor (*The origin of the world*), tous trois exposés à titre pérenne dans le musée.

24. Stéphane Audeguy : *La théorie des nuages*, Gallimard, 2005, p 107.

02

L'ARCHITECTURE
ET LA TECHNOLOGIE
DE L'IMAGINATION

« Qu'est ce que le contemporain » est une question ontologique qui vise à problématiser l'être du contemporain. Découvrir l'être d'une chose consiste souvent à mettre au jour sa structure profonde et cachée. Tenter de répondre à cette question ne peut donc être qu'en décalage avec les problématiques contemporaines ; qu'ouvrir une autre histoire, inactuelle, peut-être post-contemporaine.

Afin de saisir la structure cachée de notre époque, dominée par le réalisme techno-scientifique, il convient de prendre conscience que ces représentations sont structurées par des images collectives latentes. Le rapport au réel de notre modernité est organisé par le pouvoir figuratif des images techniques (photographie, cinéma, télévision, vidéo et numérique) qui fait croire à la possibilité d'un contact immédiat avec la réalité physique. Cette transparence est à l'origine du mythe qui hante l'ensemble des considérations (scientifiques, artistiques et esthétiques) qui visent le réel.

Découvrir le pouvoir de ces images est l'une des conditions nécessaires à la compréhension du monde contemporain.

La pensée moderne et contemporaine est profondément imprégnée par cette croyance en une auto-représentation du réel, au point d'en faire un des ressorts principaux de la création. Depuis le milieu du XIX^e, les images techniques nourrissent ce mythe de l'immédiat. L'imagination créatrice s'est inspirée de l'esthétique de ces images afin de mettre au jour de nouvelles temporalités et spatialités architecturales. Deux postures dominant, soit il s'agit de reconsidérer la perception à l'orée des images techniques, et à partir de là, imaginer de nouvelles formes architecturales ; soit le monde des images techniques devient le rival incontournable en mesure duquel l'expérience architecturale semble bien faible. L'architecture doit alors tenter de mettre en jeu, à sa manière toujours un peu gauche, trop solide et matérielle, l'esthétique des médias. Depuis 150 ans, la majorité des ruptures et paradigmes de la création architecturale est motivée par les modèles esthétiques développés par l'histoire des dispositifs de l'imagerie technique. Pour comprendre ce phénomène fantasmatique, il convient de s'arrêter un moment sur ses articulations épistémologiques.

Si l'imagination est souvent considérée par la pensée traditionnelle comme ce qui voile autant le réel que les idées, il existe une autre tendance philosophique qui, au contraire, la place au cœur de la connaissance. Un des derniers représentants de cette tendance philosophique est Gaston Bachelard qui développe une poétique de l'espace à travers la découverte de l'imaginaire matériel. Cet imaginaire orienté vers le réel eut une certaine audience dans le milieu architectural de la postmodernité. Pourtant, la compréhension du contemporain exige de remplacer ce paradigme de l'imaginaire naturaliste par ce qu'on pourrait appeler d'un nom un peu barbare « la technologie de l'imagination ». Cette considération de l'imagination repose sur la pensée de deux philosophes, Henry Corbin et Bernard Stiegler. L'imaginal, conceptualisé par Henry Corbin, n'est pas l'imaginaire en tant monde mental coupé du réel. Il est le plan de l'imagination qui articule le sensible à l'intelligible. L'imaginal permet autant de relier les concepts aux images mentales que de lier dans le réel la perception sensible aux idées. Par ailleurs, Bernard Stiegler nous apprend que les images de la conscience et de la perception sont structurées par les images réelles. Autrement dit, l'imaginaire est autant structuré par les concepts que par les images réelles. On peut donc dire que l'imaginal moderne et contemporain est structuré par les images techniques.

Le monde sensible de la deuxième moitié du XIX^e siècle est photographique. Celui de la première moitié du XX^e siècle est cinématographique. D'une manière générale, l'esprit scientifique s'est ouvert aux champs de l'esthétique à travers le modèle inconscient des images techniques, autant au plan de l'esthétique de ses images que de la technique de ses dispositifs. L'architecture n'échappe pas à cette loi de l'imagination technologique dans la mesure où, pour penser son objet, l'architecte se représente inévitablement le réel. J'ai montré dans un doctorat en « Études cinématographiques et audiovisuelles » comment l'invention de la photographie et de l'image de cinéma participa activement à la mise en place de l'esthétique de l'architecture moderne.

Puisque le thème de cette journée est le contemporain, il convient de s’apercevoir que depuis la rupture des années cinquante, l’imaginal contemporain est structuré par les images électroniques.

La télévision

La télévision, inventée au milieu des années trente, commence véritablement à former un monde sensible au cours des années cinquante. Il ne s’agit évidemment pas de considérer les programmes télévisuels mais la nouvelle nature de cette image reconstituée par impacts électroniques. Pour la première fois, une technologie permet de produire une image immédiate et de la diffuser en direct à travers l’espace. Cette transmission instantanée à travers les ondes va avoir des conséquences phénoménales sur les réalismes du contemporain. Le réel est dorénavant assimilé à l’instantanéité, et le sens de l’existence considéré en constantes déportations. Ces principes se retrouvent dans les avant-gardes des années cinquante et soixante et sont encore ceux qui fondent notre contemporain. En architecture, les Métabolistes, Archigram et d’autres projettent des mégastructures sur lesquelles se branchent des habitations en forme de capsules mobiles. Tel est le nouveau sens électronique de l’habiter, de la véritable vie et de l’expérience du réel qui s’effectuerait en dehors de toutes représentations, à la crête de l’instant et à l’intérieur d’un constant flux migratoire.

L’image de télévision, qui est constituée par des signaux électriques délivrant des informations, devient le nouveau modèle de la perception esthétique. La théorie de l’information pénètre la réflexion architecturale, notamment les recherches de Kevin Lynch publiées dans « L’image de la Cité » ou celles de Robert Venturi connues par « L’enseignement de Las Vegas ». La ville est désormais considérée comme un ensemble de signes qui délivrent des informations. La sémiologie serait restée principalement dans la sphère du langage si le dispositif communicationnel de la télévision et la nature de son image n’avaient pas incité les esprits à articuler la théorie scientifique de la vie des signes à la perception esthétique. L’expérience spatiale est dorénavant pensée en termes de connexion et d’information. Les réseaux routiers et le déplacement automobile concrétisent cette idéologie

fantasmatique. À l’image des transports hertziens, pour certains, cette mobilité corpusculaire devient la condition de la lecture de l’espace. Pour d’autres, il s’agit de penser l’architecture afin de remédier à la perte des contacts directs produits par les moyens virtuels de connexion. D’une manière positive ou négative, ce sont les médias qui servent de repère aux réflexions.

L’image de télévision a permis, par sa nature électronique, d’opérer pour la première fois des transformations dans la matière même de l’image constituée de pixels. Avec la télévision, l’image technique a trouvé sa matière qui permet de travailler la physique de l’image. Les notions de distorsion, de déconstruction et d’incrustation vont rapidement gagner le monde esthétique en général et celui de l’architecture en particulier (Peter Eisenman, Frank Gehry, etc.)

La vidéo

Inventée dans les années soixante, la vidéo, qui enregistre le flux immédiat et permanent de l’image de télévision, incite à imaginer une nouvelle esthétique du réel. La mémorisation de l’image électronique permet de travailler la perception subjective à l’intérieur du flux de l’instant. L’expérience de l’espace devient celle de l’accumulation des flux du présent. L’architecture n’est plus la mise en forme de l’espace mais du temps et de ses fictions. Elle devient un moyen de faire émerger du réel des traces de la mémoire ou des signes de la modernité qui jalonnent le flux de l’actualité. Par ailleurs, l’utilisation aisée de la vidéo permet au profane de faire son cinéma, d’inscrire son propre corps dans le spectacle audiovisuel et de manipuler la forme cinématographique. À cette époque l’image en mouvement devient une référence privilégiée pour les architectes. Le langage architectural décrit maintenant le réel en termes de cadrage, de plan, de séquence et de faux-raccord. Des architectes comme Jean Nouvel et Bernard Tschumi inaugurent leur œuvre en faisant appel au cinéma, non pas d’une manière inconsciente comme pour les modernes, mais comme source réfléchie de formes et de fictions architecturales. Ces architectes spatialisent des mondes subjectifs pris dans la fuite perpétuelle du temps et la constante transformation

du réel. L’image vidéo, qui a sa propre matière électronique, devient le modèle pour penser la peau architecturale en tant qu’interface entre deux mondes. La surface devient le lieu privilégié d’exploration esthétique (Herzog et de Meuron).

Le numérique et Internet

La troisième étape de l’histoire récente du monde électronique provient de l’invention des images numériques, et presque simultanément d’Internet. Avec elle, la connaissance architecturale commence consciemment à réfléchir sur l’imagerie électronique. Il a fallu l’invention de logiciels produisant des images réalistes pour que la connaissance architecturale questionne la médiation de ces images. Les architectes explorant ce monde développent une architecture organique qui, à la différence de celle de Frank Lloyd Wright, qui cherchait à exprimer l’esprit vital de la nature, explore une organicité mathématique. Il s’agit par exemple de mettre en forme une corporalité architecturale où l’épaisseur physique a disparu au profit d’un jeu mathématique de surfaces courbes concrétisant la manière de dessiner des corps avec l’imagerie numérique. Ces architectures cherchent à provoquer l’expérience physique de flottaison dans un espace neutre comme dans l’espace virtuel de l’ordinateur. Par exemple, Toyo Ito ne considère pas l’espace virtuel comme un monde extérieur mais comme le prolongement de son être vers un autre monde d’un genre aquatique. C’est maintenant le flux des médias électroniques qui donne l’impression de faire physiquement partie de la nature. La « Tour des vents » de 1986 provient de cette interprétation de la nature en tant qu’ensemble d’éléments qui délivrent des informations électroniques. Il y a encore cette tendance architecturale menée par Rem Koolhaas qui consiste à mettre en forme des flux continus de durées et de vitesses hétérogènes. Il s’agit de spatialiser dans le réel des liens entre ces différentes temporalités et de ménager entre eux des glissements. L’architecture générique est une nouvelle architecture organique dont la vitalité est celle des productions artificielles. Greg Lynn développe une autre architecture organique dont la nature est mathématique. Il s’agit de produire des formes provenant de recherches mathématiques rendues

possibles par la modélisation informatique.

Internet a réactualisé la spatialité des flux virtuels, flux d’informations et d’images, qui permettent l’interactivité. L’agence Asymptote architecture des sites Internet comme leur musée virtuel destiné à des événements créés spécifiquement pour les médias numériques. Ces architectes cherchent à repérer les transformations opérées par Internet sur l’expérience de l’espace considérée en tant que connexions virtuelles.

Les territoires imaginaires

Pour conclure, il convient de faire quelques précisions afin de ne pas se méprendre au sujet de l’influence des médias sur l’imagination architecturale. Une fois que cette médiation est identifiée, et reconnue comme agissant depuis les débuts de notre monde moderne dominé par l’esprit techno-scientifique, c’est-à-dire depuis le milieu du XIX^e siècle, il ne s’agit ni de faire l’apologie, ni de mépriser cette médiation. Il convient d’en prendre acte afin de reconsidérer le rapport au réel. Constatons en premier lieu que les paradigmes du contemporain, qui visent l’immédiat, sont des représentations comme les autres. L’imaginal électro-numérique est autant à l’œuvre au moment des réflexions, de l’intuition créatrice que lors de la perception des créateurs qui prônent cet univers. Cette influence ne pose pas de problème pour ceux dont l’art est de produire des images. Ils sont sur leur terrain de prédilection, et ces productions (film, vidéo, numérique) ont été, et sont toujours, des moyens phénoménaux de rédemption de l’espace, du monde et de l’existence, pour paraphraser Siegfried Kracauer. Elles concrétisent les pouvoirs de l’imaginal qui est le plan subjectif à travers lequel le réel devient intensément réel et d’où émerge la sphère des significations. Par contre, le fait que les architectes imaginent leurs œuvres à travers ces représentations technologiques pose problème. Le monde imaginal qui nous habite lors de la rencontre direct de l’architecture est voilé par sa représentation technologique. Pour se libérer de cette médiation, il convient découvrir l’imaginal nu, celui qui se forme à travers les expériences immédiates de l’architecture, de la ville et de la nature.

Autrement dit, pour découvrir l'expérience directe du réel, il convient de repérer comment l'architecture provoque sur place un monde de représentations, inévitablement virtuelles, et à l'intérieur duquel l'espace et le temps acquièrent leur profondeur. Alors, pourrions-nous peut-être découvrir et comprendre tout un pan de la production architecturale qui n'a jamais véritablement trouvé sa place dans les débats novateurs car il résiste à adhérer à la technologie de l'imagination. Place à l'architecture post-contemporaine dont la tâche est d'explorer la rencontre entre le réel et l'imaginal nu. Cette recherche n'est pas une mince affaire car elle exige de se libérer d'un siècle et demi d'assujettissement à l'imaginal technologique qui commença dès l'invention de la photographie. Tout en intégrant les acquis de la culture matérialiste, il s'agit de retrouver un état d'esprit proche de celui du romantisme préphotographique qui est la seule période historique à avoir entrevu les territoires de l'imaginal nu.

Il est urgent que le monde actuel épuisé par les idéologies de la technologie et du progrès, et qui redécouvre les catégories de l'invisible avec les moyens du bord (fantastique, histoire, religion...) s'ouvre à la présence des phénomènes imaginaires sans quitter le terrain de la culture rationnelle. Comment l'architecture peut-elle réenchanter le monde, non pas par un surcroît d'expressionnisme et de complexité, mais en disposant son économie spatiale afin que sa corporalité libère des significations inévitablement fantomatiques. C'est à une architecture subtile, dans le sens profond du terme, pleine de nuances, de tact et d'ingéniosité qu'il convient de faire appel. Son organicité n'est ni naturaliste, biologique, ou technique mais mentale. Elle construit des lieux qui hantent par leur présence pénétrante en ayant le pouvoir de provoquer l'expérience sensorielle des territoires psychiques.

Il s'agit en quelque sorte de penser l'architecture afin que l'expérience de l'imagination créatrice, celle de l'architecte lors de la conception, survienne lors de la perception des lieux. Sans chercher l'inspiration dans l'esthétique des images techniques, mais en dominant ces moyens de la hauteur de la psyché, il s'agit de découvrir comment et en quoi l'architecture est en soi une médiation qui articule la chair du

monde à la réalité mentale. Partons à la recherche de l'architecture en tant que moyen de donner corps à l'épiphanie de l'imaginal à l'intérieur du monde quotidien.

Heureusement, en ayant inventé l'image numérique qui libère de la représentation du réel, la technologie vient à notre secours. Contrairement à la plupart des architectes du numérique qui se servent de cette imagerie afin de découvrir d'autres formes de rapport au réel, il convient de prendre acte de la nature de cette image fabriquée sans impressions analogiques, selon ses propres lois de constitution.

Le contemporain sera saisi en profondeur lorsqu'on aura compris que le numérique ouvre un nouveau monde esthétique qui est celui de la virtualité de l'imaginal. D'un côté, cette nouvelle technologie de l'imagination incite à articuler les deux modalités de la connaissance jusqu'alors opposées : l'imagination et la rationalité ; de l'autre elle est en train de disqualifier le mythe de l'image objective pouvant remplacer l'expérience directe du réel. En final, la réalité architecturale, physique et rationnelle, va pouvoir s'imposer pour son incomparable capacité à provoquer ces indicibles mouvements imaginaires qui sont ceux de l'âme...

Précaution, justification et normalisation du temps

La réalité repose sur la crédibilité, l'assurance, la normalisation d'archétypes spatiaux et temporels, fixés et acquis, sur la nécessité de leurs légitimations incarnées en géographie, en histoire, en culture, en destin... Le présent et le lieu s'entendent communément comme les figures concrètes du *Chronos* et du *Topos*. Ils définissent des temps et des espaces locaux, momentanés, juxtaposés, horizontaux¹. Ces formes justifiées et protectrices nous préservent de l'oubli et du vide, de l'aliénation et du néant. Mais ce dimensionnement stabilisé fait aussi le jeu immobile des embaumements : de la conservation, de la représentation, des habitus... La volonté, belle et bien là, de fixation dictatoriale des essences, des états civils, des propriétés ou des identités, nous mène à la position d'observateur neutre, simple représentant passif, extérieur au monde. Elle nous conduit ainsi bien souvent aux longues formes de l'ennui. Le *Chronos* et le *Topos* échappent au contemporain. Celui-ci ne concerne pas les états, les propriétés ou les systèmes, il devient système quand il entre dans l'histoire ou la culture, moule³ et demeure du temps. Pourtant, il se définit aujourd'hui comme une nouvelle période historique, en cours d'ancrage, de codification, de définition, de vernissage... Il acquiert déjà une date et un nom propres, succédant à la post-modernité et clôturant la modernité. Il est d'ailleurs plus facile à définir ce qu'il n'est plus que ce qu'il advient, sans être encore. Il reste dans son événementialité, en fabrication, comme une force ouverte, circonstancielle et implicite qui ne se livre encore que partiellement...

L'impossible assignation du présent

Dans le temps objectif, normalisé et linéaire, celui de notre montre par exemple, le présent est un temps paradoxal sans durée. Il n'est qu'un basculement entre passé et futur, tout au plus un point d'inflexion, point de glissement artificiel entre ces projections temporelles. En ce sens il y a une impossible assignation du présent parce qu'il y a une impossible saisie chronologique de l'être dans la fulgurance désintégratrice du présent en passé (sous-venir) et en avenir (sur-venir). Elle nous confronte à cette absence réelle du temps, insupportable béance de la condition humaine de l'être, de la précarité de sa présence au monde, de l'instance inévitable de sa disparition...

L'insurrection du temps Fig.1

Cependant, l'expérience du temps peut être autrement vertigineuse. Le vertige, c'est le trouble de l'équilibre, la perte des mesures, des repères, des géométries, des territoires, le monde qui se renverse. Pour Cioran, « la vie, c'est l'équilibre en deuil. »³ Le temps prend alors autrement consistance, non plus dans l'écartèlement artificiel des temps, dans le maintien d'un passé, l'état d'un présent et le fantasme d'un avenir mais dans l'évènement différentiel d'un devenir, dans son actualisation. « *Le présent, c'est ce que nous sommes et, par-là même, ce que nous cessons déjà d'être. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est à dire l'Autre, notre devenir-autre.* »⁴ Le contemporain est alors la défaite salvatrice des temps et des espaces stables et normalisés du *Chronos* et du *Topos*, dans le propre échappement de l'être, dans son exception. Là, paradoxalement, il donne corps à la réalité par cette intensité vertigineuse et incomparable d'un temps mutant. Plus ce passage est vécu dans la labilité de l'acte, plus le temps peut ensuite se solidariser, se réifier, sécrétant un réel en dévoilement, une matière en déploiement, un temps en formation... « *Ce qui s'oppose au temps et à l'éternité, c'est l'actualité.* »⁵ Cette virulence à la fois provoquée et accidentelle du temps insurgé forge l'évènement du contemporain par la conversion d'un temps qui se dissout et d'un temps qui advient, par la métamorphose du temps en lui-même dans

l'expérience paradoxale de la durée. Il est le devenir ou le changement dynamique dans sa différence permanente et donc dans l'échappement de l'instant, dans l'expérience pure, intense et affective du temps. Au temps orienté et strié de la simple chronologie, temps des présents emboîtés, il faut opposer le temps surfacique du devenir pur, temps générique des événements-effets, l'*Aiôn* héraclitéen⁶. À l'*Aiôn* correspond le *Nomos*, son équivalent spatial, l'espace lisse, fractal, générique⁷...

Quand nous sommes dans le feu de l'action, nous ne voyons pas le temps passer. Désigner le contemporain, ce n'est pas désigner un état mais un acte ou plus exactement une actualisation, passage de la puissance à l'acte, du virtuel au réel, feu de l'action. Dans ses *Leçons sur la conscience intime du temps*, Edmund Husserl la nommait « présentification ».⁸ Le contemporain, c'est le temps même de la création dans le mouvement de son déploiement. Il s'agit de l'assumer comme une intensité insensée de temps. C'est ce que Deleuze nomme, après Nietzsche, l'intempestif joyeux : un contretemps⁹. Le contemporain s'adresse, nous adresse, par la nature accidentelle de l'événement, au pur frémissement du devenir, dans cette insurrection¹⁰ du temps et de l'espace. Celui là-même des palpitations de la fiction dans le réel, de l'espace mental dans l'espace physique, des transferts vacillants et transductifs¹¹ d'ailleurs inaccessibles ici et maintenant, des *identités-autres*, étrangères et supplémentaires excédant l'homme-individu. Il définit une posture fluctuante, métastable, c'est à dire en variations et ruptures d'équilibres permanents¹², incitant l'inattendu. « *L'état originel de l'être est un état qui dépasse la cohérence avec soi-même, qui excède ses propres limites : l'être originel n'est pas stable, il est métastable; il n'est pas un, il est capable d'expansion à partir de lui-même; il est contenu, tendu, superposé à lui-même, et non pas un.* »¹³ Il est l'aventure du temps, entre l'accident et la nécessité, éprouvant l'accidentalité comme la passion même.¹⁴ Le contemporain se révèle dans son intemporalité comme un supplément suspendu de temps et d'espace. Saint Augustin l'évoque comme « une distension de l'âme » (une temporisation, un instant d'éternité?). Il nous dégage d'un présent

et nous engage dans une extra-temporalité, dans la responsabilité d'un temps libre, sans présent et sans présence, dans le rapt, le ravissement du présent. Alors s'opère dans le retrait du monde connu et le délaissement du temps et de l'espace, l'événement d'un autre monde. Le ravissement est expérience extatique de la grâce, transport inattendu, exception de l'être nu découvert, don et extension hors de soi et du monde sensible. Ces surcroûts d'espaces, de temps et d'êtres s'opèrent par l'activité donatrice de l'œuvre en train de nous effectuer ; et cela, jusque dans l'extra-ordinarité du plus simple étonnement quotidien...

Le temps initial ^{Fig.2}

La subjectivité de la notion d'actualisation conduit à des interprétations complexes et paradoxales. Si elle converge vers une même signification, elle s'entend sous des termes différents voire opposés d'un auteur à l'autre. La difficulté et la délicatesse de la philosophie nietzschéenne, philosophie irraisonnable de la limite, s'accomplit à la lisière énigmatique du renversement de l'entendement humain et de la réversibilité des concepts. Le mythe essentiel de l'éternel retour effectue, non pas l'actuel, mais l'inactuel. « *Tout passe et tout revient, éternellement tourne la roue de l'Être. Tout meurt, tout refleurit; éternellement se déroule l'Année de l'Être. Tout se brise, tout se rajuste; éternellement s'édifie la demeure de l'Être.* »¹⁵ Martin Heidegger le précise comme « *quelque chose d'inoubliable pour la pensée sur quoi la pensée doit toujours faire retour, plus elle devient pensante.* »¹⁶

On retrouve cette in-actualisation nietzschéenne du devenir chez Charles Péguy sous le concept d'« internel », événement créatif en soi. Celui-ci s'oppose à l'éternel, notion stabilisatrice et fondatrice du moment historique.¹⁷ L'éternel retour signifie le retour permanent de la différence, comme une obsession primordiale de la vérité indicible et imprévisible qui assure le sens même de la vie par *notre naissance continue au monde*. Chaque présent dans son actualité, chaque instant dans son devenir, dans l'événement de son renouvellement perpétuel, se fait alors initial, original, prototypique. Le temps initial n'est plus conséquence du passé, mais, infiniment renouvelé dans son initiation, il en est la cause, le contemporain. Ainsi donc il n'y a plus d'histoire, plus de date, le Chronos est chaque fois remis à zéro. Nous ne sommes plus dans un temps téléologique mais sériel. Le temps secondaire de la conduction normalisatrice et stabilisatrice du sujet, de l'histoire, de la réalité, s'effectue « plus tard », « ailleurs »...

L'œuvre est ce qui ouvre l'éternel retour, infiniment. Dessinée, bâtie, écrite, filmée, elle ouvre constamment au frémissement du questionnement. Dans sa fabrication ou sa pure observation, chaque regard porté, livre à vif, à l'instant, un étonnement sans cesse renouvelé, infiniment surprenant et troublant. L'éternel retour accomplit la conversion continue du monde, dans la révision ininterrompue de la réalité.

L'éclat des temps et le décèlement de la pensée.

L'éternel retour est le renversement de l'identité, du Même, effectuant la dissolution du Je. Il est la recherche de la part étrangère ou du hors-sujet au sein du sujet hôte et otage. Il est l'être que l'on ne sait pas encore. Ce qui est éternellement là, avant même l'accomplissement du sujet, ce sont les singularités pré-individuelles et les individualités impersonnelles inapparentes, l'*il y a* originel de l'être. Le pur devenir de l'éternel retour est le revenir renversé. Il n'est pas un retour sur le savoir, le souvenir ou l'histoire et leurs justifications, Il est un retour sur le non-savoir, renversement du savoir. Il n'est pas le retour civil ou culturel de l'idée – l'idée est en elle-même déjà culturelle – mais le retour naturel sur le préalable de la pensée, de l'idée, du langage, retour immémorial à l'incomplétude, l'ignorance, la barbarie. L'éclatement des espaces et des temps permet la dissipation de la scission ontologique de l'être en un dehors et un dedans ou en un maintenant, un avant et un après. L'éclatement, la pulvérisation des espaces et des temps nous donne à penser ou à créer aux préalables de la pensée, dans l'état indispensable de l'étonnement et de la perplexité, dans le shunt des formes traditionnelles des intelligences acquises, des connaissances, des raisonnements, des réponses. Pour suivre Martin Heidegger, « *ce qui nous donne le plus à penser, c'est ce qui ne pourrait jamais être nommé.* »¹⁸ Et plus précisément encore : « *Ce qui nous donne le plus à penser dans notre temps qui donne à penser est que nous ne pensons pas encore.* »

Cette expérience de la proximité du vide sondé qui confère le vertige, c'est l'expérience renversante de l'éternel retour : des gouffres, des failles et des défaillances. Face à cette intensité des temps et des espaces insurgés, par notre volonté et dans son accidentalité, nous sommes notre propre adversaire, notre propre défaillance. Comme l'entend Maurice Merleau-Ponty, « *ce qui est beau, c'est l'idée de prendre à la lettre l'Erwirken¹⁹ de la pensée : c'est vraiment du vide, de l'invisible – tout le bric-à-brac positiviste des concepts, des jugements, des relations est éliminé, et l'esprit sourd comme l'eau de la fissure de l'être – Il n'y a pas à chercher des choses spirituelles, il n'y a que des structures du vide – Simplement je veux planter ce vide dans l'être visible, montrer qu'il est l'envers, en particulier l'envers du langage* »²⁰.

Le créateur appelle le chaos de tous ses vœux, provoquant consciemment ou inconsciemment failles et défaillances. Dans leurs creux et leurs effractions, elles établissent la limite même de la pensée, sa contingence, dans la nécessité de son « *propre impouvoir naturel* »²¹ à se formuler, s'articuler, s'organiser...

Ce préalable au temps et à l'espace, ce retour de la pensée sur l'impensé, à la pré-individualité, ne nous reconduit pas à nos origines mais *monte actuellement* nos origines, notre genèse. Le contemporain n'est pas nécessairement la conscience mais l'action de ce renversement. Il impose une attention continue. Si elle n'est pas maintenue, il se retourne comme un crabe posé sur le dos. La « prise » d'actualisation s'effectue dans cette surveillance et l'affût du temps qui nous renverse et nous dépasse. Il y a là comme une force d'instinct de l'Être (trop humain) ou d'instinct de vie, supérieure à la raison humaine (il n'y a pas d'instinct proprement humain) qui confère ces vibrations, ces modulations, ces anamorphoses intenses et fragiles de la pensée sensible et créatrice. Ce processus nous conduit à la limite de notre condition humaine, au seuil de notre condition animale et instinctive, condition salutaire de dépassement de l'homme.

Flair et affect

Le renversement dans l'éternel retour est ce préalable identitaire que Deleuze nomme dissimilaire²² dans la vibration de l'*Aiôn*. Il s'immisce dans le processus créatif sous la forme de la ritournelle, cette air discret et obsessionnel que l'on murmure, fredonne et ressasse, qui nous suit, que l'on perd et qui revient, que l'on appelle et nous rappelle vers ce que nous cherchons sans savoir. Le contemporain requiert cette attention indirecte des petits ressentirs et des micro-déviances : frémissement du devenir, affection vibratile des sens dans le temps et l'espace, au seuil du réflexe et de la réflexion... Le contemporain est l'actualisation intuitive du temps. « *L'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur, penser intuitivement est penser en durée* ». Elle obéit à cette durée intense intérieure comme « *prolongement ininterrompu du passé dans un présent qui empiète sur l'avenir* »²³. L'intuition est l'expérience affective du temps et la force affective de l'intelligence, préalable confidentiel à la pensée naissante. Elle garde une part d'imprévisibilité et d'incertitude contre la connaissance, la raison, la réflexion ou le calcul, présumant la pensée, sans l'effectuer dans une continuité de pensées en pensées. Si l'on considère que la durée au sens de Bergson est « *essentiellement une continuation de ce qui n'est plus dans ce qui est* »²⁴, le contemporain s'effectue par le flux de l'intuition en tant que ce qui devient sans être encore totalement. L'intensité vitale et irrationnelle du temps contemporain que caractérise l'intuition, c'est l'intensification de l'instinct en force imaginable et applicable, qui conduit l'intuition à l'actualisation. La labilité du soupçon ou du pressentiment, alliée à la nécessité fictionnelle du « croire », énergie du virtuel, engendrent cet arc indispensable du passage à l'acte.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ²⁵ et Fig. 3

« *Renoncer à penser l'homme, ou, pour être plus rigoureux, penser au plus près de cette disparition de l'homme* »²⁶

Aujourd'hui, Il s'agit de tenir un risque : cette orientation de l'art célébré comme création cosmétique, univers des surfaces pelliculaires. Puisqu'il s'agit bien de repenser le monde hors de son épaisseur, de sa corporalité, de son ipsité²⁷. La contemporanéité assume la monstruosité et l'inhumanité que la conscience moderne révélait et réfutait. Elle l'assume dans la légèreté et la désinvolture, ère de « *dolce utopia* »²⁸. Elle associe la dégénérescence et la régénérescence douces conduites jusqu'au risque de la dénaturation ou de l'épuisement de notre part humaine, condition de la mutation homéopathique de l'être humain. Le contemporain s'érige dans la reconnaissance de la pulvérisation de l'identité humaine. Le vertige aujourd'hui, comme toujours, c'est la transformation, la conversion polysémique²⁹ de l'identité transitaire ; non pas dans son effondrement, dans la disparition dramatique du fond, mais dans son effondement³⁰, dans la dissipation distribuée, micro-hétérogène et fluente du fond. Parce qu'« *il appartient à la perception de pulvériser le monde, mais aussi de spiritualiser la poussière* ». ³¹ Il s'agit de prendre en compte la variabilité des entités transindividuelles, transgéographiques, transhistoriques, transdisciplinaires ou trans-échelées... « *La transition fait toute la réalité du mouvement et du changement : elle en est l'essence* ». ³² Toute contemporanéité s'érige dans cette épreuve des transplantations et des transductions, dans la problématique des sas et des seuils.

L'un des enjeux de notre époque se situe dans la prise de conscience techno-écologique et la mise en place de transversalités entre science, art et nature. La fonctionnalisation humaine, face à l'avènement du numérique, reconconditionne les alliances des nécessités et des hasards, des créations et des process, des automaticités artificielles (industrielles et culturelles) et des rythmes naturels (rythme de l'univers, cours de la nature...) qui la délivrera de l'asservissement technologique (de l'ultramodernité benjaminienne). *Process* et création ont toujours été mêlés, le créateur est à la fois celui qui se laisse nourrir par la nature et l'accident, et détermine, engage ses choix et ses contraintes, excédant ainsi toute posture admise et passagère, toute complaisance au monde acquis.

1. Horizontalité du temps commun ou prosodique et verticalité du temps poétique, cf. G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, 1931, Stock, 1992, p. 104.

2. Sur le schème hylémorphique: modelage, moulage, modulation cf. G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, éd. Jérôme Millon, 2005, p. 47.

3. Cioran, *Cahiers*, Gallimard, 1997, p. 193.

4. G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, les éditions de Minuit, 1991, p. 107.

5. G. Deleuze, *Pourparlers*, éd. de Minuit, p. 130.

6. Cf. G. Deleuze, *Logique du sens*, éd. de Minuit, 1969, p. 77 à 81.

7. Pour une définition du *Nomos*, cf. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Mille plateaux, éd. de Minuit, 1980, p. 600 à 614.

8. E. Husserl, *Leçons sur la conscience intime du temps*, PUF, 1966.

9. Sur la notion de contretemps, cf. G. Deleuze, F. Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éd. de Minuit, 1991, p. 175.

10. Sur la question de la surection et de la croyance à la présence du présent: cf. J.L.Nancy, *Noli me tangere*, Bayard, 2003, p. 29 à 36.

11. « La transduction désigne l'opération par laquelle deux ou plusieurs ordres de réalité incommensurables entrent en résonance et deviennent commensurables par l'invention d'une dimension qui les articule, et par passage à un ordre plus riche en structures » cf X.Guchet, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003, p. 1038.

12. La déterritorialisation chez G. Deleuze, la désorientation chez B. Stiegler, la dévastation chez F. Nietzsche...

13. G. Simondon, in *encyclopédie Universalis*, CD Rom, version 5: « Métastabilité. Le terme métastabilité est créé, semble-t-il, par N. Wiener, Cybernetics, 1948 ».

14. Cf Bernard Stiegler, *De la misère symbolique, 2. La catastrophe du sensible*, éd. Galilée, 2005, p. 12, note 1.

15. F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Aubier, 1953, p. 317.

16. M. Heidegger, *Qu'appelle-t'on penser ?*, 1959, Quadrige, PUF, 1999, p. 51.

17. Charles Péguy, *Clio*, Gallimard, p. 266-269.

18. M. Heidegger, *Qu'appelle-t'on penser ?*, 1959, Quadrige, PUF, 1999, p. 24-25.

19. *Erwiken*, c'est à dire: obtenir.

20. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, p. 289.

21. Sur l'acéphalité de la pensée, cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF Epiméthée, 1968, p. 192.

22. Sur le dissimilaire, cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Epiméthée, 1968, p. 384

23. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1938, Quadrige, PUF, 2003, p. 27.

24. H. Bergson, *Durée et simultanéité, À propos de la théorie d'Einstein*, Quadrige, p.62, cité in *Le voc* de Bergson, p. 20.

25. S. Mallarmé, « Le vierge, le vivace », *Sonnet du cygne*, 1885.

26. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 397.

27. Il faut entendre l'ipséité comme l'essence propre de l'individu en tant qu'autonomie de l'esprit dans un corps autonome.

28. Expression de l'artiste Maurizio Cattelan, cité par N. Bourriaud, in *Nouveaux territoires de l'art*, éd. Sujets Objets, 2005, Produire un rapport au monde, p. 133.

25. Cf G.Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, éd. Jérôme Millon, 2005, p. 77, en particulier: Individuation et formes allotropiques cristallines; être et relation.

26. G. Deleuze, *Logique du sens*, éd. de Minuit, 1969, p. 303.

6. G. Deleuze, *Le pli*, éd. de Minuits, 1988, p. 115-116.

27. Cf *encyclopédie Universalis*, version 5 CD: « Bergson, Un mobilisme universel et intégral ».



1. Éric Rondepierre
Stance n°1
1996-1998
80 x 120 cm



2. Éric Rondepierre
La Lecture (Mémoires)
 1996-1998
 70 x 105 cm



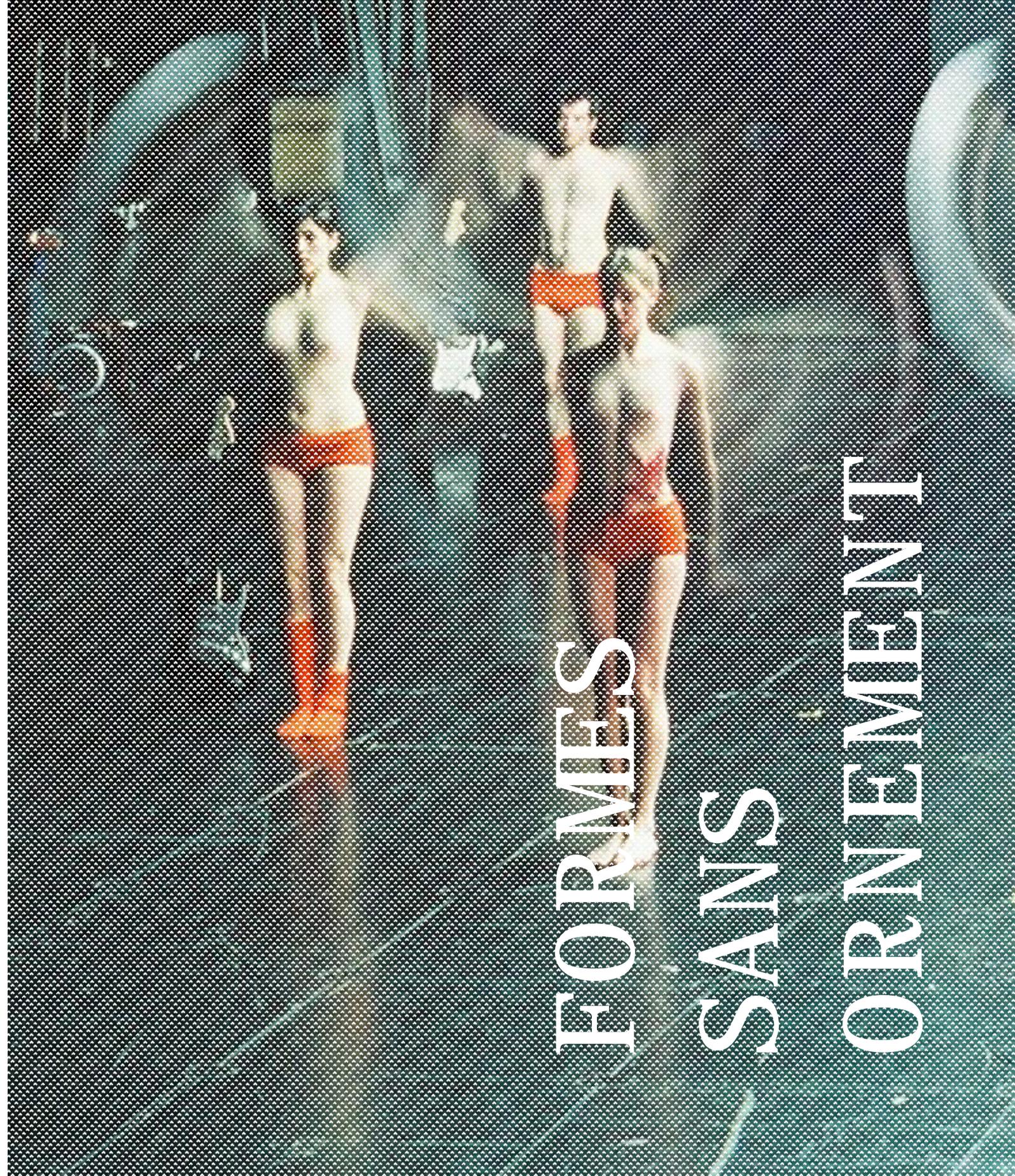
3. Éric Rondepierre
Le Pont (Diptyka)
 1998-2000
 100 x 110 cm

PASCAL RAMBERT
NICOLAS MICHELIN
MAURICE BENAYOUN
FRANK VERMANDEL
ALAIN BOURGES
MATHIEU PIHOUEE

JOUR-
NÉE
D'ÉTU-
DE

04

FORMES
SANS
ORNEMENT



Projection – en ouverture – de « *Écriture en temps réel pour voix, corps et mobilier* », soit la saisie (in *Paravidéo* et *Memento*) de plages de travail en un espace de préparation et répétition de spectacles à venir. Corps nus ambulant, défilant, se croisant ; mobiliers (tables, chaises) en action ; voix, sons préférés.



Pascal Rambert : J'ai réuni un groupe d'artistes et nous montons des installations. Au lieu d'employer des objets ou des images, je travaille avec des êtres humains qui – en tant que tels – sont capables d'écrire. Ce que l'on voit à l'image, ce sont des choses qu'ils inventent eux-mêmes sur le moment. On déplace des objets, on fait ce que j'appelle des *bougés*, qui ne sont pas de la danse, et ne relèvent pas non plus du pathos théâtral. On situe les choses hors du sens commun de la psychologie.

Donc j'installe ce genre de pièces. Elles ne sont jamais reproduites deux fois de la même manière, et s'inventent dans l'immédiateté, en temps réel. Ce que l'on voit au spectacle, on peut le pratiquer pendant des heures entières, pendant sept, huit, neuf, dix heures. Ainsi allons-nous procéder au festival d'Avignon 2005 : on choisit des espaces généralement assez vides, où les gens peuvent rentrer et sortir – un peu comme dans cet amphithéâtre – aller fumer une cigarette et revenir...

Il s'agit de choses que nous sommes un peu les seuls à faire de cette manière... Voilà une partie de mon travail qui ne relève pas de ce qu'on peut appeler le théâtre – ce genre, en soi, ne m'intéresse pas, ne m'intéresse plus.

On peut – dans cet état d'esprit – répondre à la question « qu'est ce que le contemporain ? », en soulignant qu'advient seulement dans le temps du spectacle des séries de réponses provisoires, dessinant à la longue un début d'image ou de sens – comme à l'issue de cette journée sans doute.

Emmanuel Doutriaux :

Cela signifie-t-il qu'en amont du travail, rien n'est écrit ?

PR : Ces formes-là, je les ai appelé « formes sans ornement ». L'intitulé provient de l'allemand et se réfère à une grande exposition qui a eu lieu du temps du Bauhaus. Des designers s'étaient intéressés à des objets dont on ne connaît pas l'origine et qui existent depuis toujours, comme le tire-bouchon, le dénoyauteur... Ces formes m'ont toujours intrigué parce-qu'elles ne sont pas inscrites dans une expression volontairement artistique et existent dans leur plus grande brutalité – on n'est pas obligé de rajouter de la mosaïque. Jamais conçues deux fois sur le même modèle, elles s'inventent au moment où elles adviennent.

Avoir le travail en train de se faire, sous les yeux, est l'essentiel : on entre dans la salle, on voit les gens à l'œuvre ; on voit le texte ou les objets s'inventer, se mouvoir devant nous, de la façon même dont ces acteurs et danseurs se déplacent. On n'est devant, non pas le spectacle (achevé) du travail, mais un peu comme si on était chez un écrivain et que, placé au dessus de son épaule, on le regarde lâcher des mots, des sons, des formes – sur sa table.

Deuxième séquence de projection, sur le spectacle *Gilgamesh*

Entre 1998 et 2000 Pascal Rambert travaille sur *Gilgamesh*, ce récit mésopotamien de la genèse dont nous sont parvenus des fragments. Cela aboutit à Avignon, à un spectacle polyglotte, français, anglais, arabe, donné de nuit, par des acteurs interprètes évoluant, souvent nus, sur un plateau de terre battue, au milieu d'un champ de tournesols.

Est donnée à voir une saisie vidéo de quelques scènes de la représentation et l'extrait d'un entretien où le metteur en scène s'explique sur son travail.



« *Gilgamesh*, un champ d'amour », titrait *Libération* au sujet du spectacle de Pascal Rambert donné parmi les tournesols de la Barthelasse, « au passage des lucioles et étoiles filantes », à Avignon, en juillet 2000.

PR : C'est une longue histoire, que l'épopée de Gilgamesh. Ce premier texte, c'est l'aventure de l'humanité. La version actuellement connue date de 5 000 ans et trouve son origine en Mésopotamie.

J'ai passé trois ans de ma vie à réfléchir, à m'intéresser à ça. D'autant que je me trouvais à Alexandrie pendant la première guerre du Golfe, en 1991 ; j'avais été très choqué par le conflit. J'ai alors décidé de réunir des acteurs français, américains et irakiens, à partir de ce texte fondateur – on y trouve le récit du déluge qui refera surface dans la Bible. Pour les raisons qu'on peut imaginer, je n'ai pas pu à l'époque travailler avec des Irakiens, et j'ai fait le choix d'acteurs syriens.

J'avais déjà fait un spectacle au festival d'Avignon, en 1989. Il y a là-bas une île, la Barthelasse, un endroit très beau, préservé, où ne sont pas tous les gens de théâtre. On peut y être tranquille et travailler correctement. Chaque fois, en allant répéter, je passais devant des champs de tournesols – et je trouve ça vraiment magnifique ; j'aime bien Yves Klein et je trouvais que disposer tout à coup d'un champ de tournesols, c'était aussi bien que d'avoir un Klein chez soi.

J'ai alors décidé de faire quelque chose là-dedans. En fait, en commençant à travailler sur *Gilgamesh*, je me suis rendu compte que le roi de Mésopotamie qui a donné son nom à l'épopée, descendait directement du dieu Shamash, signifiant le soleil. La consonance du mot Gilgamesh suggère par ailleurs l'idée de mouvement. J'ai trouvé formidable de pouvoir réunir soleil et mouvement.

Je ne pouvais pas faire autrement que de me retrouver dans un champ de tournesols. J'ai décidé de m'installer en plein milieu d'un endroit faisant, je crois, dix hectares... On commençait lorsque la nuit tombait. C'est un spectacle qui durait très longtemps, qui s'enfonçait comme ça dans la nuit...

J'avais souhaité les planter bien avant le début des représentations, ces tournesols. Eh bien, nous les avons plantés sur un terrain qui leur était au départ vraiment destiné. On s'y est pris avec les gens de l'Institut national de recherche agronomique, avec les paysans aussi. Les gens me disaient : « Non, les tournesols ne tournent pas. Les feuilles sont héliotropes. Dès qu'ils en sont au stade de petites plantes, ils restent orientés du côté où le soleil se lève, et après ne tournent plus. »

Tout ça était très compliqué, parce-que je voulais que les spectateurs puissent avoir ce que l'on appelle les plateaux des tournesols dans le visage, et je voulais en même temps que le soleil donne face à la « salle », dos à la « scène »... Résultat des courses : tout a très bien fonctionné. Les spectateurs pouvaient dans le même temps voir le soleil se couchant et les fleurs des tournesols de face.

J'ai pu travailler sur des focales extrêmes, des plans rapprochés ou très lointains, avec des acteurs quasiment à trois-cents mètres, ce qu'on fait rarement en théâtre, évidemment, parce-qu'on ne dispose pas de cette profondeur.

Et puis, ce qui est beau dans cette affaire-là, c'est que j'ai pu réunir des gens incroyablement différents... J'ai donné une première partie à New York, une deuxième à Damas

et une troisième, évidemment, en réunissant tous mes acteurs, à Avignon.

Cela avait une grande charge poétique, parce-que le texte n'avait jamais été donné dans son entièreté. Parce-que c'était quelque chose qu'on entendait comme ça, qui nous parlait depuis cinq-mille ans, magnifique...

Et puis il y avait aussi une charge politique dans le souhait de faire en sorte que là où ça ne se parle pas en temps ordinaire, ça puisse se parler à travers l'art. Avec ces belles intentions, des fois on fait des choses pas bien, mais là ça s'est bien passé.

Visuellement on se situait effectivement dans quelque chose de très fort puisqu'on avait de la largeur, de la profondeur, du réel, un vrai soleil qui se couchait, des étoiles, un vrai mistral, de vraies bêtes qui rentraient, comme ça, dans la bouche des acteurs. C'est ça qui m'intéresse, ce mélange d'archaïque et d'ultra contemporain. C'est ce que j'essaie de faire dans tout ce que j'entreprends, au lieu de montrer l'épopée de Gilgamesh à l'ancienne ou – je ne sais pas – une sorte de texte grec avec toges, chaussures épaisses, etc.

Pour moi la question porte non seulement sur le contemporain, mais aussi sur la manière dont je peux représenter le réel qui m'entoure.

ED : L'organisation du plateau paraissait guidée par l'idée de travailler sur une multiplicité de scènes simultanées. À certains moments, notamment pendant les ébats des couples – les plans ne sont pas assez larges en vidéo – il y a une sorte de fourmillement de l'action, étalée de toute la surface de l'aire. Cela semble être une manière assez caractéristique de faire, chez vous ; on retrouve cela sur *Paradis*.

D'autre part cette dimension polyphonique prévalait aussi dans la gestion du texte *dit*, autour de ce qui s'apparentait à une table de traduction, où cohabitaient un certain de nombre de voix, de langues.



Gilgamesh, visionné à Rouen le 8 avril 2004.



Gilgamesh,
Avignon 2000.
Table de traduction,
tableau noir
et déclamation.

Troisième séquence de projection, sur le spectacle *Paradis*

En 2002-2004, après une préparation en ateliers sous la forme d'installations – performances, était donné *Paradis*, au théâtre de la Colline, à Paris. Pensé d'après le poème de Dante, ce spectacle était constitué d'entrelacs « joués, dansés, parlés », de réflexions sur l'exercice de l'auteur – quand on est né en France et habitué à une certaine forme d'organisation de la ville – sont extrêmement troublantes.

Est donnée une saisie vidéo de quelques scènes de la représentation.

PR : Vous disiez les simultanités des choses que je fais dans mes spectacles... Nous sommes ici un peu réunis autour de l'architecture...

Quand j'ai travaillé à Los Angeles, pour y monter une pièce, j'ai été frappé par l'absence de centre, au sens où nous, Européens, y sommes habitués : la place du village, la mairie, etc. Ce sont des choses qui – quand on est né en France et habitué à une certaine forme d'organisation de la ville – sont extrêmement troublantes.

Je rentre de Tokyo, où je suis également allé travailler et mettre en scène, et c'est pareil. On sait qu'au Japon les villes sont souvent bâties autour d'un centre qui n'existe pas ; dans le cas de Tokyo : un palais invisible et inaccessible. Sur *Paradis* ces questions-là m'avaient intéressé, je réalisais que nous nous situons dans un moment d'une impossible mise au point. Je trouvais intéressant de noter cette disparition de quelque chose qui serait le point central, au profit d'un ensemble d'états disparates. *Paradis*, produit au théâtre national de la Colline à Paris, réfléchit beaucoup à cette notion d'absence de centre, d'explosion sur les bords, de périphérie... Il met en relief l'absence de centrage personnel, interroge la place que nous occupons, notre légitimité au milieu du monde.

Je ne sais si on connaît ici Peter Sloterdijk, ce philosophe allemand porté à ces questions, et sur la somme des découvertes montrant l'évanouissement progressif de la place que l'homme pensait occuper au monde. Si on pousse jusqu'à aujourd'hui, on réalise que l'on pourrait très bien se passer aussi de l'être humain, en le transformant, à travers le clonage. On a l'impression qu'on pourrait totalement intégrer

une nouvelle humanité, où de cette position qu'on pensait tenir autrefois, on serait poussé de côté.

Alors voilà, je réfléchis à ces choses-là. Je ne sais pas si ce sont des questions pour étudiants en archi ou architectes. Ce sont en tout cas des questions qui me paraissent être non posées. De vrais enjeux, il me semble. Savoir : qu'est-ce que le centre, qu'est-ce que la périphérie ? Quels sont les tissus, quelles sont les relations entre les différents tissus ? J'espère que ces questions-là font partie du quotidien des architectes. Nous-mêmes, chez les artistes, nous sommes plusieurs à nous les poser. Mais voilà, c'est peut être aussi pourquoi on est là aujourd'hui ; il y a des passerelles et des pistes de réflexion communes.

ED : Voici l'occasion de demander à Nicolas Michelin comment il reçoit ces propos. Travail sur l'éclatement du discours, la décomposition des éléments constitutifs du spectacle – corps des acteurs démembrés, voix portées, inscrites sur l'écran après coup, mobiliers dotés d'une forme d'autonomie de fonctionnement... Voit-il, voyez-vous précisément, Nicolas Michelin, une correspondance possible entre cette décomposition en segments relatant un processus en cours de démontage, et ce qui est à l'œuvre dans votre travail ?

Nicolas Michelin : Le lien est quand même assez lointain. Ce qui me ferait tout de suite réagir, c'est l'histoire de centre et de périphérie. Est-ce que l'architecte est là pour faire une œuvre à placer ou installer n'importe où, ou bien est-il là pour répondre à un usage à un instant T, en concevant que son travail va certainement être détourné, repris, mutilé ? Moi je trouve bien l'idée qu'un bâtiment soit totalement déformé par la suite. Qu'il soit démonté de façon relativement correcte.

On peut à ce niveau-là aussi parler de la planète. Je ne travaille pas seulement en France et j'ai l'impression qu'aujourd'hui l'enjeu, c'est quand même de réfléchir à ces problèmes d'énergie, de répondre à ces interrogations émises bien avant nous par Buckminster Fuller, qui m'intéressent aujourd'hui énormément.

Dans le travail de Pascal Rambert, il y a un côté à la fois très précieux, je pense, dans le champ de tournesols et dans cette façon de mettre les choses en place. Je n'ai pas vu le spectacle, mais cette préciosité me touche, parce que cela fait éprouver les instants qu'on passe, la vie qui peut s'arrêter demain... Les gens qui ont fait l'expérience de la mort savent que tout peut s'arrêter d'un coup. L'expérience de la mort amène à se sentir dans un état où l'on n'est plus là du jour au lendemain ; comme quand un proche disparaît...

Donc je ferai la différence entre la dimension du grave, et celle du précieux qui caractérise ce travail : faire le choix du champ de tournesols, penser que le soleil va être au couchant, c'est un peu magique... Or j'ai l'impression que l'architecture que l'on propose aux gens qui vont y vivre – voilà la responsabilité incroyable de « ce plus beau métier

du monde » – nécessite qu'il y ait préciosité sans faire œuvre. Il faut que ce que l'on donne aux gens soit facilement appropriable. Que les gens, s'ils le veulent, mettent des tentures aux murs, peignent en jaune, posent des faux plafonds, changent tout dans l'architecture proposée. Je me bats beaucoup contre les architectes qui pensent que leur œuvre, une fois faite, doit être respectée à la lettre. On prend alors des photos sans parasites, sans détritus ou mauvais mobilier. Notre profession est complètement paranoïaque.

Beaucoup d'architectes, vous savez, n'acceptent pas qu'une vue de leur travail soit montrée si elle n'est pas parfaite. Francis Soler a fait un procès à un magazine parce que, je crois, la photo n'était pas correcte, la lumière n'était pas du matin, mais du soir... Enfin je dis des choses très caricaturales, mais il faut absolument que l'on se débarrasse de cette envie de faire œuvre absolue, comme si on était encore là pour dessiner les poignées de portes et tous les faux-plafonds, tous les staffs, qui sont finalement assez inutiles et vont bientôt disparaître.

Ce qui me renvoie au travail de Rambert, c'est ce qu'il a défini comme étant à la fois archaïque et ultra contemporain, cette espèce de préciosité dans la façon de le montrer, pourtant très simplement, chacun faisant ensuite de cela son histoire propre.

Maurice Benayoun :

Je suis forcément touché par ce type d'approche car j'essaie d'identifier comment, dans les techniques de représentation actuelles, on peut retrouver cette qualité particulière du vivant, du spectacle vivant.

En voyant ce travail, j'ai été frappé par quelque chose que je n'arrive pas à formuler, à comprendre, qui est récurrent dans le milieu du spectacle vivant, de la danse tout particulièrement. Je me suis dit tout d'un coup c'est intéressant comme ces personnages ont l'air d'être pilotés alors que justement ils travaillent sur quelque chose qui est de l'ordre de l'improvisation. Ils disposent d'une certaine autonomie de comportement et, en même temps, ils ont tous l'air d'être pilotés dans l'action, comme désincarnés. Vous voyez : « incarné », mais sans le -in, comme s'il s'agissait d'enveloppes extérieures en action. Je me suis dit qu'ils pouvaient passer d'une action à l'autre comme si il n'y avait pas d'autonomie à l'intérieur qui fasse qu'un autre fil se déroule. Alors, donc, ils répondent, il me semble, à une raison globale qui est probablement directement en rapport avec la thématique.

ED : Vous parlez, Pascal Rambert, de *dé-fonctionnalisation* d'un corps.

PR : J'emploie ce mot parce que la dé-fonctionnalisation consiste en un déplacement, à utiliser un objet pour autre chose, à faire de l'écriture. Dé-fonctionnaliser, c'est écrire. Mon travail tient à mettre en rapport des choses qui ne se retrouvent pas souvent confrontées les unes aux autres. À réunir des inconciliables. À placer à la fois, sans hiérarchie, le texte ou les images ou les objets ou les déplacements. C'est une façon d'être accueillant à tout le réel



Paradis
 (photos Sylvain Duffard),
 création par Pascal Rambert
 en 2004 à la Colline (Paris),
 d'un « entrelacs joué/dansé/parlé
 de réflexions sur l'exercice
 de l'auteur/metteur en scène,
 le désenchantement
 de la condition humaine,
 et à propos d'une histoire
 d'amour ».



et à sa transformation au moment où on le transforme, à savoir produire de l'écriture, de la réalité, à la retravailler comme cela.

Oui, j'enlève les fonctions. J'aime beaucoup les chaises, par exemple. Je suis un passionné de chaises, alors j'ai beaucoup réfléchi à savoir comment on pouvait enlever la fonction des chaises. Souvent tous mes acteurs, dans ce que l'on voit, sont sur trois appuis. Je trouve ça bien de ne pas être simplement sur deux jambes, ou d'être assis.

Godard dit toujours – je réalise son influence – que son travail consiste à faire courir des gens, des acteurs, et à les poursuivre avec une caméra, à leur poser des questions et – quand ils sont essoufflés – ils ne répondent pas de la même façon que lorsqu'ils sont assis sur une chaise.

Alors voilà, c'est notre travail, on dé-fonctionnalise les questions et les réponses qu'on donne.

Question de la salle: Je me demandais si la scénographie de votre Paradis n'avait pas un rapport avec les fameux cercles de l'enfer de l'opéra de la *Divine comédie* – qui voient les personnages graviter en mouvement spiralé autour d'un centre où l'horreur gagne sans cesse davantage; si cela relevait du hasard, ou s'il s'agissait ici de proposer une réécriture du cercle dans le rectangle du plateau...

PR: Bien sûr. C'est bien vu. Mais, vous savez, les gens qui font du spectacle vivant, mettent toujours toutes les choses au centre. Il faut placer l'acteur au centre, et blabla... D'autre part *Paradis* a été donné au théâtre national de la Colline, qui a plutôt l'habitude de recevoir du texte, et je trouvais ça intéressant de faire quelque chose qui fonctionne sur une cage de scène

entièrement désossée, totalement vide. Il y a des années que j'ai arrêté de poser des décors. Ces trucs-là, je ne comprends pas ce que cela veut dire.

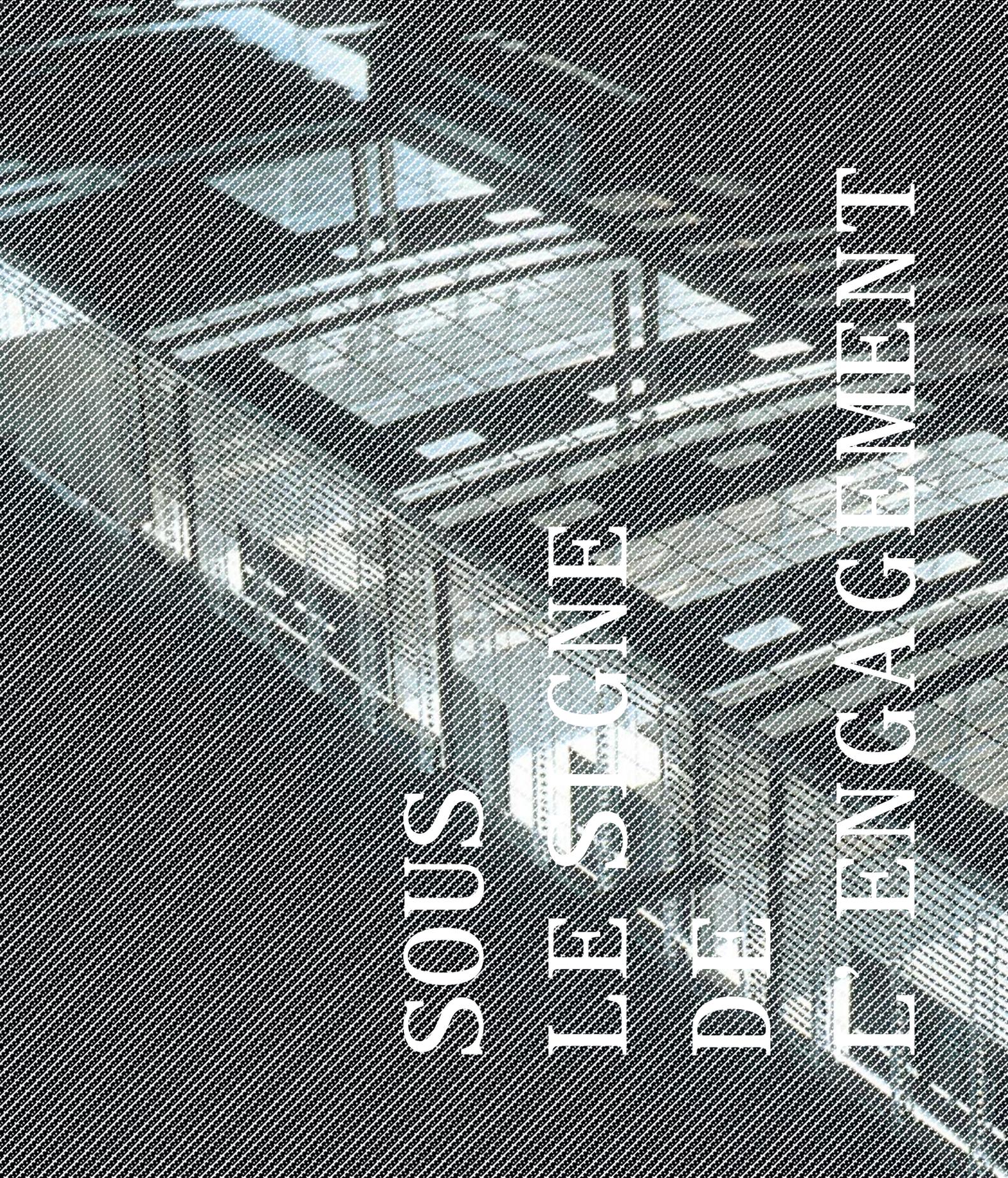
La réalité de l'endroit, ça parle effectivement. On sait où on est, quand on est dans un endroit qui est, pour moi, réel. Là, en l'occurrence, au lieu d'installer l'action principale, la fiction centrale, au centre du plateau comme on le fait toujours, je l'ai poussée sur les périphéries. Je l'ai fait tourner comme ça...

Et au centre, j'ai installé trois couleurs formant une sorte de drapeau, celui de mon précieux pays, qui est vraiment un endroit – en liaison à ce que vous disiez sur la responsabilité des architectes – où je détiens une sorte de responsabilité d'architecture de l'imaginaire, pour ceux qui viennent voir mes spectacles. Ça, c'est une grande responsabilité, aussi importante, à mon avis, que de faire tenir un immeuble.



Gilgamesh, visionné à Rouen le 8 avril 2004.

05



SOUS
LE SIGNE
DE
L'ENGAGEMENT

Nicolas Michelin :

Je ne souhaite pas m'étendre ici sur les réalisations que j'ai en cours, ou bien produites avec Finn Geipel¹, parce que je pense que cette journée est l'occasion, avec des metteurs en scène, des artistes, d'essayer de chercher les liens entre ce qui me préoccupe et m'anime, me rend un peu combattant dans ce métier, et ce que font d'autres milieux, d'autres champs disciplinaires ou artistiques.

J'ai été directeur pendant dix ans d'un centre d'art contemporain, ainsi que d'une école d'art de très petite taille, le tout plongé dans un milieu un peu hostile – disons politiquement – puisque le maire a essayé plusieurs fois de fermer cette institution. J'ai depuis lors pris l'habitude de travailler avec des artistes, qui sont devenus des grands amis, et donc d'établir des relations entre ce métier d'architecte, qui réunit ici les étudiants, et celui des artistes formés dans les écoles d'art...

Hier se sont tenus les oraux de soutenance pour le concours des Halles, par Rem Koolhaas, MVRDV (Winy Maas), David Mangin et enfin Jean Nouvel avec qui je suis associé sur ce projet. Jean a fait un très, très bel exposé pendant quinze à vingt minutes ; il a su émouvoir parce que les Halles sont l'histoire de sa vie. Il a été brillant parce qu'il a essayé d'expliquer ce qu'est l'architecte aujourd'hui. Il y a un mot qui est revenu tout le temps dans sa bouche, c'est : réel, le réel, il faut travailler avec le réel... C'est assez étonnant quand on connaît l'homme et son discours de la dématérialisation.

On me dit souvent qu'un certain nombre d'architectes situés un peu dans le même mouvement que moi forment la génération qui vient

après Nouvel. Éric Lapierre vient de sortir l'ouvrage *Architecture du réel* qui réunit un certain nombre de gens dont je me sens très proche, comme Jean-Philippe Vassal, Dominique Lion, Rudy Ricciotti, Jacques Ferrier²... Je ne sais si tout cela tient du rationalisme mais je vais essayer de définir ma relation au réel en trois points, qui ne sont sans doute pas partagés par tout le monde... Je vais parler du métier.

Disons d'abord que nombre d'architectes travaillant aujourd'hui se revendiquent du contemporain mais sont, pour moi, issus d'une tradition moderne, et pensent que l'architecte est encore un artiste, qu'il va faire œuvre.

Dans ce bâtiment à construire, quand on va ouvrir la porte, on aura l'impression de lumière dans le dos... Puis la diagonale va vous projeter en haut à gauche... Il va y avoir une petite fenêtre... Puis vous tournerez à droite... Une pièce va vous renvoyer ailleurs encore, plus loin... Ces architectes ont décidé de vous guider complètement. Ils pensent que Le Corbusier n'a pas fini de parler, qu'il continue de dicter – je caricature pour la démonstration – l'architecture d'aujourd'hui.

Un acte politique

Je suis complètement... en opposition avec ça. Je pense que l'architecte au travail fait d'abord un acte politique. Parce qu'il a des gens face à lui. C'est cela être contemporain. Il faut en avoir conscience. Nous ne sommes pas des artistes. Il y a peut-être une dimension artistique dans notre travail, mais on n'est surtout pas celui qui fait la belle façade et qui sait dessiner, *vous allez voir ce que vous allez voir*... On n'est pas du tout dans ce registre-là – croyez-moi – aujourd'hui, quand on travaille. On se situe dans des contextes

politiques extrêmement difficiles et tendus en Europe et en France. Il faut être stratège... Nous commettons forcément un acte politique quand on fait l'entrée d'un immeuble, celle de l'école d'architecture de Normandie ou quand on réhabilite un bâtiment. La façon dont on va proposer ces espaces, c'est déjà une prise de position. Quand on conçoit du logement, si l'on consent à faire de toutes petites cellules, quand on intègre un certain nombre de normes et de conditions, on prend une position politique. Aujourd'hui, accepte-t-on oui ou non de faire cela? Lorsque l'on dit : « C'est pas grave, mon bâtiment va être complètement ventilé mécaniquement, il va y avoir des centrales de traitement de l'air partout, il va consommer tant d'énergie » : on adopte là encore une position politique, par défaut.

Dans ce bâtiment qui part finalement à l'exécution, si on se fout – parce qu'on a trop de soucis – d'accepter le rejet de l'eau dans le réseau sans essayer d'en récupérer une certaine quantité, même sous une forme énergétique, on prend une position politique. Dans mon travail, dans le travail des architectes qui ont comme ça un côté un peu militant, on en est vraiment là, je vous assure, on prend des positions, et c'est avec ça qu'il faut se battre! Donc on doit proposer des stratégies de projet.

Le programme et le presque rien

Par ailleurs on travaille avec des programmes qui sont donnés et des sites qui sont là, et qu'on peut plus ou moins tirer vers le haut. C'est-à-dire, de temps en temps, que le programme ne rentre pas dans le site et que le site ne peut pas accepter le programme. Le programme souvent est idiot. Vous savez qu'il est

amené à bouger, mais vous avez interdiction de le modifier, parce que sinon vous ne répondez pas à la lettre et vous perdez le concours. Vous perdez la commande. Là aussi il faut prendre position : je pense qu’un bâtiment va changer, à peine sera-t-il construit. Regardez cette école : tout change, tout évolue sans cesse…

Le programmiste vous dit : « Il faut tant de mètres carrés pour faire ça, tant de mètres carrés pour faire ç ! ; il faut que le théâtre s’ouvre ainsi, etc. » ; je pense qu’il faut relativiser cela et définir une attitude sur le temps. Il faut dire : « L’essentiel de ce que je vais donner, c’est un dispositif qui travaille sur un processus – moi, j’aime bien les deux mots finalement. Et ce dispositif doit donner le *presque rien*. *Presque rien*, vous savez, ne signifie pas être minimaliste ; je ne me réfère pas du tout à l’architecture minimaliste, qui est une esthétique en soi. *Presque rien*, c’est quand vous dites, à la fin d’un déménagement : « ça y est, j’ai fini, tout enlevé, il ne reste presque rien chez moi. » En fait ce *presque rien*, c’est souvent l’indispensable, c’est-à-dire : vous avez encore de quoi téléphoner, dormir, votre brosse à dent. Vous allez partir demain mais le déménagement est achevé, et le *presque rien*, vous allez l’embarquer dans votre voiture.

Donc c’est souvent l’indispensable pour vivre mais qui n’est peut être pas vital, physiquement parlant. C’est-à-dire que vous avez votre carnet de notes… ça n’est pas forcément, rationnellement, indispensable, mais ça le demeure pourtant à vos yeux…Il y a là une dimension très personnelle et poétique… Un architecte doit donc offrir ce *presque rien* dans le projet… Pour moi cela tient de la structure. C’est extrêmement important la structure … À l’école de Versailles

beaucoup d’enseignants incitent l’étudiant à dessiner son bâtiment en ne pensant la construction qu’après. « Poteau béton ou métal, on verra. On appellera le constructeur. On travaillera ça avec lui. » Cette attitude tient pour moi de l’hérésie, de quelque chose d’épouvantable…

Un bâtiment, c’est d’abord la structure. Le reste compte peu. Ensuite vient l’enveloppe, qui se tient dans la zone de contact avec l’extérieur, et ne consiste pas seulement à protéger, mais à échanger avec le milieu, prendre la chaleur, récupérer la ventilation, à trouver l’air, etc. Structure et enveloppe constituent pour moi les parts essentielles du dispositif, de ce *presque rien* à donner au bâtiment.

Demeure enfin un troisième aspect des choses – on serait trop rationnel à s’en tenir à ces deux points – c’est un côté poétique extrêmement personnel, qui fait dire de nous que nous sommes des artistes, et nous amène à penser qu’ici c’est bleu plutôt que rouge… On connaît ces architectures bien ventilées, confortables, disposant de beaux espaces, de belles lumières, mais qui sont très ennuyeuses, d’où ne se dégage aucune d’émotion … La difficulté consiste donc à parvenir avec ce presque rien – la structure, l’enveloppe et puis le site – à créer une émotion, une poésie, qui renvoie au côté précieux dont je parlais tout à l’heure. Quand on pénètre dans cet espace, il faut qu’on ait envie d’y rester, de l’accaparer, le vivre, le faire bouger. Le dispositif du *presque rien* rejoint donc essentiellement la question de l’économie du projet.

Construire à la marge

A l’agence, le programme on le dissèque comme une souris, on regarde ce qu’il y a dedans, et puis on ne garde que l’essentiel. Avec Finn Geipel, nous avons défini des choses assez drôles, des espaces mous, des espaces durs ; on affectait des gradations dans l’un et l’autre, et puis on faisait des cartes géographiques du programme ou du bâtiment. On disait « ça c’est très dur, on peut pas le bouger, c’est l’amphithéâtre. Par contre les espaces bureaux, les ateliers, ça bougera, les cloisons vont se déplacer ; ce sont des espaces mous. On avait dressé des cartes marquant des pics : quand c’était très dur, jusqu’à 8 000m de haut ; quand c’était mou, on en était presque rendu au niveau de la mer. Cela nous permettait de subjectiver les programmes pour faire avancer le projet.

Il faut être combattant – vous l’avez compris – parce qu’on a une responsabilité très grande sur un bâtiment qui n’est pas destiné à disparaître aussitôt. En Chine par exemple – je travaille un petit peu là-bas – ils démolissent des bâtiments vieux de cinq ans ; « Il n’y a pas de problème – ils sont ratés? : on rase! » En France, on commence à éliminer un peu à l’emporte pièce des bâtiments des années soixante-dix.

On prend donc une position dans le paysage, dans l’équilibre écologique d’un site. Intervient alors la fameuse notion de développement durable, apparue tardivement en France, avec un label de plus : le Hqe (Haute qualité environnementale). On est écrasé par les normes quand on travaille en France.

J’ai fait un projet de théâtre à Châtenay-Malabry. L’architecte

de sécurité, mandaté pour instruire le permis de construire, m’a rajouté cent-vingt portes. « Parce que vous les architectes, le règlement de sécurité vous ne savez pas bien l’interpréter, je vais vous expliquer comment il faut faire. »… Il voulait des sas partout. Je vais donc passer un mois avec lui pour essayer de montrer au bureau de contrôle qu’en fait ces portes sont inutiles…

Je réhabilite la Halle aux farines, à *Paris rive gauche*, qui est un très beau bâtiment en béton armé. Il compte une voûte absolument magnifique… Eh bien j’ai gagné le concours pour avoir conservé toute l’enveloppe du bâtiment et sa structure. On s’est contenté de placer le programme à l’intérieur, en démolissant la travée centrale, pour y glisser treize amphithéâtres… Sur le toit de ces équipements – Ils avaient demandé des espaces de travail individuel pour les étudiants, des espèces de box – nous avons conçu un paysage de cartels et une étendue de quatre-vingt à cent-vingt mètres de long ouvert sous une voûte absolument magnifique… Résultat : interdiction de la sécurité! Vous savez qu’il faut recouper les bâtiments tous les trente mètres… J’avais donc dit : « On va pouvoir négocier avec les pompiers, déroger… pour éviter de saucissonner ce maudit bâtiment. »

J’ai gagné le concours et ensuite le maître d’ouvrage m’a dit : « Écoutez, Monsieur l’architecte, dans ce bâtiment, je ne voudrais aucune dérogation au règlement de sécurité, aucun avis technique expérimental. Je voudrais que tout soit inscrit dans les normes. » Cela commençait mal… Les pompiers ont commencé par dire oui. Cela me semble essentiel qu’on arrive à négocier avec eux, puisque c’est eux

qui vont éteindre le feu et non pas le gars assis derrière son règlement. Mais c’est l’usager qui a dit oui mais non : « Dans deux ou trois ans, vous, vous serez partis, et c’est moi qui aurai la responsabilité. » J’ai passé un an et demi à batailler pour obtenir une demi-satisfaction : j’ai perdu mon étendue des cent-quarante mètres, mais dans la Halle aux farines, vous disposerez tout de même d’un espace sans cloisonnement sous la voûte de quatre-vingt mètres de longueur.

Cela peut paraître dérisoire. On ne comprend pas pourquoi on passe tant d’énergie à cela. Mais c’est cela être combattant. Et je peux vous dire que la plupart des architectes baissent les bras là-dessus, parce que le combat est très dur. On y laisse une énergie incroyable, beaucoup d’argent et de temps.

On me demande : « C’est quoi votre travail d’architecte? Vous êtes des créatifs? » - Non, nous ne sommes pas des créatifs. On a effectivement affaire à des histoires comme celles-là et on se bat.

« Coupez! »

Je reviens au durable : le label Hqe, c’est un label de plus. Vous savez, il y a douze cibles à tamponner sur le formulaire…

Il faut relire les écrits de Buckminster Fuller – l’un des architectes qui m’a le plus marqué, impressionné, avec Aldo Van Eyck peut-être, dans des registres très différents. Fuller dit : « J’habite la planète Terre. C’est un vaisseau qui tourne. C’est un vaisseau tout petit… »

Il faut peut être arrêter de « déconner ». Sur l’économie d’énergie et le durable il faut de toute urgence adopter une attitude radicale, puisque le plus gros consommateur d’électricité en France,

c’est le bâtiment. L’usager individuel, quand il se chauffe à l’électricité et acquitte la facture, a tendance à diminuer les coûts. Il économise ; il s’agit de son argent. Par contre le bâtiment … Dans cette école de Normandie, vous avez plein de gaines de ventilation qui se promènent, et nulle part il n’est marqué : « Coupez! » Donc en permanence, ça tourne. Chez vous, ça tourne! Dans les logements sociaux individuels, dans les bâtiments publics, ça tourne! Il s’agit là d’un des très gros postes consommateurs d’électricité en France : ce qui est formidable pour la santé de nos centrales nucléaires. Il faut justifier la dépense d’énergie…

La France est le dernier pays pour la récolte des eaux de pluie. Je ne suis pas un militant vert, mais je trouve que cela relève quand même d’une irresponsabilité impressionnante. Récupérer l’eau de pluie? La remettre pour les toilettes ou l’arrosage du jardin? Sur le papier on vous incite à le faire… Je m’y essaye pour l’Agence de l’eau, sur un projet tout près d’ici. J’ai un mal de chien. On me dit : « Mais non, il y a la salmonelle, vous n’allez pas faire ça, on va vous envoyer à la Direction des affaires sanitaires, etc. » Je vous assure, j’hallucine de temps en temps… Donc je pense essentielle cette conception d’un bâtiment qui dialogue avec l’extérieur, capable de se ventiler tout seul… En Angleterre, j’ai vu de très grands amphithéâtres, à Coventry ou Leicester : pas une hélice ne tourne, rien. L’air arrive et ressort.

En France, on ne sait pas le faire ; et c’est pourtant vital : il y a encore beaucoup de pétrole dans le monde, il y a encore beaucoup de gaz, mais ça diminue quand même un petit peu. On nous donne des chiffres de trente, quarante, cinquante ans…

Le problème, c'est que la demande augmente et que les ressources diminuent.

Je discutais l'autre jour avec des ingénieurs qui travaillent là dessus – c'est peut-être un peu « grand messe » ce que je dis – mais ça me paraît relativement logique : la demande augmente, les ressources diminuent, le prix augmente et donc, à un moment ou à un autre on va avoir du mal avec le pétrole, peut-être dans dix-huit ans. Je ne voudrais pas développer un discours alarmiste mais je dis simplement que nous avons, nous architectes, la responsabilité de faire des bâtiments qui consomment peu. Je vous rappelle qu'en France un capteur solaire est pratiquement irréalisable. Je vous assure ! Jacques Ferrier en a fait la démonstration dans un bâtiment, qui est publié partout. « Mais c'est formidable, regardez ce qu'on fait en France ! ». Edf en a fait sa publicité pour les capteurs solaires, pour le photovoltaïque. Mais en réalité on n'est absolument pas incité à faire cela ; il n'y a pas une aide, rien.

Citez-moi Svp des bâtiments en France qui fonctionnent vraiment en ventilation naturelle, et qui récupèrent l'énergie électrique sans la rendre à Edf, qui l'utilisent et récupèrent l'eau ! Citez-moi des exemples comme ça ! Je vous en trouve trente-cinq en Allemagne et cinquante en Angleterre sans problème. Je n'en connais pratiquement pas un en France. Si : une toute petite chose, un tout petit collège qui ventile...

C'est vrai, j'ai un petit côté ingénieur, j'ai fait des études maths-physique. Je sais encore à peu près faire une intégrale, je pense. Donc quand je vois des ingénieurs d'ambiance, je leur tends une perche, je leur dis :

« Il faut y aller. Il faut prendre ce marché là, qui est complètement monopolisé par les lobbys Edf, Lyonnaise et Générale des eaux. » Il faut consommer de l'eau, vous savez bien qu'il faut consommer de l'eau ! On consomme énormément d'eau, on s'en fout, on dit : « Il y a de l'eau ; ça déborde ; allons-y ! On paie des taxes, des impôt pour ça ! Cela tourne. »

Vous voyez, je reviens à mon point de départ. L'architecte est là-dedans, complètement là-dedans. Il se situe dans un espèce de mouvement politique très étrange, qui rend de temps en temps un peu parano... Être architecte contemporain aujourd'hui, c'est adopter cette attitude ultra contextualisée. Contrairement à des gens comme – je ne sais pas, moi... Dominique Perrault, qui m'a dit un jour : « Moi, je n'ai même pas besoin d'aller sur un site pour faire un projet. Il y a un projet de concours. Je vois les photos. Je fais. Parce que c'est mon projet, mon bâtiment, qui va donner le site. » Je me situe à l'opposé de ce point de vue. Je me sens incapable de dessiner une ligne, un trait, un demi trait, si je n'ai pas vu le site, senti le vent, l'odeur, les tournesols... si la terre est un peu molle.

Ca ne veut pas dire que je fais une architecture archaïque, ou en terre. Je pense que je suis quelqu'un qui construit essentiellement en métal, essentiellement démontable. Avec l'école d'art de Limoges³, quand on a gagné le concours, on a dit au jury : « C'est formidable, quand vous allez démolir le bâtiment, vous allez le démonter, vous pourrez tout recycler » – avec une clé de 12, en gros, on démonte Limoges – Cela les a beaucoup surpris. Ils nous ont dit : « Pourquoi pensez-vous à démonter le bâtiment ? » J'ai dit : « Parce que de toute façon

c'est une attitude de projet et une spéculation sur l'usage, voilà ! »

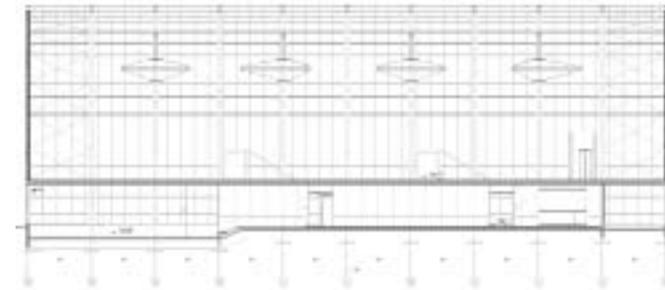
L'économie du projet

Nous débattions l'autre jour avec quelques architectes. On se disait : « qu'est ce que c'est qu'un beau bâtiment ? » J'ai déjà écrit sur ce thème là. L'autre jour, je me suis dit : « Un beau bâtiment, c'est une belle architecture ; et une belle architecture, c'est une architecture pas chère. »

Mais ce n'est pas tout à fait exact, parce qu'une architecture pas chère n'est pas forcément bonne. A l'inverse, une bonne architecture n'est souvent pas chère. Mon travail – j'en parlais avec Jean-Philippe Vassal – c'est de construire à moins de 1000 euros le m². Je discutais avec Jean Nouvel – lui, il construit à 2000 euros le m². Et en Suisse, on construit à 2500 euros ; vous voyez ce que je veux dire. On a des budgets.

Pour conclure, le gymnase de Grenoble⁴ est tout bleu et prend la forme des hangars de chemins de fer... Le budget était pensé pour faire un gymnase « posé au sol » pour que les gens du collège puissent faire du volley et disposent de vestiaires de 20 m x 40 m. Mais les services des sports disent : on veut un 24 m x 44 m ; on veut un terrain plus grand. Je regarde la parcelle : elle fait 24 m x 44 m. Donc c'est vraiment un problème, parce que les vestiaires, l'entrée, le gardiennage... Alors je me dis : « Soit je mets les vestiaires à 12 mètres de haut au dessus du gymnase, et les élèves grimpent, se changent puis redescendent, font du sport, remontent, redescendent, etc. Absurde, vraiment absurde... On ne pouvait pas enterrer, parce que le terrain ne s'y prêtait pas : il y a de l'eau. Donc autre solution : on fait rentrer les gens au rez-de-chaussée ;

La nef bleutée du gymnase de Grenoble, vue intérieure, coupe de principe et baffle acoustique (2000-2003, Anma architectes).



on installe le terrain au premier étage, à 3 ou 4 mètres de hauteur. On fait une dalle, des poteaux, du coffrage, du béton, et tout ça, ça coûte deux fois plus cher.

Donc je dis à la ville: « Vous n'êtes plus dans l'enveloppe. Vos 5000 F le m², ça ne tient pas la route avec un projet comme ça. » – « Rien à faire, on ne bouge pas le budget. » C'était impossible. Je l'ai dit un moment: « Je m'en vais. Prenez un autre architecte! » J'ai dit: « À budget égal, prenez quelqu'un d'autre, s'il sait faire... » Bon, ils étaient bloqués...

Finalement, on a réalisé un pari: faire notre dalle, placer nos vestiaires en dessous, qui étaient cependant trop petits pour occuper la sous-face. 24 m x 44 m, c'est grand pour des vestiaires... On disposait donc d'une salle supplémentaire. Je dis alors: « Bonus: ville de Grenoble, vous avez une salle de plus! » Livrée brute, elle peut aisément accueillir des tatamis pour les arts martiaux... Au-dessus il fallait trouver encore une économie de projet... On a pris une structure, la plus économique qui soit au niveau acier. Donc ce n'est pas l'anse de panier mais un arc avec très peu de matière; beaucoup de compression, pas de flexion: des plein cintre métalliques et puis du poly-carbonate à 900 F fourni posé. Je vous mets au défi de trouver moins cher! C'est vraiment du « plastoc », mais ça marche bien.

Le problème, c'est que le soleil là-dessus, c'est terrible. J'ai un procès avec la ville de Grenoble en ce moment, qui va bien se terminer pour moi, je peux vous dire. Mais quand même on avait calculé notre coût, on s'était dit c'est formidable, le gymnase a la particularité d'être contre un parking. En façade nord, pas de problème, du moins on sait gérer. En façade sud, j'ai douze niveaux de parking qui me font

ombre. On fait les calculs avec mon thermicien. Bon ça va, on met quelques brise-soleil en haut. La ville me dit: « J'ai pas l'argent pour faire des brise-soleil. » On les enlève!

Un peu de soleil en haut... on invente un système de ventilation naturelle. On ouvre 4 m² de chaque côté. On augmente la ventilation naturelle. Pas de protection solaire en faitage... au mois de juin ça risque de faire un peu chaud; mais avec la ventilation naturelle ça marche. Donc on construit.

Manque de pot, le parking ne se fait pas tout de suite. Au mois de mars, je dis: « N'ouvrez pas le gymnase! Protégez-le! » J'écris: « Mettez une bâche! Faites quelque chose! N'ouvrez pas le gymnase, ça va être un four... » – « Oui, oui, on va faire... » Ils n'ont rien fait du tout... Il a fait cinquante degrés dans le gymnase. Donc tous les parents d'élèves écrivent: les architectes sont irresponsables, ne pensent à rien...

C'est bien de raconter cette histoire-là parce que, je vous dis, on est à la marge, à la marge de l'économie... Donc la télé s'en empare – interview – on coupe mes propos... « L'architecte construit un truc plein sud... » Mais quand même, j'ai un peu de chance: le parking se réalise quand même. Maintenant il est construit.

Cependant, procès, expert... Je vois le rapport d'expertise. Il dit en gros: même si le parking est construit, cela ne changera rien... Je me dis: « Ce n'est pas possible. Il y a un truc qui ne marche pas. » Tout ça parce qu'on n'avait pas d'argent, on a retiré les brise-soleil... Et je passe les détails, quand ils ont ouvert le gymnase, l'entreprise avait déposé le bilan, et les ouvrants de 4 m² n'ouvraient pas... Donc ils m'ont dit: « Il fait très chaud, très

chaud. » Je leur dis: « Ouvrez au moins! » – « Oui, mais les fenêtres ne s'ouvrent pas... » Je suis descendu en train avec mon associé... On est monté sur une échelle – les employés municipaux n'avaient pas le droit de monter à cause de la sécurité – on a ouvert ces ouvrants de 4 m². Et c'était formidable tout d'un coup. L'air a tout balayé... Au lieu de faire cinquante degrés, il en faisait quarante-cinq, mais déjà c'était mieux – j'exagère sur les chiffres.

On est à la première saison où le gymnase va pouvoir être utilisé normalement. J'ai demandé un contre rapport d'expertise, et cette étude, faite par le même expert, a reconnu qu'il s'était trompé, qu'il avait compté un masque d'ombre de 5m de haut alors qu'il fait 12m. Qu'il avait minimisé le rôle de la ventilation naturelle parce qu'il ne savait pas très bien comment ça marchait. Que ses études affinées indiquaient finalement que le gymnase peut marcher. Entre temps, la ville m'a mis en demeure de faire les travaux avec la compagnie d'assurance, etc.

Donc: procès. Je pense que ça va bien se terminer car quand il a récemment commencé à faire chaud, ils ont vu que le gymnase se comportait bien.

Cette petite histoire, pour vous montrer qu'on est quand même assez militants. Quand on fait ce genre de choses, on prend beaucoup de risques. Beaucoup d'architectes ne veulent pas forcément se lancer dans ce genre d'aventure et rentrent dans les normes. À mon avis, faire du bon bâtiment contemporain, c'est construire à la marge.

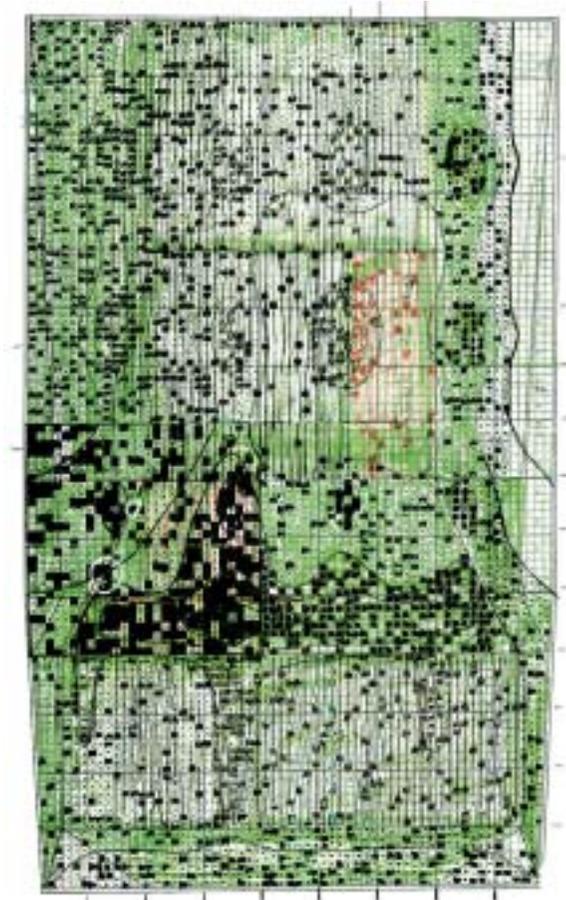


Diagramme de toiture pour le centre de recherche multimédia Métafort à Aubervilliers (1993, Labfac architectes).

Présentation de visuels de projet sur l'école nationale d'arts appliqués de Limoges

NM: L'école d'art de Limoges est un site sur un échangeur. Une grande boîte qui s'incruste dans un talus. On avait fait trente-cinq maquettes à l'agence ; un stagiaire avait dit : « Si c'est pour arriver à une boîte à chaussures, c'est pas la peine d'avoir fait tout ça ! »

L'éclairage vient essentiellement par le toit avec un dessin qui correspond aux différents ateliers. Donc c'est un bâtiment très long, très fermé du côté de la voie express et du parking, et très ouvert sur le parc de l'autre côté. Il s'agit d'un principe programmatique basé sur le système des poupées russes. Vous avez une grande halle qui traverse le site structurellement. Dans cette halle vous avez juste l'amphithéâtre – une sorte de pied de nez à l'institution – qui est la seule chose en béton. On aura du mal à démolir. C'est le carré noir, le lieu du savoir. Dans le reste du bâtiment se trouvent des boîtes qui sont les ateliers sculpture, céramique, etc. Et à l'intérieur, des mezzanines pour le travail individuel ou en petits groupes.

La halle n'est pas chauffée. Elle forme une zone inter-climatique entre l'intérieur et l'extérieur. Ensuite il y a tout un travail d'éclairage par le toit. Il y a un Atex⁵ sur la couverture – on est hors normes... Le chantier a été réalisé avec des structures entièrement préfabriquées et amenées à la grue, avec des planchers pré-contraints posés sur un plancher métallique. Donc c'est mixte : béton préfabriqué et métal. C'était un chantier assez spectaculaire. Avec mon associé, on a beaucoup travaillé sur le *low tech*, rien à voir avec la *high tech*.

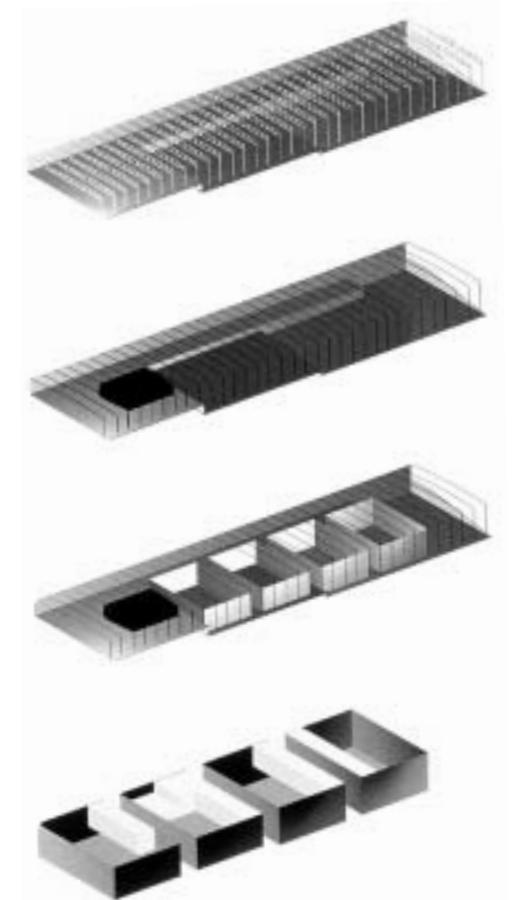
Contrairement à ce que l'on peut penser, c'est assez rudimentaire, notamment les grosses plaques qui viennent assurer les assemblages des poutres. Nous avons travaillé avec l'ingénieur Werner Sobek. Cela tient à la quantité de lumière qui arrive dans ces espaces. Il faut protéger bien sûr ces panneaux par une succession de brise-soleil de différents types... d'un côté du double vitrage, de l'autre des panneaux pleins, et le même raccord pour gérer les interfaces. Si vous mettez du panneau plein ou du double vitrage, c'est le même détail, ce qui nous permet de travailler ce patchwork, un dispositif réutilisé pour le Métafort d'Aubervilliers.

Au lieu de faire des remises en cave pour les travaux des étudiants, nous avons installé des étagères grillagées dans le couloir principal. Ils ont maintenant tout viré et en ont fait des lieux d'exposition. À l'époque, on n'était pas encore en ventilation naturelle, on essayait. C'était en 90. Il y a des gros tuyaux. On n'a pas mis de faux plafonds, mais tout de même, il y a trop de ventilation dans ce bâtiment. C'est une catastrophe.

Par contre dans les ateliers on trouve des portes de garage ouvrant sur l'extérieur. C'est aussi ce que Ferrier appelle la stratégie du disponible, c'est-à-dire : on utilise des matériaux, des produits de l'industrie, comme ces ouvrants pour camions et on ouvre complètement sur l'extérieur. La particularité de ce bâtiment c'est que sa façade ouest est entièrement ouverte sur le jardin, on n'a pas coupé d'arbres. Quand je revois cette école, cela représente le début de Labfac, le premier concours après les arènes de Nîmes. C'est un bâtiment que nous revendiquons beaucoup, Finn et moi. Mais je sais aussi qu'il est curieusement perçu comme très

dur. Peut-être s'est-on trompé sur certaines choses.

Il devait y avoir un centre de recherche, qui ne s'est pas installé. Il faut une école très dynamique, et là se trouvent très peu d'étudiants ; donc ça marche moyennement bien. C'est un bâtiment qu'il faut s'approprier, qu'il faut prendre. Il faut y aller carrément, et il demeure encore une certaine timidité. Je ne dis pas que c'est la faute des usagers. On y est certainement pour quelque chose. J'y suis retourné, il n'y a pas très longtemps. Ça ne marche tout de même pas si mal.



L'école nationale des arts décoratifs de Limoges (1990-94, Labfac architectes), grande halle structurante – « arche de Noé » – abritant des sous-compartiments, joue de la flexibilité à toutes les échelles : distribution ouverte et extensible, unités d'enseignement cloisonnables à la demande, panneaux de façade et cassettes de toiture interchangeables.

Présentation de visuels de projet sur le Métafort d'Aubervilliers

Le Métafort, c'était un site extraordinaire: la plus longue barre de France, les Courtillières, les Tripodes, le cimetière de Pantin, le fort d'Aubervilliers, les logements des Crs au milieu, et la plus grande casse de voitures de la région parisienne...

La municipalité avait pour projet de faire un bout de ville là-dedans. Un concours très compliqué, très long, qui a duré un an en étude de définition – il y avait face à nous Odile Decq et Paul Chemetov. Nous avons gagné.

On s'est dit: on fait un corps central. Puis on dépollue le programme, pour illustrer ce que je disais tout à l'heure. Tout ce qui n'était pas de la création multimédia, travail des artistes mêlés – on était là en 1992-1993 – donc tout ce qui n'était pas vraiment au cœur du programme, on l'a mis de côté, sur les petites tours. On s'est dit: on va donner ça à d'autres architectes. Pour créer la ville, il faut qu'il y ait des tours autour de notre plate-forme principale.

Le métafort est en réalité un genre de mono espace à l'intérieur duquel on peut faire un peu ce qu'on veut dans la mesure où l'on dispose d'une technique très simple. Des danseurs, des chorégraphes, des gens de théâtre, qui travaillent pendant six mois, ont besoin d'un plateau très neutre, de 300 à 600 m²... Il faut donc constamment faire bouger les jauges à la demande. Au rez-de-chaussée, c'est l'arrivée d'air neuf – on n'était pas encore vraiment dans la période ventilation naturelle. Centrale de traitement d'air, électricité, informatique, etc. tout par le dessous. À quatre mètres

de hauteur une plate-forme pré-percée: de gros trous pour faire passer de l'air, de plus petits trous pour l'électricité, de plus petits encore pour l'informatique... Donc une grille de trous, une règle du jeu pour la flexibilité. Les plateaux rouges représentent ce qui se pose sur cette plate forme en béton. Le gris, c'est qui est fixe, ce qui ne bougera pas trop.

Par-dessus cela, il y a un toit, lui-même perforé à raison de 30% à 70% de luminosité suivant l'éclairage prédéfini de certaines zones. L'aléatoire s'est trouvé illustré par le processus de projet même: quelqu'un a tiré aux dés les 70%...

Le travail demeure un peu manuel, archaïque même, la fabrication des maquettes en témoigne... Un jour ou l'autre on n'échappe pas à la forme. On fait, à la marge, des choix esthétiques. On voudrait un effet comme ci, comme ça. On tord un peu les choses. La plaque de l'enveloppe aurait pu être différente. Ceci dit elle demeure en permanence minimale du point de vue de la hauteur: quand elle gonfle, elle abrite le forum où entrent et sortent les gens de l'amphithéâtre; quand elle descend, au point bas, ce sont les studios.

À l'intérieur apparaît un réseau de poutres croisées sous lequel on peut placer les poteaux un peu où l'on veut. La structure est mobile. Quand l'appui gêne, on le bouge dans la mesure où on en a placé un autre à proximité. Ainsi sur le plan voit-on apparaître une trame orthogonale de pas variables, comme une maille distendue.

Emmanuel Doutriaux: Tu dis travailler sur le *Presque rien*, mais produire dans le même temps une réponse architecturale maximaliste, dans le sens où elle est adaptée au caractère imprévisible de notre monde contemporain. Tu revendiques une architecture sans style défini, mais qu'est-ce que ça signifie cette absence de style? Ceci nous permet-il d'entendre que dans le débat actuel sur le générique et le non-standard, tu t'inscrirais plutôt dans le générique, dans une forme de neutralité de la forme architecturale? Qu'est-ce que ça veut dire exactement? Es-tu bien conscient du fait que tu procèdes malgré tout à un certain nombre de choix?

Nicolas Michelin: Il faut conférer un rôle maximum au dispositif structure-enveloppe dont j'ai parlé tout à l'heure. Il faut tirer le maximum du peu d'effet que vous avez: deux, trois poteaux... Tirer le maximum d'usage du dispositif *presque rien* que vous proposez.

J'ai bien aimé l'exposition *Non-standard*, mais je pense que cela ne représente pour l'instant pas vraiment un style. Il y a sans doute des choses très intéressantes ici, mais je ne m'inscris pas là-dedans.

Je ne pense pas non plus qu'un espace puisse être neutre. Je ne crois pas qu'on puisse dire que je fais de l'architecture banale, ordinaire...

J'ai dit que je n'étais pas non plus dans le style du moderne, des pierres blanches et du pilotis. Je parlerais plutôt d'ultra-contextualité en ce qui me concerne. Dans notre agence on ne se pose pas vraiment la question de la façade, mais celle de l'enveloppe.

Quand on commence à dire: «où mets-je cette fenêtre? Dans ce sens, elle m'apparaît plus belle...» Si on arrive là, c'est qu'on est mal parti...

Quand on travaille sur le dispositif structure-enveloppe, la façade ne se pose pas trop en terme esthétique.

Comment définir mon style? – Aujourd'hui à l'agence nous produisons des bâtiments qui sont d'écritures relativement différentes. Malgré tout on identifie un style. Cela ne devrait pas tenir à la forme; celle-ci est résultante – comme dit l'architecte Gazeau.

Pourtant il y a bien un moment où il y a une part de choix. Et je crois que c'est lié à deux choses: l'intuition et le doute. L'intuition est nourrie par l'observation. On observe sans arrêt. Par le biais de cette observation continue de tout ce qui se passe partout, on chine, on se nourrit. Le doute, c'est un beau vecteur de travail. Il se nourrit de la comparaison. On voit tellement de choses que, quand on produit, on finit par douter. J'aime pourtant bien cette idée de l'essai incertain, en venir à éprouver le sentiment de ne pas détenir de vérité vraie.

Quand j'enseigne le projet, je ne détiens aucune vérité... Voilà, on recommence à chaque fois. C'est cela qui nous guide...

Michel Viot⁶: Juste un mot pour appuyer cette dimension du «sans style», que je trouve intéressante. Cela me fait penser à une définition d'Ortega au sujet de la peinture espagnole. Il parlait de Velasquez et du Greco. Il disait: «Le Greco est le plus grand, parce qu'il n'a pas de style».

1. Nicolas Michelin a été associé avec Finn Geipel de 1988 à 2001, au sein de l'agence Labfac.

2. Architecture du réel, Paris, Moniteur, 2003. Le travail de Nicolas Michelin est également présenté dans cet ouvrage, accompagné d'un texte de l'architecte: «De presque rien. Juste l'essentiel, mais essentiellement juste»

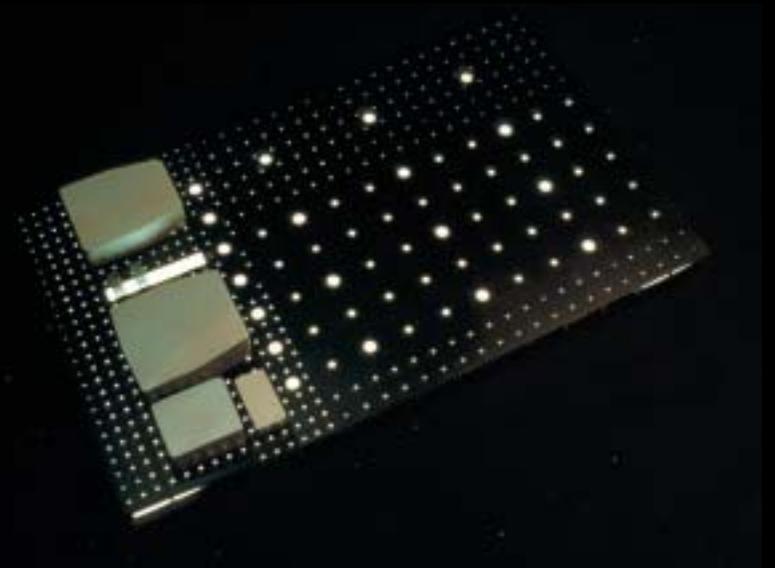
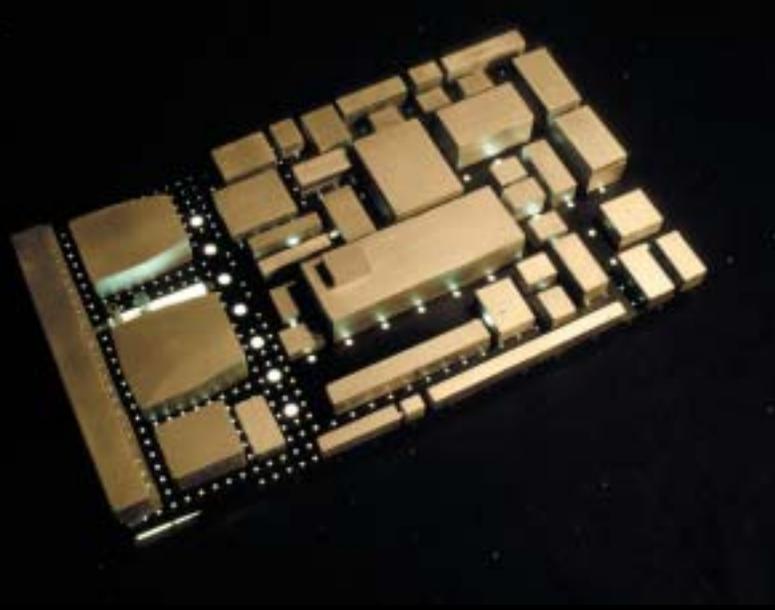
3. L'école nationale des arts décoratifs de Limoges, réalisée avec Finn Geipel en 1990-94.

4. Il s'agit d'une opération réalisée en 2000 par l'agence Nicolas Michelin architectes.

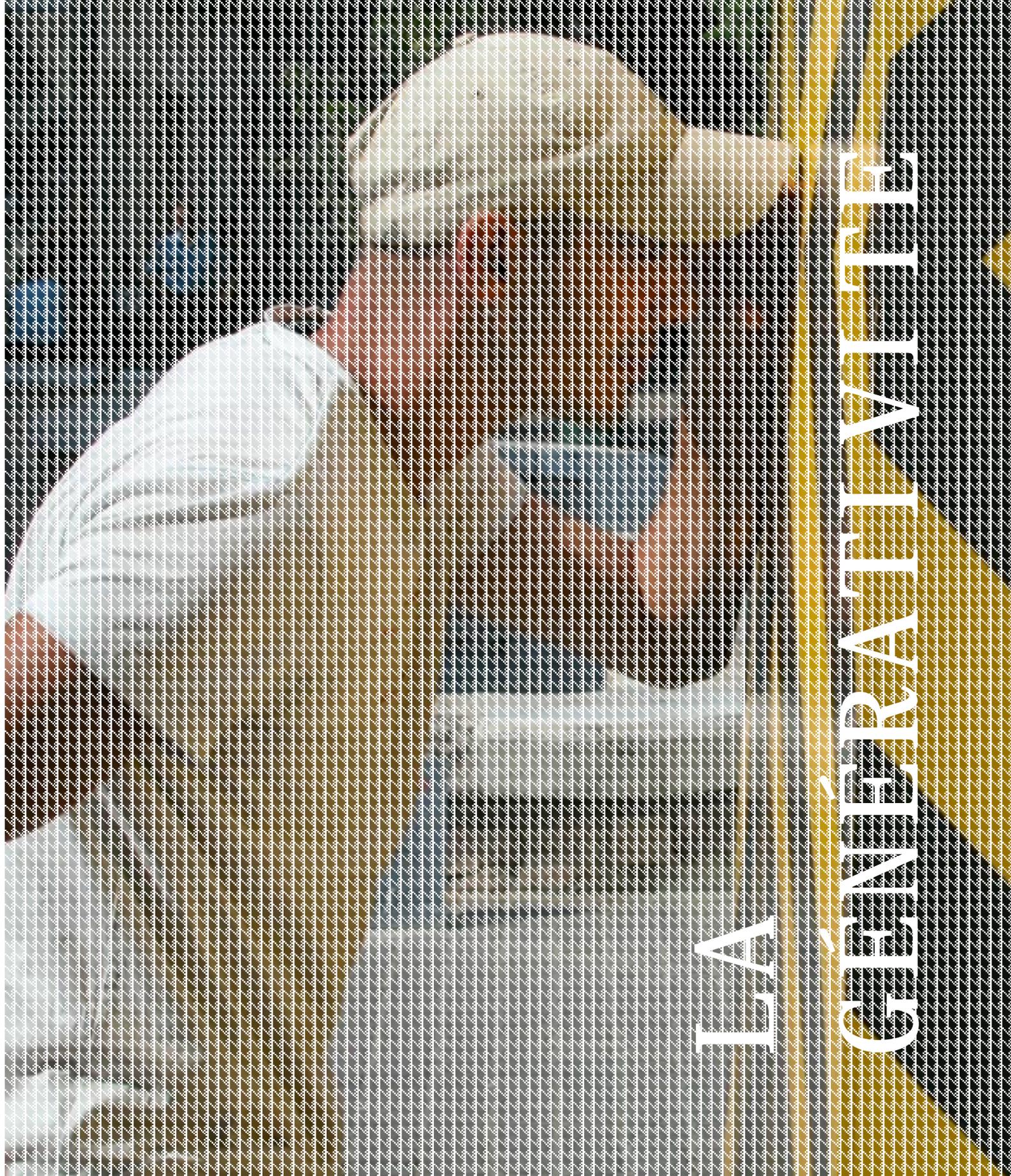
5. Soit un «avis technique et expérimental»

6. Michel Viot est plasticien, enseignant à l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie.

Métafort à Aubervilliers
 (1993, Labfac architectes) :
 stratification des couches
 programmatiques déclinées
 en fixes et flexibles
 (page de gauche),
 corps central à perméabilité
 variable et structure glissante,
 entouré de ses satellites
 (page de droite).



06



LA

GÉNÉRALITÉ

Maurice Benayoun : Vous m'avez demandé de définir l'art numérique et d'en développer les conséquences. On me classe parfois dans cette catégorie, pourtant je n'ai pas le sentiment d'y appartenir.

J'avais organisé en 2000 une table ronde qui s'appelait « l'art numérique est-il contemporain ? » (ISEA, Paris). La réponse dépend de la définition que l'on donne du contemporain. S'agit-il d'une conception esthétique du monde, d'une période de l'histoire de l'art ? Certains considèrent que la création numérique n'appartient pas au contemporain, dans la mesure où elle ne parvient pas à s'intégrer au circuit marchand de l'art. Au fond, cette question n'est pas essentielle.

À une époque, je me présentais comme *explorateur multimédia*, mais cette définition me semble maintenant prétentieuse. Dans le numérique ce n'est pas vraiment l'interactivité qui est intéressante, c'est peut être la virtualité ; et plus sûrement la générativité. L'intérêt de l'interactivité n'est pas le côté commutation – j'appuie sur le bouton : j'obtiens de la lumière, j'appuie à nouveau : la lumière s'éteint – c'est plutôt ce qui est de l'ordre du dialogue. Une véritable relation interactive s'obtient en situation, lorsque l'échange est réactif à la parole de l'autre mais aussi aux expressions des visages, et à tout ce qui se situe au-delà du langage. Faire l'amour et faire la guerre sont les situations extrêmes du dialogue.

La création est une forme d'engagement, l'expression d'une vision du monde ou la tentative de comprendre le monde.

L'interactivité pose la question de l'écriture et de la décision. Quel est l'auteur d'une œuvre produite dans

le dialogue ? L'écriture en dialogue reste ouverte à un devenir possible. La virtualité est peut-être la prise en compte d'une donnée, d'une propriété du réel qui est le devenir. C'est dans son devenir que le réel est là, qu'on est là et qu'on agit, qu'on est entouré par l'environnement.

Autrement dit la virtualité est la condition nécessaire de la plasticité du monde. La plasticité est la possibilité de donner, de prendre, et éventuellement de garder une forme. Elle s'accomplit dans le changement et l'évolution de la forme et dans nos interventions sur cette modification. C'est dans ce cadre que le virtuel devient intéressant – voir comment le questionnement sur la virtualité, qui est amené par le numérique, retourne ensuite dans le champ de la réalité physique, et nous amène à intervenir d'une autre manière dans les productions symboliques.

Il n'y a pas d'opposition réel/virtuel : le virtuel est une composante du réel. C'est la « fiction » qui s'oppose au « réel ». L'art numérique, qui développe des aspects extrêmement différents, n'explore pas une tendance, un style, mais un territoire, un matériau intéressant à travailler.

La générativité permet de créer de la complexité dans la représentation qui n'est pas simplement de la complication, mais résulte finalement de l'interaction avec l'individu. Le monde interagit avec nous, prend en compte notre présence et, s'il se diversifie, c'est parce que l'ensemble des facteurs, qui interviennent dans la composition des choses et dans leur évolution, dépasse notre capacité de prévision. Ce n'est pas le hasard qui est intéressant dans la création, mais le contingent. Ainsi le jardinier procure-t-il peut-être le modèle de la création pour la réalité virtuelle

et les technologies du virtuel. Concevoir un jardin – non pas un potager, encore que... – c'est définir au départ un assemblage d'éléments dont on suppose en devenir, une évolution dans le temps : la variation du regard selon les saisons, la variété des parcours, toutes ces possibilités donnant lieu à une lecture particulière du propos de l'auteur. D'une certaine manière, je trouve que le jardinier travaille dans le virtuel, comme l'architecte qui définit ses espaces et localise des fonctions dans un espace construit. Il définit des règles qui vont déterminer des comportements tel celui qui utilise la réalité virtuelle comme espace de représentation, comme espace symbolique. L'un et l'autre s'attendent à ce que le visiteur produise des lectures particulières.

Ainsi, l'auteur ne produit plus une œuvre achevée. Comme l'œuvre est un processus en devenir, il ne peut définir que des règles. Son travail consiste à écrire une partition comme on écrit un programme. La question est de savoir comment ces règles sont données à vivre et comment on les vit. Le sens ou l'absence de sens provient de cette appropriation possible. L'auteur commence à écrire avec le devenir et l'interaction entre l'objet symbolique et la personne qui le découvre, qui n'est pas un acteur. Le visiteur d'un dispositif virtuel ou interactif n'est pas un acteur, il est *lui-même*. Dans un jeu vidéo, il est acteur parce qu'il devient un personnage, mais dans un dispositif interactif, il est éventuellement un actant, il agit à l'intérieur de l'œuvre. Souvent il fait partie de l'œuvre, il est une condition nécessaire de l'œuvre.

Projection
du «**Tunnel sous l'Atlantique**»
(1995)

J'ai réalisé *Le tunnel sous l'Atlantique* après une série d'installations de réalité virtuelle, qui s'appelaient « Les Grandes questions : Dieu est-il plat ? Le diable est-il courbe ? Et moi dans tout ça ? ». *Le tunnel sous l'Atlantique* est un dispositif qui reliait le Centre Pompidou au Musée d'Art Contemporain de Montréal. De chaque côté de l'océan, pendant une semaine, les gens étaient face à cette espèce de tube. Le dispositif était là pour masquer le projecteur et pour faire objet. À l'époque, pourtant pas si lointaine (1995), les lieux d'art avaient encore du mal à accepter l'absence d'objet. Face à l'écran, le visiteur était invité à creuser dans une matière virtuelle tridimensionnelle faisant obstacle entre la France et le Canada. Cette matière était composée d'images du passé commun aux deux pays. Pour se retrouver, les gens creusaient dans ces images en dégagant des fragments de mémoire qui font obstacle à leur rencontre. Le creusement produisait une espèce de caverne dans laquelle on voyait des strates iconographiques. Le visiteur se guidait sur la voix de son interlocuteur outre Atlantique.

Ici, l'architecture résulte du déplacement de chacun, avec pour seul but avoué : la rencontre. Les visiteurs venant librement, souvent une à deux heures par jour, ils mettaient jusqu'à cinq jours pour se rencontrer.

La projection d'aujourd'hui ne restitue pas l'intensité de la rencontre d'hier. Il faut expliquer qu'en vérité l'espace à creuser est au départ vide. Il n'y a absolument pas d'image dans cet espace, ni de matière, pas de volume créé. C'est un peu comme une boîte de sucre dont les images seraient en morceaux, mais la boîte serait vide.

Les gens creusent de chaque côté un premier morceau de sucre, et quand ils arrivent au bout de ce premier morceau, il y en a un deuxième qui apparaît du fait de leur présence. S'ils n'étaient pas là, l'autre n'existerait pas. Ensuite, les morceaux de sucre se cristallisent, se construisent autour du déplacement de chacun. Les images peuvent donc être décidées au dernier moment, en fonction de l'intérêt manifesté par le visiteur pour les précédentes. Autrement dit, cet espace symbolique est une cartographie sémantique dynamique qui se définit au dernier moment. Le dispositif utilise le virtuel pour produire un espace dynamique. Ce n'est pas de la simulation, la construction d'une maquette virtuelle d'un lieu existant à visiter. Au départ, il n'y a rien d'autre qu'un potentiel d'images convoquées par le creusement et la recherche d'une rencontre.

Passons maintenant à un autre projet qui met en jeu *la situation*. Il s'agit cette fois de repérer les événements produits par telle situation et de voir comment elle modifie les comportements. Ce que je vais vous montrer là se passe dans une *salle immersive*. Un cube de projection donne l'impression d'être entouré par l'espace tridimensionnel du fait que les images projetées sur les faces du cube sont en relief (stéréoscopie) avec une perspective calculée en fonction du point de vue du visiteur. Munis d'un appareil photo spécial tel un groupe de touriste visitant le monde virtuel, les visiteurs entrent par groupes d'une dizaine de personnes.



1.



2.



3.

Projection de «**World skin,
un safari photo au pays
de la guerre**» (1995)

Voici, projetées sur écran, des images de la dernière guerre mondiale et du conflit bosniaque. Le dispositif a été présenté pour la première fois à Linz, dans la ville d'Hitler en Autriche. Les visiteurs prennent des images avec les appareils photo, dans le sens propre du terme, dans la mesure où ce qui est « pris » est effacé de la scène et sort sur imprimante. Ils peuvent partir sans que personne d'autre ne puisse le photographier. Les visiteurs circulent librement, avec le choix de prendre ou de ne pas prendre de photos. Ils restent, sortent, rentrent tout aussi librement.

1. et 2. *Tunnel sous l'Atlantique*, 1995.

3. *World skin, un safari photo au pays de la guerre*, 1997.

La projection ne rend pas ici compte de l'environnement sonore réalisé par Jean-Baptiste Barrière. La logique du son fonctionne au diapason de l'image. Autrement dit, les sons se transforment en fonction de l'évolution de la situation. L'important est de voir les gens immergés dans l'œuvre. Avec cette restitution par la projection, les images semblent réalistes, alors que sur place on a conscience d'être face à des photos planes. Il n'y avait pas d'illusion autre que perspective; on comprend bien que l'on est en train de photographier des images photographiques.

Un autre dispositif – *Art impact* – présenté pour la première fois au Centre Pompidou utilise des jumelles de réalité virtuelle à l'intérieur desquelles se trouvent des petits écrans diffusant des images de lieux distants. Installées à Helsinki, ces jumelles permettaient de voir l'exposition sur *la Beauté* à Avignon à la veille de son inauguration et d'autres lieux comme les abattoirs, le supermarché Auchan et les superbes carrières de Vers. On avait l'impression d'assister à l'avant-première de l'exposition alors qu'on était en train de peindre du regard, ce que j'appelle la *Mémoire rétinienne collective*, qui est un autre espace, une autre surface, où s'écrit la perception. Ces coups d'aéroggraphie peignant le regard venaient recouvrir progressivement cette sorte de palimpseste de la vision qu'est la mémoire rétinienne. L'ensemble confrontait aussi bien des lieux triviaux, comme le supermarché ou les abattoirs, avec des choses présentées comme objets de l'art. On voyait comment, réduit à son aspect rétinien, le regard fait des choix parfois tout autres.

4. Projet pour la station de métro Franklin Roosevelt (2001).

5. et 6. Watchout, Séoul (2002).



5.



4.

Un autre travail entretient plus directement un rapport avec l'architecture ; il s'agit du projet pour la station de métro Franklin Roosevelt, concours gagné il y a quelques années (2001) avec Jean Nouvel, mais laissé, comme la station, à l'abandon. Il était prévu de reprendre le carrelage standard du métro, les sièges, les poubelles, tout en plongeant ce mobilier traditionnel dans une station entièrement traitée en bleu Klein. Il s'agissait de faire réagir la station au rythme du passage du train, à travers deux bandes d'écrans plasma qui longent chaque quai de la station, destinées à recevoir des travaux d'artistes produits pour le lieu. L'arrivée du train modifiait le contenu des bandes, de la lumière... Le son, accompagnant le souffle et les crissements du train, était spatialisé.

L'idée entre autres, consistait à inviter chaque année un commissaire d'exposition faisant le choix d'artistes prêts à jouer de deux-cents écrans plasma et d'autant de canaux vidéo-synchronisés. Certains responsables de la Ratp ont critiqué ce détournement d'une station où l'usager n'est supposé rester que trois minutes, et dont le souci premier est d'attraper le premier métro venu.

Pourtant ce dispositif ne cherchait qu'à introduire la virtualité dans le quotidien, dans l'espace construit et public, en donnant d'avantage d'intensité à un moment d'attente, sans en changer la finalité.

Enfin, un dernier projet – *Watch out* – travaille ce que j'appelle « la fusion critique », c'est-à-dire le mélange de la fiction avec la réalité, dans une démarche questionnant le monde. Ce dispositif se trouvait à Séoul. Des boîtes rayées de jaune et de noir dans la rue incitaient les passant à regarder à travers un petit trou

pratiqué sur une des faces. Les passants découvraient alors des messages d'alerte qui défilaient, puis s'en allaient. Ils ne réalisaient pas tout de suite que pendant ce temps d'observation leur œil, regardant la ville, était projeté sur un écran à proximité de l'installation, et dans d'autres lieux encore. Ce dispositif nous mettait un temps dans la situation de Big Brother. On a tous choisi et adopté ce panoptikon. Écrire avec le réel est évidemment l'enjeu du virtuel. On est loin de *Matrix* qui est une vision du XVII^e siècle, une vision baroque selon laquelle le monde serait une illusion. En vérité, l'enjeu du virtuel consiste plutôt à transformer l'illusion en monde, en sachant qui décide du scénario.



6.

Arnaud François : L'intérêt de ce travail repose sur sa tentative d'utiliser le virtuel pour mettre au jour un certain aspect de la subjectivité humaine et du rapport au monde. Comme je le répète souvent aux étudiants, il ne s'agit pas de développer le virtuel pour le virtuel, ou le numérique pour le numérique. Un nouvel outil est intéressant dans la mesure où il sert à découvrir un aspect de la conscience. D'ailleurs, la plupart des artistes contemporains qui utilisent les nouvelles technologies vont dans ce sens. Cette tendance était déjà celle des artistes que se sont approprié la photographie, puis le cinéma. Si lors de leur invention, ces nouveaux média ont souvent été critiqués pour leur matérialisme, le travail des artistes innovants consiste à découvrir comment ces nouvelles technologies, ces nouvelles mécaniques, permettent de dénicher, dans les recoins de la conscience, un certain aspect de l'humanité. L'important est de ne pas diaboliser la technologie, ni de l'aduler, mais de la considérer avec raison, en discernant son potentiel et ses limites.

Emmanuel Doutriaux : Les images que vous utilisez ont bien une substance particulière, celle du virtuel, qui n'est pas complètement innocente et pose question. Au sujet de *World skin*, vous disiez que dans cette salle immersive, le visiteur prend conscience de se trouver devant des images bi-dimensionnelles, même si elles indiquent une réelle profondeur. Ce trouble entre l'effet de surface et la profondeur n'est-il pas le propre de la substance ou de la texture numérique ? Que vous faites de cette spécificité dans votre travail ?

Maurice Benayoun : Je crois qu'avant ou avec l'invention du cinéma, on a inventé la stéréoscopie. Dans *World skin* on a de la photographie projetée avec de la vidéo selon une technique qui a plus d'un siècle, la stéréoscopie. L'enjeu de cette installation ne se voit que lorsqu'on est en situation où, contrairement aux autres dispositifs de ce genre, l'effet spectaculaire du relief disparaît en dix secondes environ. Mais je ne vous ai pas montré des projets où j'annule complètement la surface au profit du relief en mettant une boîte dans la boîte et les gens dans cette boîte. J'ai fait des choses qui sont plus du ressort de la 3D ; j'ai même réalisé une des premières séries en images de synthèse en trois dimensions (*les Quarxs*, 89-93). Comme tout le monde, je suis conscient de certaines particularités qui ne seraient pas tout à fait en accord avec mes préoccupations, et pourtant je travaille avec. Je ne sais pas si je réponds à la question. Mes projets sont de plus en plus physiques, de la construction, un travail de l'ordre du design au sens le moins décoratif du terme.

Emmanuel Doutriaux : Si on se retournait vers l'architecte et vers le metteur en scène... Revenons, Nicolas Michelin, sur le *Métafort* d'Aubervilliers, sur cette substance particulière de la couverture, sur le dessin d'une trame en mesure d'exprimer, soit la référence au circuit imprimé, soit une forme de pixellisation. Paradoxalement, l'artiste Maurice Benayoun travaille sur les images et l'illusion, est en quête de profondeur, mais sans s'encombrer de la qualité particulière du médium utilisé ; tandis que lorsqu'on est dans l'espace réel, le médium numérique semble obséder l'architecte. Il ne s'agit pas ici d'opérer des relations artificielles, mais il me semble que ce même paradoxe est à l'œuvre sur le plateau de Gilgamesh : dans cette espèce d'écrasement de l'action décentrée, qui n'est plus magistrale. Le plateau disparaît au profit d'une série d'actions ordinaires infiniment répétées.

Nicolas Michelin : Je ne sais pas trop bien quoi répondre au sujet de la métaphore informatique parce que je n'aime pas cette comparaison avec un circuit imprimé. Ce n'était pas l'effet recherché même si on peut dire que cette toiture est la représentation d'une façade ou plutôt d'une enveloppe pixellisée à grande échelle.

Celle-ci était constituée de petits panneaux formant une pixellisation de 1 mètre au carré, sur une surface faisant 150 mètres par 200 mètres. Il ne s'agissait pas de renvoyer à une image, mais de réaliser un travail possible à partir d'une règle du jeu précise. L'effet recherché n'était pas véritablement artistique. Il s'agissait de distribuer ces points au hasard. On aurait pu prendre un petit programme logiciel mais c'était plus simple de jouer bêtement aux dés.

On se retrouvait à la fin avec une façade, une texture, en apparence extrêmement technologique, alors qu'il y a derrière une matérialité très rude où les ouvertures et les fermetures étaient le fruit du hasard. Pour revenir au travail de Maurice Benayoun, j'avoue que je ne suis jamais allé dans un espace comme celui de *World skin*, mais j'en ai entendu pas mal parler comme donnant une impression très archaïque.

Maurice Benayoun : C'est en effet complètement archaïque, et c'est ce qui le rend intéressant.

Nicolas Michelin : La seule chose qui me paraît intéressante dans le travail de Maurice Benayoun vis-à-vis du mien c'est que l'informatique n'est pas seulement un outil, il devient un agent, c'est-à-dire un vecteur qui débroussaille des pistes involontaires, comme une tierce personne qui de temps en temps produit des surprises. La plupart des agences utilisent indifféremment la maquette et le modèle 3D. D'ailleurs après-coup, on s'amuse souvent à deviner ce qui est à la source de l'image produite. Pourtant je crois que le modèle virtuel ne nous aidera jamais comme la maquette, et la maquette ne nous emmènera pas là où nous mène la modélisation en 3D. Je suis peut-être archaïque en affirmant qu'on ne remplacera jamais la maquette ou plutôt les trente-cinq maquettes qu'exige un projet.

07



Paradigmes et paradoxes de l'imaginaire architectural contemporain

Ce matin se sont exprimés plusieurs créateurs, plasticiens, architectes, dramaturges, vidéastes. Une vision du contemporain s'est donnée par le biais de celui qui conçoit, offrant l'expression d'un moment présent au travers d'une conception particulière de l'espace, de la forme, de l'image, du mouvement.

En prenant acte de cette pluralité, tout en m'interrogeant sur la notion d'imaginaire collectif, j'avancerai l'hypothèse que ce que l'on nomme le « contemporain » est peut-être la conscience de soi d'une époque, mais que cette conscience de soi n'est jamais unitaire, homogène, univoque. Le contemporain admet le pluriel, les lignes divergentes, les espaces de tensions ; le contemporain est aux prises avec des contradictions, des paradoxes. Il est traversé d'« images dialectiques », comme le suggérait Walter Benjamin dans les années 1930, lorsqu'il revisitait la modernité baudelairienne.

Pour actualiser et exemplifier cette idée, je prendrai appui sur deux notions qui connaissent aujourd'hui une certaine fortune dans l'imaginaire architectural contemporain : le « générique » et le « singulier ». Pour évoquer la première notion, j'utiliserai un texte bien connu de Rem Koolhaas – « La ville générique » – et pour la seconde, je m'appuierai sur l'exposition récemment présentée par le Centre Georges Pompidou sous le titre : « Architectures non standard ». Celle-ci met en exergue l'idée de la création comme production du « singulier » en architecture.

Générique et singulier : ces deux termes apparemment antithétiques me permettront de spécifier ce que j'appellerai les paradigmes et paradoxes de l'imaginaire architectural contemporain. En m'appuyant sur un texte d'architecte et une exposition d'architecture qui entretiennent l'un et l'autre un rapport étroit au langage, je souhaite mettre en relief l'idée que le contemporain est d'abord une construction intellectuelle : un artifice de l'esprit dont le rôle est indéniablement heuristique pour la création. Le contemporain, en tant que construction intellectuelle, doit être distingué d'un simple état présent des choses. En tant que conscience de soi d'une époque, il entretient évidemment de multiples rapports avec le réel, avec la réalité présente, cependant il ne se confond jamais tout à fait avec l'étendue du présent.

Le contemporain, pourrait-on dire, en conceptualise certains fragments, certains aspects. Il est une présentation ou une représentation partielle et partiale de la réalité. C'est à ce titre que j'avance l'idée qu'il est de l'ordre de la représentation mentale et que celle-ci offre un cadre de réflexion et d'action pour celui qui conçoit, mais aussi pour celui qui reçoit. C'est dans ce sens également que je m'intéresserai, d'une part, au rôle de l'exposition comme dispositif de narration et de médiation et, d'autre part, à la production écrite de l'architecte qui est de l'ordre de la conceptualisation mais aussi de la communication.

Par ailleurs, le contemporain relève souvent d'une revendication, d'un acte polémique. L'expression courante, « être contemporain » en architecture, en art, en littérature, signifie prendre la mesure

de son temps, s'engager avec certaines convictions dans une voie particulière de la création mais aussi de la critique. Critique et création entretiennent en effet un rapport étroit ; elles permettent de générer un processus dialectique qui nourrit l'imaginaire contemporain. Lorsque, par exemple, dans le domaine littéraire, Roland Barthes s'engageait au milieu des années 1960 en faveur de la « nouvelle critique », il prenait nettement position dans un débat d'époque. « Le langage littéraire de l'ancienne critique nous est indifférent », écrivait-il dans *Critique et vérité*. Une telle prise de position affirme l'idée qu'être contemporain c'est marquer un écart. Il s'agit de se donner les possibilités de penser autrement, de formuler un engagement dans le temps présent : de concevoir un « autrement ».

Du générique

Lorsque Rem Koolhaas rédige en 1994 « La ville générique », il inscrit son propos dans le contexte de la globalisation qui affecte la culture, la ville, l’économie, la production architecturale. Il vise aussi à penser autrement la conception architecturale dans le contexte d’une société en mutation tout en en révisant son caractère parfois pessimiste.

« La ville générique » est publiée en 1995 (dans ***S,M,L,XL***). Ce texte est à la fois analytique et programmatique ; il servira notamment de cadre théorique aux travaux que Koolhaas et ses étudiants développeront à Harvard en donnant lieu à deux publications réunies sous le titre ***Project on the City***. Cette réflexion sera également relayée par l’exposition manifeste ***Mutations*** présentée à Bordeaux et à Bruxelles (2000-2001), puis au Japon.

Je souligne ici l’importance du rôle de la diffusion et de la médiatisation des concepts qui contribuent à façonner l’imaginaire architectural contemporain, au travers de cultures certes différentes (de l’Occident à l’Orient), mais affectées par les mêmes symptômes de mondialisation. Je reviendrai ensuite sur cette idée en mettant plus particulièrement l’accent sur la problématique de la réception. Pour que l’imaginaire contemporain puisse fonctionner, il faut en effet qu’il y ait un processus de réception, il faut qu’il y ait un public. Il faut que quelque chose se passe entre celui qui crée, celui qui émet, et celui qui reçoit.

Fermons cette parenthèse. Pour décrire et analyser la ville contemporaine, Koolhaas utilise donc avec force ce terme : le générique. Le mot est lancé comme un nouveau

paradigme. Comme l’expliquait Thomas Kuhn, philosophe des sciences, un nouveau paradigme est une nouvelle manière de voir le monde et de l’interpréter. Nouveau prisme d’interprétation du monde contemporain, le « générique » s’oppose au « spécifique ». Il invite à décrypter les transformations du paysage contemporain, architecture et ville confondues. Les analogies entre ville et architecture sont fréquentes : « la ville contemporaine est-elle comme l’aéroport contemporain – “ toujours pareille” ? », interroge Koolhaas.

Son argumentation met l’accent sur la perte d’identité des villes ; l’identité, dit-il, est « une camisole de force » dont il faut se libérer. En insistant sur les processus d’homogénéisation qui affectent la production du cadre bâti sur un plan international, Koolhaas fait de la ville générique un défi planétaire, en écho à ce que sociologues, anthropologues, économistes analysent au même moment sous le label de « mondialisation ».

Pourtant, les questions d’ordre politique et économique sont dans son texte soigneusement évitées. L’accent est porté sur l’expérience esthétique : la ville générique génère des lieux « où les sensations sont émoussées et diffuses, les émotions raréfiées », des espaces « d’expériences esthétiques quasi imperceptibles. » Bref, la ville générique engendre une nouvelle perception du réel : « une hallucination du normal », dit Koolhaas. Cette hallucination évacue l’identité, la spécificité, l’histoire elle-même, les centres historiques se résumant à des « quartiers alibis ». Cette hallucination du normal serait-elle l’expression du contemporain ? C’est ce que nous laisse entendre le « générique ».

Mais l’argumentation de Koolhaas est à double sens, à la fois ironique et foncièrement optimiste. Il exalte l’anomie des villes, leur absence d’organisation. Mais surtout, et c’est là que se centre son propos, il prône la disparition du « singulier ». Cette idée récurrente est exprimée dès les premières lignes du texte : « Peut-être assistons-nous à un mouvement de libération mondiale : à bas le singulier ! », déclare-t-il. La singularité serait-elle fatalement défaite par le générique ?

Du singulier

Dix ans après la publication de « La ville générique », le Centre Pompidou présente, à l’initiative de Frédéric Migayrou, l’exposition « Architectures non standard ». Celle-ci est à la fois savante par ses références et didactique par son mode d’exposition. La manifestation est elle-même largement médiatisée et se propose « de révéler au grand public les mutations fondamentales que connaît aujourd’hui l’architecture ». L’idée de mutation réapparaît ici avec force, mais sous un jour diamétralement opposé à celui du générique.

Avec la valorisation du « singulier », elle place la création contemporaine sous l’angle d’un autre paradigme. Est ici valorisée l’infinie variété des formes et des espaces engendrés par la conception numérique. Le propos de l’exposition est basé sur l’inversion d’une opposition héritée du mouvement moderne : non standard ***versus*** standard. Il s’agit d’évacuer les derniers mythes de la modernité – rationalisation, normes, modèles – en célébrant un nouveau fantasme contemporain : la permissivité de la chaîne numérique.

En d’autres termes, avec le numérique, tout est possible. Le non standard – c’est un beau paradoxe –, met l’accent sur la « généralisation du singulier ». Serait-il une manifestation masquée du générique ? Quoiqu’il en soi, il vise à promouvoir la recherche systématique du spécifique et s’oppose donc à la « reproductibilité » et à la « répétitivité » issues de la rationalisation moderne.

Revenons à présent au texte de Rem Koolhaas. Son argumentaire n’évite pas, lui non plus, ambiguïtés et paradoxes. Bien au contraire,

il s’en nourrit. Ainsi l’aéroport en lequel on peut voir un « non-lieu » (selon le terme de l’anthropologue Marc Augé), est-il significativement décrit comme l’un des « plus puissants moyens de différenciation » : un « condensé d’hyper local et d’hyper mondial ». La ville générique est « l’apothéose du questionnaire à choix multiples », une « anthologie de toutes les options ». Le générique, c’est donc la ressemblance, mais dans la différenciation continue, une forme élaborée d’oxymore qu’affectionne particulièrement Koolhaas. « Par un renversement d’attente, précise-t-il, c’est la répétition qui devient inhabituelle, et potentiellement audacieuse, stimulante. » Avec ce coup de théâtre rhétorique, le générique génère la variété et la répétition elle-même devient étonnement singulière. « Nous entrons là dans le XXI^e siècle », prophétise Koolhaas.

Au-delà des paradoxes : idéologie et globalisation

La production littéraire des architectes, comme le phénomène de l’exposition, traduisent sur deux modes complémentaires, mais ici nettement différenciés, la volonté d’échafauder mentalement une représentation du contemporain. Ces deux modes, le récit et l’exposition, décrivent, assemblent, éliminent, opposent, et finalement interprètent et conceptualisent des phénomènes observables, en leur conférant une orientation sémantique particulière, une cohérence – comme on l’a vu – non dépourvue d’ambiguïté. L’expression du contemporain nécessite en l’occurrence de ***cohérer*** le présent en l’inscrivant dans un ou plusieurs prismes de perception dont les lignes convergent, divergent ou s’entrechoquent. Le contemporain, en tant qu’espace de représentation, est issu, pour emprunter les termes de Paul Ricoeur, d’une « pratique imaginative » qui participe à la construction d’un imaginaire collectif. À ce titre, il s’établit au croisement de l’utopie et de l’idéologie : conscience critique et conscience fausse, distorsion et ré-agencement du réel ; il s’intègre, plus largement, à ce que Paul Ricoeur nomme également : « les paradoxes constitutifs de l’imaginaire social » (***L’idéologie et l’utopie***, Seuil, 1997).

Contrairement aux années 1960-70, la critique idéologique est aujourd’hui étrangement absente du débat artistique et architectural. Les discours développés par l’« Architecture non standard » et « La ville générique », me semblent particulièrement significatifs de cet impensé. Ils décrivent et acceptent, avec un certain optimisme même, les nouvelles conditions de production du monde contemporain et,

implicitement, la domination du modèle économique néo-libéral. Se substituant à l' « esthétisation du politique » dont parlait Benjamin dans les années 1930, ils participent aujourd'hui à une nouvelle forme d'esthétisation, insidieuse elle aussi, celle de la globalisation.

En se situant dans le sillage des penseurs de l'École de Francfort (Adorno et Horkheimer notamment), Manfredo Tafuri est sans doute l'un de ceux qui ont le mieux mis en perspective la nécessité d'opérer une critique idéologique de l'architecture pour en débusquer les contradictions. L'architecture, expliquait-il, parce qu'elle est directement liée à la réalité productive, est capable de produire un climat idéologique destiné à intégrer parfaitement l'art et le design au sein d'un projet global. Cette opération idéologique, précisait-il, se situe *in fine* au sein d'un projet de société qui vise objectivement la réorganisation de la production, de la distribution et de la consommation.

Bien sûr, ces propos doivent être resitués dans le contexte des années 1960-70 ; un contexte de redéploiement de la critique néo-marxiste auquel Tafuri tentait de donner un sens nouveau. Son grand mérite est à mes yeux d'avoir établi une critique des avant-gardes tout à fait pertinente, en montrant que le discours de ces dernières était finalement calqué sur celui du mode industriel capitaliste : pensée progressiste et éthique de la rationalisation. Afin de poursuivre la réflexion tout en transposant ses analyses, on pourrait aujourd'hui se demander si l'architecture non standard ne relève pas d'une opération idéologique nouvelle, répondant – consciemment ou non – aux attentes de la « nouvelle

économie ». Ne vise-t-elle pas, en effet, à assumer le passage de la production standardisée de masse à une production beaucoup plus « flexible », comme le soulignent les économistes de la globalisation ? À cet égard, la souplesse de la « chaîne numérique » n'ouvre-t-elle pas la voie à une nouvelle trajectoire industrielle, en s'adaptant aux variations du marché (flexibilité du produit) et aux changements technologiques (flexibilité du procédé) ? Et finalement, n'est-ce pas là, au cœur même de ce nouveau *process* industriel, devenu mondial, que les paradoxes s'évanouissent et que s'opère, *de facto*, ce subtil croisement entre le générique et le singulier ?

En laissant ces questions ouvertes, j'aimerais, pour terminer, que nous nous arrêtions quelques instants sur les images et le dispositif scénographique de l'exposition Architecture non standard. Comme je l'ai précisé en introduction, le principe de l'exposition, en tant qu'instrument de médiation, joue un rôle important dans la construction d'un imaginaire collectif, y compris lorsqu'il ne concerne – a priori – qu'un public relativement ciblé. L'impact « collatéral », par le biais des médias spécialisés ou non, n'est jamais négligeable. Il constitue également, dans un cadre institutionnel notamment, un espace d'expression et d'affrontement doctrinal et idéologique important. À ce titre, il invite à s'interroger sur la problématique de la réception et plus particulièrement à questionner ce que le théoricien allemand Hans Robert Jauss appelait : « l'esthétique de la réception ». Dans ses essais, essentiellement consacrés à la littérature, Jauss met en exergue l'importance du processus de réception, notamment lorsqu'il s'agit d'appréhender une œuvre nouvelle,

ou plus exactement, son degré de nouveauté. Le rôle du récepteur est fondamental dans toute production, qu'elle soit architecturale, artistique ou littéraire. Le récepteur n'est jamais passif ; c'est aussi un opérateur qui décrypte et interprète l'œuvre, la critique et lui confère finalement (en marge ou au sein d'un consensus), une signification dans un champ culturel donné, voire une position symbolique dans un horizon culturel élargi. Toute réception d'une œuvre nouvelle s'effectue par rapport à un « horizon d'attente ». Celui-ci constitue l'ensemble des connaissances, des codes, des valeurs, des repères, à partir desquels il est possible d'appréhender une œuvre, son degré de nouveauté, sa contemporanéité, ou son archaïsme. Processus de création et processus de réception sont intimement liés et ne se produisent jamais en territoire vierge. Avant même que le nouveau n'advienne, le champ de réception, celui du public, est déjà chargé d'histoire, d'héritages, de filiations, de transgressions et de conventions à partir desquels s'échafaudent les audaces mais aussi les limites de l'imaginaire contemporain. Qui plus est, le contemporain ne se résout jamais à la seule expression du nouveau. Il est « présent dialectique » disait Walter Benjamin lorsqu'il évoquait, dans *Le livre des Passages*, le brusque surgissement de l'« Autrefois » au sein du « Maintenant ».

Un ruban référentiel

Cette question, couplée à celle de « l'horizon d'attente », me semble pouvoir être précisée au travers de quelques images illustrant le dispositif scénographique de l'exposition Architectures non standard. Celles-ci nous montrent

notamment un « ruban référentiel » où sont mises en place une série d'icônes issues de l'histoire de l'architecture . Elles permettent de situer l'architecture non standard dans un contexte contemporain tout en lui donnant des racines. On peut voir défiler sur ce ruban les oeuvres d'architectes aussi différents que Gaudi, Aalto, Scharoun, Michelucci, Porthoghesi, Breuer ou Lautner. Les analogies formelles permettent également de dresser une sorte de cartographie du non standard : Archizoom, Frank Gehry, Archigram, Coop Himmelb(l)au, auxquels se conjuguent de grandes références artistiques : Fontana, Noguchi, Naum Gabo, Josef Albers, Katarzyna Kobro ou encore Henry Moore. La scénographie vise à prendre la forme d'un « atelier de production ». À cet effet, sont simulées douze aires dessinées au sol : douze alvéoles de 45 m² chacune, réalisées selon des courbes différentielles, telle une carte mathématique conçue sur le mode analogique. Dans chaque zone prennent place les travaux des douze équipes sélectionnées¹, accompagnés de vidéos, de maquettes, d'écrans plasmas, de panneaux, d'animations et d'installations diverses. En contrepoint, depuis l'entrée, se déploie le long ruban : le « fil rouge » qui traverse et conduit l'exposition. Couplée aux oeuvres artistiques et architecturales, une déclinaison de référents formels ponctue la lecture des oeuvres sur un mode taxinomique : hélicoïdales, inflexions, empreintes, figures, lignes, rubans, séquences, coques, formes biomorphiques, que complètent moulages et « objets mathématiques » soigneusement modélisés.

Placé au cœur du dispositif, le ruban référentiel est l'élément déterminant du récit scénographique. Alliance du visuel et du narratif, il met en place

une série de signaux, de balises, de lignes thématiques qui contribuent à façonner, à l'adresse du public, le cadre de réception de l'architecture non standard. Il contribue également à lui donner une certaine légitimité en lui offrant une filiation prestigieuse, mais volontairement décalée au regard des références canoniques de l'architecture moderne. Ce ruban – qui est repris d'une manière savante dans le catalogue d'exposition – vise aussi une forme de reconstruction critique de l'histoire : les œuvres de certains artistes et architectes sont mises en exergue, alors que d'autres sont exclues ou revisitées de façon inédite. L'exposition, quant à elle, favorise plutôt un mode de lecture pédagogique : il s'agit de familiariser un public mixte (initiés et non initiés) à une architecture dite « expérimentale ». Le visiteur non initié peut donc être interloqué ou dérouté par certaines propositions aux accents avant-gardistes, bien qu'il soit également guidé par la dimension didactique de la présentation. Si le titre de l'exposition évoque l'idée du manifeste, le principe de négation qui résonne dans le « non » du « non standard » est amorti par le dispositif d'accompagnement visuel et textuel qui, lui, invite à une lecture douce et quasi généalogique des projets. Textes, visuels et maquettes fonctionnent donc selon un double registre : il s'agit à la fois de marquer l'écart, la rupture – l'innovation –, tout en offrant au public les codes nécessaires à la réception du nouveau. En soi, le dispositif d'exposition fonctionne comme une petite fabrique idéologique de l'imaginaire contemporain. Grâce à une construction intellectuelle élaborée selon plusieurs niveaux de complexité (qu'affine l'esthétisation

du cadre spatial), il s'agit de transmettre une image convaincante d'un instant présent (mais localisé) de l'architecture, laissant finalement à un public séduit ou sceptique, le soin d'en débattre.

Qu'elle suscite ou non l'adhésion, cette exposition n'a certes pas la prétention de nous dire ce qu'est le contemporain. Mais elle vise néanmoins à en donner une *version* possible : élaborée et imaginable. Plus largement toute exposition, dans son processus même, et notamment grâce à un travail d'actualisation du regard, traduit une *re-conception* du réel. En ce sens – je reviens ici à mon hypothèse de départ –, si l'idée du contemporain est bien issue d'une pratique imaginative, conjuguant faits et fictions, conception et réception, elle est aussi une expression nécessairement partielle et partielle de la réalité. Mais c'est en cela, précisément, en intégrant conflits et débats idéologiques, qu'elle se montre indispensable à l'exercice de la pluralité et qu'elle concourt à l'appréhension de la complexité du présent.

¹. Asymptote, dECOi Architects, DR_D, Greg Lynn FORM, Kovac Architecture, KOL/MAC Studio, NOX, Objectile, oosterhuis.nl, R&Sie, Servo, UN studio.



« Architectures non-standard »,
exposition au Centre Pompidou.



Christian Leclerc : Je trouve ce propos intéressant parce que complexe et « fibré ». Cette démonstration met en réflexion ce qui nous paraît encore aujourd'hui contradictoire : le générique et la singularité à l'image de la mégalopole et de cette exposition sur le non standard. Elles posent l'une et l'autre la question de la relativité des échelles, de la micro-identité à l'identité globale, que j'ai évoquée tout à l'heure à la fin de ma présentation. Elles se retrouvent peut-être l'une et l'autre dans cette logique de pollinisation, c'est à dire de dispersion et de fragmentation des formes, des matières et des concepts dans l'espace et le temps. Ce que nous offre le numérique dans son potentiel d'hybridation nous permet aussi de jouer et de rapprocher vertigineusement les dimensions naturelle et biologique d'une part, et d'autre part artificielle et synthétique de l'architecture et de la ville...

Quand on regarde ces objets – qualifions-les comme cela – ils semblent s'apparenter à d'autres échelles, à des granulométries peut-être plus fines que celle de l'architecture. Ce sont des propositions qui s'adressent plutôt au design qu'à l'architecture... De ce point de vue le pari n'est pas encore convaincant, architecturalement parlant, dans le passage de ces échelles artisanales à des échelles industrielles. Aujourd'hui l'industrie automobile aéronautique, à partir de ces moyens d'expression et de fabrication numérique, y parvient de façon plus convaincante. Peut-on par ailleurs rapprocher cette question de la pulvérisation des échelles avec ce que nous avons entendu ce matin par rapport à la fragmentation de l'espace scénique chez Pascal

Rambert ou à la mixité des usages chez Nicolas Michelin ?

Nicolas Michelin : Je ne suis pas du tout d'accord avec le propos de notre intervenant, donc je ne veux pas trop mettre d'huile sur le feu. Je trouve que l'architecture non standard est une assez mauvaise exposition, voilà, je le dis comme je le pense. Pour moi cela ne reflète pas le contemporain, c'est un deuxième point. J'y suis allé, retourné, j'ai regardé le catalogue. J'étais d'avantage intéressé par le ruban central que par ce que nous montre Greg Lynn, et je trouve ça dommage.

On débat du contemporain et on parle d'architecture non standard, tout simplement parce que l'outil informatique est un outil absolument extraordinaire, génial...

Je discutais à l'occasion avec Novak et il me disait : « Votre architecture est bien, mais il faut maintenant la tremper dans la soupe, puis la sortir et on en fera quelque chose... » Je lui ai alors demandé : « Mais ça "sort" toujours bien ? » Il m'a répondu : « Non, neuf fois sur dix, c'est mauvais, et puis une fois ça sort bien, alors on garde et on justifie. »

Le projet de Greg Lynn est absolument scandaleux, disons-le, il n'est absolument pas contemporain. C'est un projet de décoration, vous l'avez dit fort heureusement... Ayons un regard critique sur cette exposition et disons que le contemporain se passe ailleurs dans la production. Je suis bien plus passionné par Buckminster Fuller qui demeure extrêmement contemporain, ou par Frei Otto, que par l'architecture de Greg Lynn.

J'aime bien la façon dont Christian Leclerc relie cette critique à la question de l'échelle, il a raison. Vous me tendez la perche, je la saisis.

Oui peut être en effet, ce qui est montré sur Bmw, ce sont des carrosseries de voitures agrandies... Voyez Bernard Cache, c'est très bien ce qu'il fait, mais ce ne sont que de petits claustras.

Notre projet Métafort prenait appui sur un travail d'ordinateur et quand on a fait la couverture des arènes de Nîmes, cette espèce de lentille de toile très dématérialisée, on ne pouvait pas faire sans.

Mais le non-standard recouvre un nouvel académisme informatique qui apparaît tout d'un coup, en faisant l'apologie du tordu. C'est cela qui m'ennuie beaucoup dans cette exposition: elle est très, très décorative, excusez-moi de le dire tout net.

Frank Vermandel : Je pense justement que ce qui est intéressant, c'est que le contemporain peut s'énoncer par le débat, la contradiction et la transgression des règles. Parce que si le contemporain ne consistait qu'à souscrire à une ligne, une seule ligne d'horizon, ce serait désastreux pour la création. Mon propos n'est pas de dire: cela est bien ou cela n'est pas bien. Ce n'est véritablement pas ce qui m'intéresse.

Ce qui m'intéresse, au contraire, c'est la manière dont le contemporain peut se construire à travers un imaginaire, un imaginaire qui nous est proposé à travers une exposition, des textes, des productions d'architectes ou d'artistes. Il ne s'agit aucunement d'un jugement de valeur. Le propos n'est pas là. Je comprends très bien votre position, qui est une position éthique sur la profession et la manière de pratiquer l'architecture. Elle-ci s'inscrit d'ailleurs dans une ligne doctrinale à laquelle adhèrent un certain nombre d'architectes, concernant la question

du « métier » notamment; elle a une tradition, que les projets cités transgressent et, comme ceux-ci, elle mérite attention. Si d'autres positions n'existaient pas par rapport à l'architecture non standard, on pourrait effectivement être consterné. Mais inversement, s'il n'y avait que la ligne que vous défendez, qui est en soi louable, cela poserait un certain problème sur le plan critique et idéologique.

Je pense que la création contemporaine est intéressante du fait de sa diversité, non parce qu'elle vise le consensus, mais parce qu'elle engage le débat et bouscule les cadres de pensée.

Maurice Benayoun : Je suis frappé par deux choses, pour enchaîner sur la remarque de Nicolas Michelin. Je ne pense pas qu'on ne puisse pas dire que c'est contemporain. C'est-à-dire qu'il y a là un travail, un état de la réflexion, dont on peut prendre acte. Ensuite je suis tout à fait d'accord pour dire que ça privilégie complétement l'aspect décoratif et qu'il y a une forme d'académisme; on voit bien l'unité formelle de ce qui est présenté; elle est suffisamment frappante pour ne pas être suspecte. En ce qui concerne Objectile, il s'agit là évidemment d'un travail décoratif.

Je ne suis pas architecte, mais je ne peux pas ne pas être insensible au travail de quelqu'un comme François Roche – qui était dans l'exposition. Quand il fait un projet de musée dont la surface absorbe la poussière de la ville et crée le matériau d'isolation... faisable ou pas, je suis intéressé par la démarche et le fait qu'on se demande comment transformer le négatif en positif, comment prendre justement en compte – comme Michelin – les questions d'environnement d'une manière différente. Comment prendre le

risque de les mettre en scène ou de les mettre en situation différemment... À ce titre-là, je trouve que tout ce qui est de l'ordre du laboratoire expérimental est un moment de l'architecture qui mérite d'être vécu.

Il y a néanmoins un point sur lequel je suis en retrait par rapport à ce que Frank Vermandel a évoqué tout à l'heure, c'est la question de l'analyse idéologique: je suis d'accord pour dire de la standardisation qu'elle est le prolongement du taylorisme, donc de l'ère industrielle. Je pense qu'on peut certainement faire le lien entre le Non-standard et une certaine montée de l'individualisme par la recherche de différenciation. Maintenant, comment standardise-t-on l'esthétique? Comment arrive-t-on à des clichés formels? C'est vraiment cela qu'il faut questionner. Là réside le danger pour les écoles d'architecture.

Je ne suis pas sûr que l'on n'arrivera pas à faire des immeubles de cinq-cent mètres de hauteur avec des structures constamment différenciées. Technologiquement, il n'y a pas d'impossibilité, je crois qu'on y arrivera très bien. Il faut donc tout simplement préparer le terrain pour que nous ne soyons pas condamnés à voir se reproduire des nouilles au kilomètre.

Emmanuel Doutriaux : Frank Vermandel a révélé un paradoxe sur certains objets présentés à l'exposition « Architecture non-standard », en particulier cette maquette en carton mal fagotée de UN studio, pour le musée Mercedes-Benz. Je dirais que c'est le projet qui m'a le plus intéressé dans l'exposition. Ce qui est montré là, c'est ce qui correspond assez grossièrement aux maquettes d'études que nous

affectionnons de produire dans les écoles, les agences, les ateliers.

Le dispositif informatique est évidemment présent pour contrôler la forme en aval, comme pour la conduire en amont, attestant par là d'une démarche au final économe de ses moyens – la main coûte cher, on le sait. Le dispositif tient sa valeur de sa capacité à tester du possible, mais il n'en demeure pas moins que l'objet demeure présent dans sa matérialité propre. Le projet est intelligent en cela que la proposition travaille sur un lieu qu'elle désigne, qu'elle fait parler, en se rapportant à l'univers de l'automobile, de l'échangeur, en une sorte de cohérence fusionnelle de la forme avec le contexte programmatique.

Ceci pour souligner – en creux – les manques d'une exposition s'en tenant trop souvent à une monstration de surface, en se privant d'interroger le *process* par lequel adviennent les projets. Cela était d'autant plus regrettable que le numérique tient précisément toute sa place dans les nouvelles procédures d'incrémentation de la forme.

Je prendrais un autre exemple de médiation, avec l'exposition Nouvel, présentée en 2001 au centre Pompidou. Autant on se doit d'être critique sur un certain nombre des aspects du travail de Jean Nouvel, autant on peut être intéressé par la part de risque qu'il est en mesure d'injecter à chaque occasion, en allant dans le sens d'une différenciation toujours plus marquée du discours architectural.

Il n'empêche, l'exposition présentée étant auto-produite, selon les caractéristiques perverses de la médiatisation architecturale, elle se distinguait étrangement par l'univocité du discours et de la

représentation. L'homogénéité visuelle était telle, qu'elle faisait en réalité l'objet de sous-traitance, les images de synthèse étant réalisées par un cabinet expert en la matière, qui a pignon sur rue à Paris. Cette manifestation était bien décevante, car en formulant le vœu de nous donner à voir le réel, elle ne nous livrait de fait que l'univers d'une simulation « réaliste », extraordinairement glacée – pour ne pas dire glaçante.

Je me demande de ce point de vue si là où le bas blesse chez *Non standard*, ce n'est pas dans la manière dont les choses sont présentées. On s'attendrait, dans le cadre tout particulièrement d'une production à visée prospective, que la manifestation fasse la part des différents schèmes au travers lesquels passent architectes et projets, plutôt que de les cantonner à une obligation de résultat. De fait, si on ne nous donne pas grand chose à voir du contenu de la recherche, c'est que le propos tourne plutôt à l'éloge de la virtuosité...

08



HOMMAGE
À
NAMJUNEP AIK

Alain Bourges : On m’a invité pour présenter mon avant-dernière vidéo. Elle s’intitule *Pamela pour toujours*. Je vais vous en diffuser un extrait, ensuite j’essaierai de vous en parler en dépit de la difficulté de ce genre d’exercice.

Projection de « *Pamela pour toujours* »

Je peux essayer d’expliquer pourquoi et comment j’ai réalisé cette vidéo. Je me suis rendu compte ultérieurement que son point de départ est une exposition qui s’est déroulée il y a un ou deux ans au musée Guggenheim de Bilbao. Se tenait là, en effet, une grande rétrospective de Nam June Paik.

Tout d’abord, j’ai été consterné par l’édification de nouvelles cathédrales pour l’art. L’art est devenu notre religion moderne, c’est un fait désolant mais difficilement niable. Ensuite, j’ai découvert que dans cette cathédrale, Paik, mon éternel contemporain, avait été momifié, muséifié, réduit à l’état de relique. Ce musée, beaucoup trop grand, trop haut, trop large, trop bien gardé, et où, à l’entrée, on vous met un code barre autour du bras, m’a effrayé. Il m’a effrayé parce que j’ai commencé à faire de la vidéo après avoir vu *Global Groove*. Cette oeuvre a été l’une des premières œuvres d’art vidéo présentées en France. Je l’avais découverte lors d’un colloque que j’avais organisé sur Godard. Jean-Paul Fargier l’avait apportée pour parler de Godard et de Paik, de ce que l’un et l’autre faisaient de la télévision. Devant cette vidéo, je me suis dit : « voilà ma vie ». Il y a dans cette œuvre, une telle énergie, la transmission d’un tel désir... Après tout, c’est peut-être cela une grande œuvre : quelque chose qui donne envie de se lancer à corps perdu. Au Guggenheim, toute cette

vitalité avait été annihilée.

Après avoir assisté à cette momification, j’ai voulu rendre un hommage à Nam June Paik et retrouver mes propres sources. Il m’était nécessaire de retrouver un certain nombre de choses, d’ordre esthétique et politique, pour repartir de l’avant. Avec cette vidéo de 1973, produite dans le studio expérimental du Canal 13 à New York, Paik énonce la « grammaire » de l’image électronique à partir de laquelle des générations de vidéastes vont travailler. C’est un manifeste. L’image rompt avec la représentation perspectiviste. Sa frontalité s’affirme et, dans son hétérogénéité, tous les éléments visuels deviennent autonomes. Il n’y a plus de relation directe entre les corps et l’espace. Les fonds se transforment, sont en perpétuelle métamorphose. Cette esthétique rompt avec la représentation cinématographique alors dominante, construite en profondeur, et dont les images se montent dans la succession, par raccords. Circonstance aggravante, les images de cette vidéo semblaient mal définies, les couleurs trop saturées, criardes. Une « mauvaise » image selon les critères de la cinéphilie, une image sale. Or cette « saleté » paraissait curieusement plus riche de possibilités que la propreté de l’image cinématographique.

Enfin, on comprenait que le temps était devenu notre matériau premier. Il ne semblait plus y avoir à proprement parler d’image, mais simplement la course d’un point à la surface de l’écran. En vidéo on ne peut jamais prendre une image entre ses doigts – au cinéma on peut encore aller dans la cabine de projection saisir un morceau de pellicule, voir une image –.

Avec la vidéo, on est à une extrémité de l’image. Ce n’est plus qu’un point qui fuit. Selon Paul Virilio, avec la télévision, la fuite du point a succédé au point de fuite de la perspective. Donc, ce langage de la fluidité, qui s’exposait, devenait malléable. On inventait une forme de peinture dans le temps, ou plutôt *du* temps. Jean-Paul Fargier en a très bien parlé à propos du statut des corps dans cette vidéo. En suspension, autonomisés, les corps perdent de leur unicité, de leur densité. Ils deviennent des éléments aussi manipulables que le reste, ils peuvent se transformer en simples contours au travers desquels apparaît une autre image selon un procédé plus proche du décollage que du collage, comme disait Vostell. L’image devient une surface plane à déchirer, et derrière laquelle il y aura toujours quelque chose venu du flux intarissable de la télévision.

L'autre dimension importante de la vidéo est d'ordre plus politique, sans vouloir faire de distinction claire et nette entre un propos esthétique et position politique. La vidéo au début, telle qu'elle s'est affirmée, telle que je la défends encore, s'est construite en dehors du système marchand de l'art. Faire une vidéo, c'était créer un objet, une petite boîte en plastique avec une bande magnétique qui ne valait absolument rien. C'était très fragile et reproductible à l'infini et, avec de bonnes machines, on pouvait même avoir une copie meilleure que l'original. Je défendais le fait que ce genre de production soit proprement invendable, donc ingérable par un quelconque marché. D'autant qu'il n'y avait pas, et il n'y a toujours pas, de lieux spécifiques à la vidéo. J'aime le fait que la vidéo se montre partout, n'importe comment, et toujours pas très bien. Pour regarder un film on va au cinéma, pour assister à une pièce de théâtre on va au théâtre, pour voir une exposition on va dans une galerie, pour une vidéo on ne sait pas vraiment où se rendre, et c'est très bien ainsi. Les spectateurs doivent fournir un gros travail pour voir une vidéo. On commence déjà ainsi à échapper à la consommation culturelle.

Cette fugacité de la vidéo imposait également de chaque fois réinventer les conditions de la diffusion. Je ne vais pas employer le vocable indigeste en vigueur dans les arts plastiques, la « monstration », mais il s'agissait d'inventer la façon de montrer une vidéo ici dans un bistrot enfumé et bruyant, là dans une galerie d'art, ailleurs dans un parking... Tous les lieux sont possibles et cette non-localisation de la vidéo – Nam June Paik, par exemple, faisait des émissions par satellite qui couvraient la planète entière – était aussi une façon de se priver volontairement de territoire. De même, je continue à ne pas mettre de copyright sur mes vidéos, d'une part parce que c'est inutile tant qu'elles ne sont pas déposées à la bibliothèque du Congrès des États-Unis, et d'autre part parce que d'autres peuvent pirater mes images sans crainte, comme j'ai utilisé celles de Nam June Paik. Paik n'a jamais filmé, il est toujours parti d'images existantes. Il produisait de l'image sans chercher à reproduire de la réalité. En revanche, il puisait à cette source intarissable qu'est la télévision. Dans *Global Groove* toutes sortes d'images se mêlent, des images de publicités, de danse, de performances, de musique traditionnelle coréenne, de strip-tease, d'interviews, bref tout se retrouve à un même niveau au-delà des hiérarchisations culturelles ou géographiques. Cela aussi participe à la dimension politique de l'art vidéo. Dimension largement niée, de nos jours, par le marché de l'art.

Christian Leclerc : La question qui se pose est celle de savoir ce qu'on est amené à montrer, quel est le propos par rapport à la question du contemporain. En ce qui me concerne, je trouve ce travail extrêmement ambigu, plein d'une série d'ambiguïtés. Ce travail réinjecte un autre monde qui est celui de la vidéo d'un auteur fondamental comme Nam June Paik. S'agit-il d'une tentative d'épuisement de l'image par l'image. Si c'est le cas, cette visée se traduit pourtant dans un certain lyrisme débordant de couleurs, d'irisations. S'agit-il d'une valorisation ou d'une dévalorisation de l'œuvre? Il me semble que cette incertitude est ambiguë.

Alain Bourges : J'ignore si je fatigue les images de Paik. Je les use un peu, malheureusement oui. De *Global Groove*, je n'ai conservé que les parties où figurait Pamela Sousa – la danseuse que vous apercevez partiellement, puis nettement mieux ensuite – parce qu'elle m'avait ému, la première fois. Elle rayonnait de sensualité. À la fin de la vidéo, Pamela est tellement épuisée qu'elle tombe avec une sorte de soupir, entre l'épuisement et la jouissance. D'une certaine façon, pour moi, elle incarne la télévision et la vidéo, cette image qui irradie tant d'énergie. On y sent une palpitation, une pulsion sensuelle. L'abondance de couleurs est peut-être ma façon d'exprimer le plaisir, la jouissance, ce que je ressens en regardant la télévision.

De la vraie télévision ou une grande vidéo échappent à la représentation pour se hisser à l'abstraction sous l'effet de la jouissance. Une partie de cette jouissance-là est produite par le direct. Ici le direct est dans la rencontre de deux, trois, quatre images simultanées.

L'effet de direct est toujours un choc.

On n'y fait peut-être plus trop attention mais l'effet demeure. Voir un événement au moment où il advient. La télé-réalité relance l'effet de direct, au prix de la banalité la plus totale. C'est un plaisir absolu d'être là en même temps... J'essaye de traduire ce plaisir-là, ce désir-là, à travers les images, et c'est pourquoi elles sont peut-être un peu excessives.

Arnaud François : Je ne trouve pas que ces images soient excessives. D'ailleurs, je suis déçu que l'on ait arrêté la projection du film... L'essence de la vidéo est de pénétrer la matière de l'image. À la différence du cinéma, la télévision, l'image électronique, permet de rentrer dans la matière du visuel. Au cinéma un moment onirique est représenté par un montage ou une surimpression ; avec l'électronique, il est possible de travailler le pixel, par décomposition, déformation ou incrustation. Par nature, il existe un érotisme de l'image vidéo. La première vision de ce film m'a fait reposer la question de la beauté : qu'est-ce que la beauté? Ce concept dépassé reprenait de l'actualité, de la vie. Ces images m'ont fait penser à la beauté en tant qu'ouverture d'un monde produite exclusivement par des formes plastiques. On est projeté, happé, mystérieusement, dans une sorte de mouvance plastique, justement extrêmement colorée. Cette expérience provoque l'oubli de soi, un état de contemplation qui fait rentrer dans un monde. Dans cette bande, ce phénomène énigmatique fonctionne très bien. Produire de la beauté demande une pratique importante, un sens de l'image, et peut-être de l'architecture, qui est profond.

Il faudrait de nouveau questionner la beauté et le sens de la forme qui n'est pas du formalisme, de la

superficialité. C'est par la forme que notre époque, qui a du mal à se constituer en monde, peut s'ouvrir à un monde. C'est pour cette raison que j'ai tant insisté pour que vous veniez projeter ce film. J'ai une question au sujet des deux plans d'images urbaines qui tranchent avec le reste de la vidéo. Comment et pourquoi la présence de ces plans?

Alain Bourges : Il y a deux raisons. La première est que cette vidéo rend hommage à Paik mais aussi à quelques autres pionniers. Au début, le mouvement rouge vient de Gianni Toti. Une vidéo est un univers qui se crée à partir de rien. Ici, seulement une lumière rouge, un son. Au bout d'un certain temps cette matière originelle s'organise et finit par créer un monde, des villes, un petit homme traversant la ville. Ce petit homme qui marche a été, lui, « emprunté » à Ed Emschwiller, l'un des pionniers de la vidéo, mort il y a quelques années. Il officiait à l'université de Berkeley en Californie et avait collaboré avec le chorégraphe Alvin Nicolaïs. Ce petit bonhomme est présent dans l'une des toutes premières vidéos, *Crossings and Meetings*. À mon sens, il s'agissait juste de réaliser une figure qui marche en traversant l'écran pour voir comment ça fait. Au fur et à mesure, ce petit bonhomme subissait des métamorphoses. Cet emprunt, ajouté à celui effectué auprès de Gianni Toti et aux images de Paik, évoque les fondations de l'art vidéo. Du moins celles sur lesquelles j'ai tenté de construire.

La seconde raison est qu'il s'agit de télévision. Je m'explique : il est certain que le décor urbain que vous avez remarqué est totalement artificiel, au sens où ces deux éléments, le mur et la vue de New York en arrière-plan, que j'ai trouvés sur

Internet, sont agrandis, retravaillés, ralentis et assemblés par incrustation. Tout ceci forme un décor en forme de paysage urbain recréé par la télévision.

Lors de l'un des premiers grands directs de la télévision, le mariage d'Elisabeth II, on avait fait ingurgiter une substance aux chevaux des *horse-guards*, pour que les crottes se fondent aux gris de l'image. Le monde se conformait déjà à la télévision. Il devenait télévisuel.

Dans une interview sur les rapports de la vidéo et de la danse, Merce Cunningham soulignait que c'est en regardant des spectacles de danse à la télévision qu'il s'est aperçu que la vitesse des mouvements ne correspondait pas à celle que percevait le spectateur en salle. Il a donc accéléré sa chorégraphie pour que le regard focalisé sur le petit écran perçoive les mouvements à une vitesse qui corresponde à ce qu'éprouve un spectateur dans une salle. En plaisantant, il émettait l'idée que l'ensemble de la vie s'était accélérée du fait de la télévision. Ces images de villes servent à inclure ce monde. La ville comme univers (devenu purement) télévisuel.

Question de la salle :

Vous qualifieriez-vous d'artiste contemporain ?

Alain Bourges : Pour de multiples raisons être ou ne pas être contemporain est une question que je ne me pose jamais. Je ne me sens pas spécialement de mon époque. Je suis davantage préoccupé par le passé ou le futur que par l'idée d'être en phase avec les choses qui m'entourent.

De plus, à mieux connaître le monde de l'art, je me suis aperçu que ce mot « contemporain » n'avait plus le sens qu'il avait dans ma jeunesse ou dans le Larousse, c'est à dire celui d'être de maintenant, d'être présent dans le présent. Il y a trop de gens qui relèvent de la contemporanéité et qui sont déjà un peu ou tout à fait morts. Dans les arts plastiques, j'ai l'impression que le terme « contemporain » est utilisé d'une façon biaisée. Il existe des pratiques artistiques actuelles qui ne sont pas considérées comme « contemporaines », et d'une autre façon, il existe une « histoire » de l'art contemporain, ce qui semble presque un oxymore. Donc je ne sais que faire de cette étiquette pour laquelle j'éprouve beaucoup de méfiance. J'adhère assez à l'idée, développée dans le livre de Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, selon laquelle l'art contemporain correspondrait à l'art bourgeois d'autrefois. C'est l'art dominant de notre époque, l'art officiel, la nouvelle religion d'État. Ce qui peut paraître déroutant c'est qu'il s'affirme comme rebelle, contestataire, anti-académique, provocateur, marginal et victime de l'esprit bourgeois. En réalité, c'est un académisme et il n'y a aucun mal à cela.

Ce qui m'attriste est de constater qu'on muséifie des artistes comme Nam June Paik, qu'on en expédie

aux oubliettes comme Gianni Toti ou Ed Emschwiller et qu'on en sur-valorise d'autres, tout cela pour des raisons assez peu nobles.

Si bien que, pour toutes ces raisons, et tout en étant encore un peu vivant et subsistant tant bien que mal comme artiste, je ne m'affirme pas « artiste contemporain ».

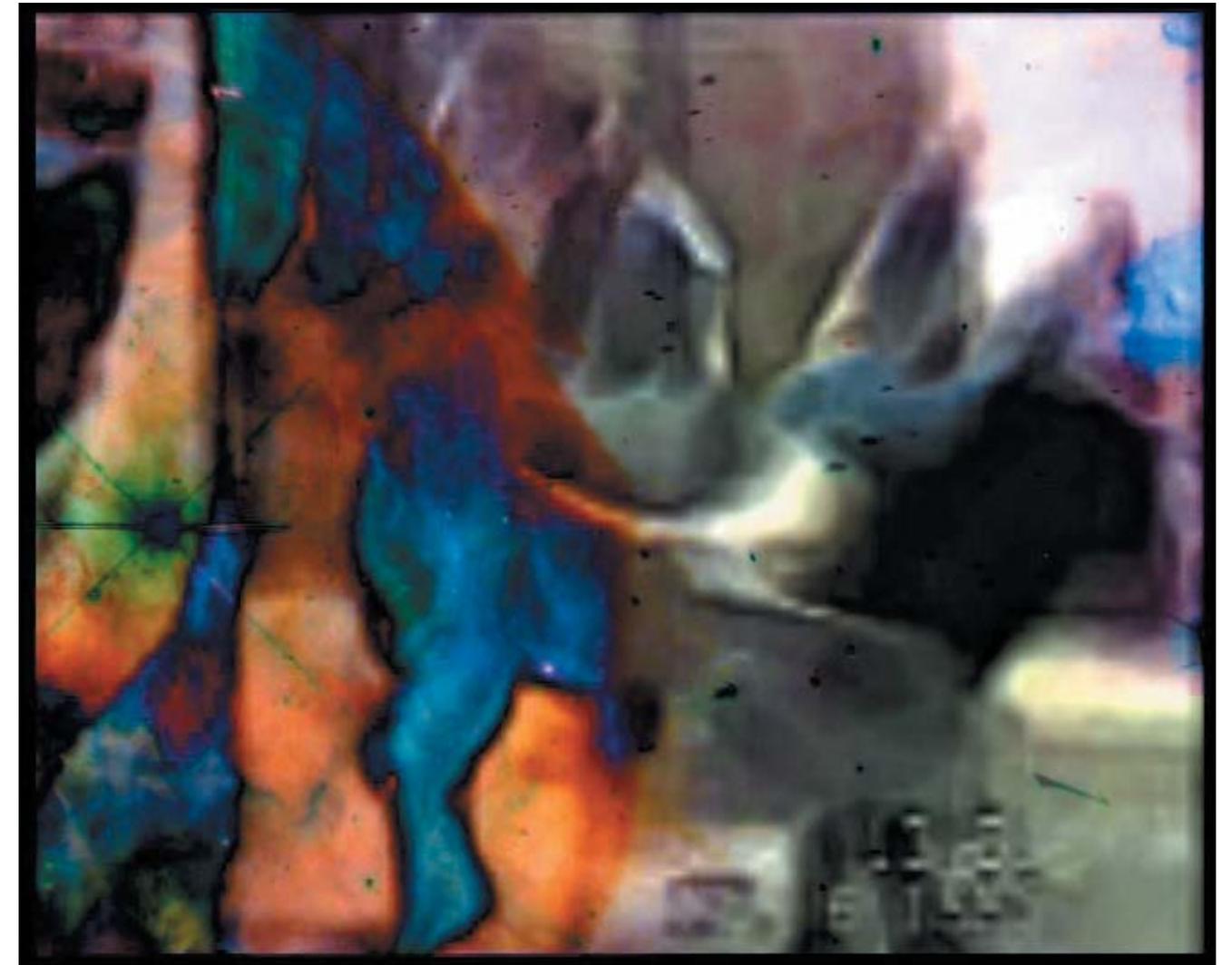
Nicolas Michelin : Je voudrais dire un mot sur la beauté. Qu'est ce qui fait qu'un bâtiment est beau ? À partir de quel moment peut le qualifier de la sorte ? Cette question est très difficile. Premier critère, ça provient d'un sentiment d'étrangeté qui saisit lorsqu'on entre dans un bâtiment ou dans une pièce, sans connaître l'origine de cette impression. Deuxième critère, le côté inquiétant de cette expérience. J'ai déjà écrit sur l'inquiétante étrangeté, sur son aspect déstabilisant. En discutant de ce sentiment je me suis aperçu qu'il renvoie à Freud, et donc que c'est quelque chose qu'on connaît déjà si on se réfère au père de la psychanalyse. Par exemple, je trouve tel hall d'entrée d'immeuble beau, parce que, sans en connaître les raisons, il semble étrange et inquiétant tout en renvoyant à un souvenir non analysé. Dans les images de votre vidéo, de temps en temps, j'ai eu le sentiment de très bien décrypter vos idées sur l'incompréhensible ou l'inquiétante étrangeté.

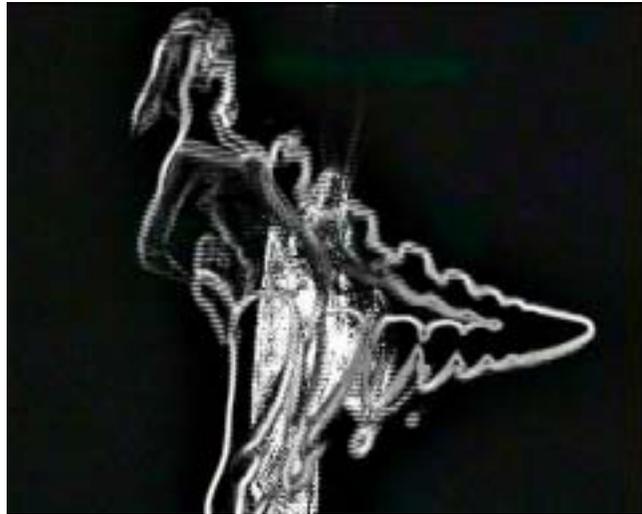
Alain Bourges : Quand vous êtes intervenu, j'ai pensé à un ouvrage de Caillois, *L'écriture des pierres*, où il énonce l'hypothèse que la première forme d'art se trouverait dans les grottes préhistoriques, non pas, comme on l'annonce souvent, par les traces de contours de mains sur les parois mais par la présence de collections d'objets

étranges, de coquillages ou de pierres bizarres. Ce serait ce prélèvement dans l'environnement d'objets singuliers, différents des autres qui ferait « art ». Cette idée est peut-être en opposition avec les vôtres, ou elle les complète, mais je crois que notre idée de la beauté relève en partie de la perception d'une singularité.

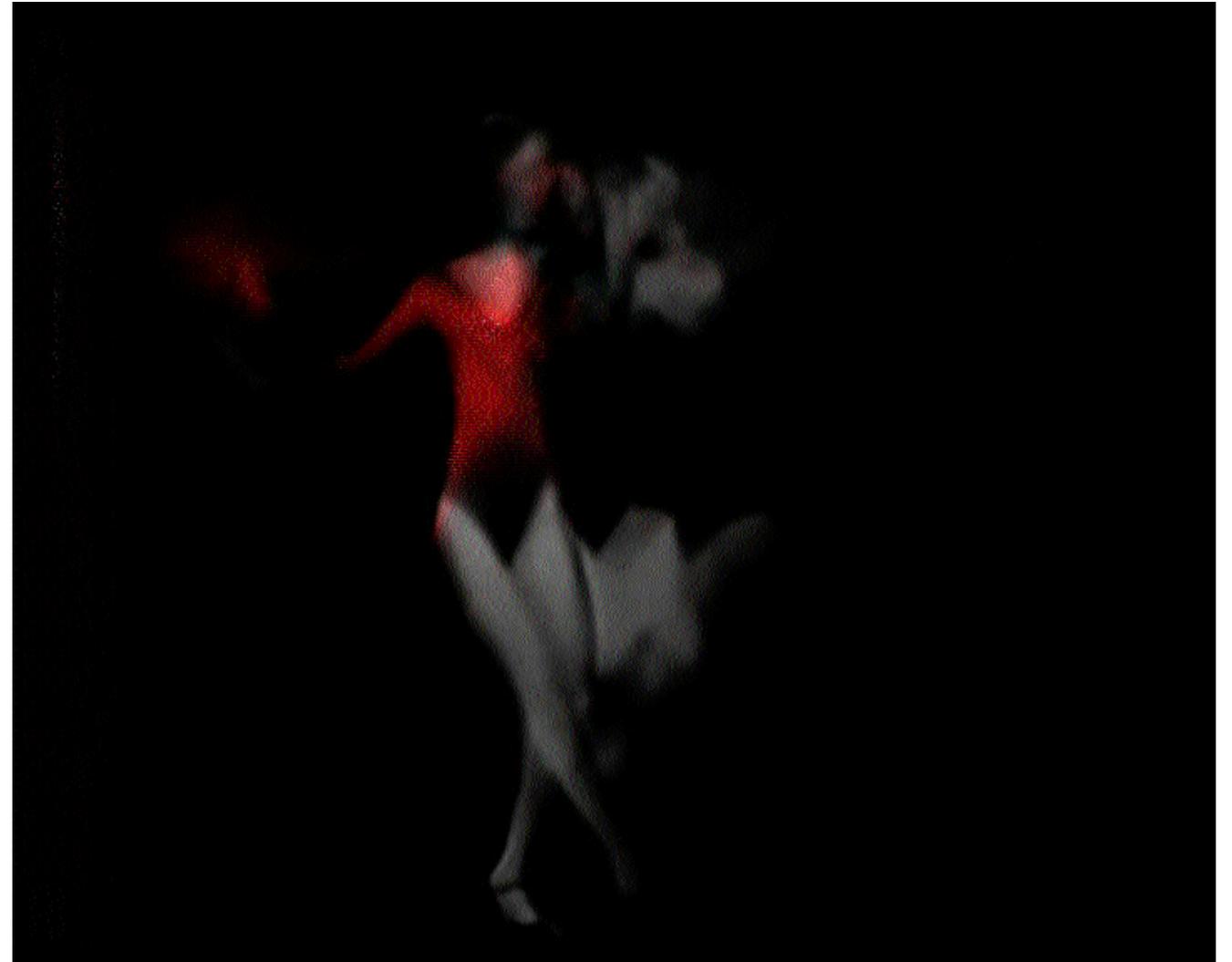
Arnaud François : Nicolas Michelin, c'est étonnant que tu aies enchaîné sur la beauté parce que, justement, je voulais me servir de ce sentiment pour faire la transition avec ta conception architecturale, articuler la politique de l'espace avec l'étrangeté, en ajoutant la dimension appropriative. S'approprier l'étrangeté, paradoxe important dans ton travail.

Photogramme de la vidéo
L'enlèvement d'Europe, 2004.





Photogrammes de la vidéo
Pamela pour toujours, 2003.



09



Matthieu Pihouée :

Avant de me prononcer sur la contemporanéité, il est nécessaire de situer l'Arep qui est une filiale du groupe Sncf. C'est une structure un peu atypique dans le monde ferroviaire, du bâtiment et de l'ingénierie. Elle a été créée en 1997, par Jean-Marie Duthilleul et Étienne Tricaud et regroupe environ 240 personnes de disciplines et de nationalités diverses, évoluant dans les métiers de l'aménagement et du bâtiment de l'urbanisme au design. Mais nous allons envisager ici plus particulièrement la partie maîtrise d'œuvre et le travail entre architectes, ingénieurs, économistes, spécialistes de voiries et réseaux, designers, etc.

Je suis pour ma part responsable du département fluides, soient le confort climatique, l'acoustique, l'éclairage, les courants forts, la sécurité des personnes et l'électro-mécanisme. Je vais aborder notre démarche de travail à travers le projet de la gare Tgv d'Avignon que j'ai suivi et accompagné, de sa conception à sa mise en service.

Mais auparavant, je voulais donner mon impression sur la contemporanéité et le rôle que peut avoir l'ingénieur avec l'architecte. Il y a quelques petites choses qui m'ont beaucoup plu ce matin, notamment la question du doute abordée par Nicolas Michelin. Je crois que la contemporanéité consiste à ne pas figer les choses. Il s'agit de bouger avec les éléments qui vous accompagnent, d'être toujours en mouvement, pour disposer d'un « coup d'avance ». Il est important de toujours comprendre ce qui nous entoure, de lister toutes les données

et contraintes et de les assimiler pour les intégrer dans le luxe que procure la maîtrise de la problématique, c'est à dire en faire l'occasion d'un projet intégrateur qui les prenne toutes en compte, en les traitant tant avec des solutions éprouvées qu'avec d'autres qui relèveraient de l'innovation.

Travailler dans une structure telle qu'Arep offre l'avantage d'être adossé à un grand groupe qui donne la possibilité de développer des actions de recherche, de faire évoluer des choses, de rechercher des nouveaux matériaux et des nouvelles fonctionnalités, en particulier pour des projets lourds et longs qui peuvent durer de huit à dix ans.

On dispose de l'aisance que donne la masse critique vis-à-vis de certaines institutions, notamment d'institutions normatives. Cette situation nous permet de faire évoluer les choses, d'inventer tout en satisfaisant aux normes.

Une grande nef épousant les flux

Revenons au projet d'Avignon, principalement du point de vue climatique. Pour commencer, il faut en comprendre l'environnement. Le ferroviaire implique des contraintes lourdes et figées. Par exemple, une ligne de Tgv qui prend des virages avec un rayon de vingt kilomètres – c'est le cas autour de la gare d'Avignon – exige une altimétrie particulière. La ligne se situe dans la vallée du Rhône où le mistral a déjà pris son élan depuis Valence. Il s'agit de se donner des objectifs qui prennent en compte ces éléments du site. Par ailleurs, comme l'ouvrage va recevoir du public ; d'un point de vue climatique, il est impossible de traiter tous les espaces de la même façon.

Globalement, il faut protéger les personnes des courants d'air désagréables, et en matière de chauffage ou de rafraîchissement, il convient de moduler les objectifs de température en fonction des espaces de l'activité et de la vêtue des occupants. On va apporter un chauffage réel, 19 à 20 degrés dans des zones précises (lieux de travail du personnel et attente des voyageurs). Dans les autres espaces (halls et circulations) l'objectif est plus mesuré. L'important est de prévoir la température « ressentie » qui intègre pour moitié les effets du rayonnement.

L'étude consiste à analyser les diverses natures de flux. Il y a le flux de gens pressés, stressés qui vont prendre le train, pour certains très vite. Cette précipitation impose une lisibilité, une visibilité et une appropriation quasi instantanée de l'espace. D'où une architecture de transparence et de grands volumes qui anticipe le parcours dès l'entrée dans la gare, et même dès le parking. Le voyageur doit pouvoir repérer en un instant le guichet, le quai du train à prendre et la borne de compostage du billet. Repérer spatialement ces étapes permet de dé-stresser les gens.

Puis il y a la question des flux climatiques. Pour la gare d'Avignon structurée le long de deux voies centrales et de deux voies latérales qui permettent de desservir les quais sur un promontoire, le problème consistait à se protéger des inconforts du mistral du nord et de l'ensoleillement au sud, tout en accueillant beaucoup de lumière. La réponse à cette problématique devait de plus intégrer la maîtrise de l'énergie et les diverses contraintes économiques : investissement, coût de fonctionnement et de maintenance. C'est la synthèse



Gare Tgv d'Avignon

de toutes ces contraintes qui a amené à la première esquisse de la gare où le quai est divisé en deux par un pare brise, positionné au milieu de l'attente, protégeant du soleil du sud tout en laissant pénétrer la lumière et en libérant un espace extérieur agréable par les jours sans vent.

De l'intérieur, le projet prend la forme d'une grande nef qui suit les courbes des voies du Tgv, l'une d'un rayon de 800 m et l'autre de 10 km ou 12 km. Cette forme simple répond à plusieurs problématiques pratiques et climatiques. Il a fallu travailler sur les matériaux de l'enveloppe pour trouver les bonnes solutions qui associent le verre et une coque opaque.

La chasse aux inconforts

Une fois le concept et la forme déterminés et après ce travail sur les dispositions constructives protectrices, il s'agit d'identifier les inconforts subsistants qui proviennent en particulier des courants d'air. Tout en laissant passer les flux des personnes, il s'agit de limiter les ouvertures de portes avec des systèmes de sas, de portes maîtrisées ou automatiques, dont les ouvertures seront brèves. Il s'agit également d'installer des systèmes de sas entre le quai intérieur et le quai extérieur.

Autre inconfort potentiel en terme thermique, c'est celui de la voûte vitrée en simple vitrage dont le rayonnement va être froid en hiver, associé qu'il sera au rayonnement plutôt neutre de la partie opaque bien isolée. Des planchers chauffants remédient à ce différentiel. Ce système permet pourtant d'amener sur une grande surface un rayonnement à faible température,

donc de dépenser peu d'énergie pour un rendement de confort maximal.

Par ailleurs, comme dans les avions ou les autocars, un système d'air soufflé renouvelle en air le volume de la gare deux fois et demi l'heure, d'une part par des bouches à induction assurant le brassage général, d'autre part par des grilles au sol, en pied de vitrage, un peu à la façon d'un soufflage de pare brise, ainsi ce système permet-il d'éviter par la convection qu'il génère tout risque d'embuage des vitrages. De l'air chaud est propulsé l'hiver et de l'air frais en été, contenu comme dans une baignoire par les garde-corps vitrés.

Pour homogénéiser la lumière, les vitrages sont sérigraphiés en allant d'un degré zéro au niveau de l'œil, sur les vues horizontales, vers à près de 80% au sommet de la voûte.

Se pose également la question de l'acoustique. Dans un tel volume les temps d'écho sont de l'ordre de la seconde. Faisant 280 mètres de longueur, la gare se situe dans les proportions de la vitesse du son, ce qui peut provoquer des inconforts extrêmes. La réponse luxueuse à ce problème consiste à traiter l'ensemble de la voûte intérieure par un parement en bois doublé d'un absorbant phonique. On en est même venu à gérer un décalage des haut-parleurs afin que l'onde d'information qui suit la vitesse du son ne produise pas d'échos.

La contrainte de l'incendie n'est pas non plus négligeable. Un bâtiment de cette longueur aurait du être recoupé tous les 50 mètres avec des retombées de cantonnement afin d'éviter que les fumées ne se répandent dans l'espace. Les discussions avec les autorités, les pompiers et la commission de sécurité, ainsi

que des dispositions compensatoires, ont permis de résoudre le problème autrement.

L'ingénieur et l'architecte doivent ainsi avoir ensemble une véritable connaissance des différents éléments du contexte, et en particulier des normes, pour pouvoir mieux les contourner. Une des bonnes façons d'éviter un obstacle étant de le contourner, ce qui nécessite de le comprendre et d'en maîtriser les contours.

Pour revenir à la question initiale, je crois que les outils numériques sont effectivement très contemporains dans la mesure où ils permettent des scénarii de flux qui autrefois se faisaient de manière empirique et intuitive. Avec cet outil on entre dans le domaine des sciences exactes permettant d'harmoniser les différents flux (climatiques, acoustiques, lumineux, circulatoires) qui animent un projet. Il serait aujourd'hui impossible de gérer tous ces paramètres aussi finement sans l'aide de l'informatique.

MICHEL JACQUES
DELPHINE COSTEDOAT
CECIL BALMOND
MATHILDE CALBA

BAL-
MOND
INFOR-
MAL

CECIL BALMOND /
 REM KOOLHAAS :
 CET « INSAISSABLE
 MAUVAIS
 COMPORTEMENT »
 RENCONTRE
 INFORMELLE

10

*« Prisonnier d'un piège
 cartésien, je voulais m'évader.
 L'« Informel » me fit signe...
 L'opportunité surgit
 avec Rem Koolhaas
 et le Kunsthall à Rotterdam. »*

Cecil Balmond

MI CHEL JACQUES

Je me souviens de ma rencontre avec Rem Koolhaas, dans les années 80, à l'occasion du festival du film d'architecture qui avait lieu à l'Entrepôt à Bordeaux. On pressentait chez Koolhaas, d'une manière impossible à décrire, quelque chose qui, alors qu'il n'avait pas signé à l'époque d'œuvre architecturale majeure, faisait déjà de lui un personnage hors-norme. Son intérêt pour le cinéma était un aspect de la question. Mais ce n'était pas seulement ça. Déjà, peut-être, un frémissement en lui, une curiosité intense laissaient présager la ou les aventures à venir.

En 1989, nous lui avons proposé de participer à l'appel d'idées « Bordeaux, port de la lune, architecture '89 ». Et sa proposition, un tunnel reliant les deux rives, une plongée dans la Garonne, avec un système de trémies très ingénieux, a retenu l'attention, au point que cette idée de tunnel a longtemps hanté les esprits...

Juste après, j'ai visité avec lui l'Oma, son agence de Rotterdam. Il m'a montré la maquette du Kunsthall, et m'a demandé mon avis sur le projet. Que dire ? J'étais déconcerté par cette maquette, quelque chose ici échappait à toute interprétation. C'était un projet déroutant, dérangeant, insaisissable. Voire incompréhensible immédiatement. Mais c'est à ce moment-là que Koolhaas, pour la première fois, m'a parlé d'un ingénieur britannique avec lequel il travaillait en étroite collaboration. Cecil Balmond entra tout à coup en scène.

Et au fil des années, au fil de nos conversations, Rem de la même manière continuait à insister sur l'importance qu'avait pour lui cette collaboration avec Balmond. Son nom, associé à celui d'Arup, apparaissait par ailleurs de plus en plus souvent, dans les revues notamment. Nous lui avons proposé à diverses reprises d'intervenir dans des cycles de conférence à *arc en rêve*, mais il a décliné, expliquant qu'il était trop pris par son activité d'ingénieur.

Univers

Et puis, il y a eu l'annonce, et la publication, en 2002, de son livre, *informal*. J'ai été saisi immédiatement par la beauté graphique de l'ouvrage. Le livre faisait naître l'idée d'une exposition. Qui s'en inspirerait et en serait le prolongement.

J'ai pris contact avec Balmond, et je suis allé lui rendre visite chez Arup à Londres en juillet 2003, afin de le convaincre de l'intérêt du projet.

Je me souviens de cette première rencontre, dans ce lieu sans qualité particulière, plutôt neutre, avec des équipes d'ingénieurs s'affairant à leurs diverses tâches. Cecil et moi, nous nous sommes installés d'une manière « informelle » sur un coin de table et il m'a dit que tout ce qu'il avait à me montrer était contenu dans son ordinateur portable. Par la suite, à chaque visite à Londres, puis chaque fois qu'il est venu à *arc en rêve*, tout s'est toujours passé de la même manière, je veux dire à partir de cette même pratique de ce qui est son médium privilégié: le support informatique.

Tout était là, immédiatement disponible, nous pouvions avec lui visiter ses « patterns », les motifs qu'il place dans ses fameuses grilles Powerpoint, et qui constituent ses sources d'inspiration: un cristal, un flocon, un nuage, l'image d'une divinité hindoue... une vague ou un rocher, des losanges ou une fleur. Un mélange apparemment aléatoire d'éléments abstraits ou figuratifs. Et ces autres « instruments » que sont les formes et structures géométriques des « strange buildings » sur lesquels il travaille avec son équipe de recherche parallèle, Agu (Advanced geometry unit). Une équipe dans laquelle il fait intervenir aussi bien des biologistes spécialistes de la recherche sur l'Adn que des inventeurs de jeux vidéo!

Monde et nombres

Au fil des rencontres et de nos discussions, l'idée s'est imposée d'une exposition qui rende compte de cette méthode de conception. Bien sûr, en faisant un peu de « ménage » dans les bureaux d'Arup, nous avons récolté des maquettes qui interviennent aussi dans l'élaboration des projets au sein de son équipe.

Mais Balmond, et il faut certainement lier tout ceci à la culture qui est d'abord la sienne – il ne faut pas oublier qu'il est né et a grandi au Sri Lanka –, fonde sa réflexion sur une attitude qu'on pourrait qualifier de « méditative ». Sa passion pour les nombres et leur symbolique, plus ou moins mystérieuse, et cachée – mais sur lesquels il réalise un travail incroyable –, pour la musique aussi, et la poésie, est liée chez lui intimement à un rapport direct avec la nature et les lois qui la régissent. On voit ce lien transposé dans le stade pour Chemnitz qu'il a imaginé avec Peter Kulka et Ulrich Königs; ce projet, qui figure dans son livre, n'a d'ailleurs pas été réalisé. D'où cette pratique des « patterns » installés dans leurs grilles informatiques, et qui voyagent partout avec lui, accompagnant sa réflexion. D'un flocon de neige, il finit par tirer un monde! Mais le tout passe par une succession d'étapes « tranquilles » (Balmond déteste la précipitation), et parfaitement maîtrisées, l'outil informatique garantissant la fiabilité des calculs nécessaires à l'élaboration de ses projets.

Sentinelles

L'exposition d'*arc en rêve centre d'architecture « informal, le génie du possible »* accordait ainsi une large place à la fois à ses thèmes d'inspiration (nous avons tapissé une salle entière de ses grilles Powerpoint), et à sa méthode de travail basée sur l'informatique.

Deux salles étaient exclusivement consacrées aux animations numériques d'opérations qu'il a menées avec différents architectes, mais aussi à ses « *strange buildings* », ou à des projets comme le gigantesque complexe de Battersea à Londres, et la passerelle de Coimbra au Portugal – elle sera livrée prochainement –, qu'il a conçue et signera seul, en tant que maître d'œuvre à part entière.

Dans la salle où étaient installées les maquettes, nous avons placé sur les murs les extraits traduits des chapitres théoriques d'*informal*, mais aussi des textes qu'il avait écrits spécialement pour l'exposition.

Il y parle de sa vision des maquettes, qui disent toujours tout ce qui, au final, n'a pas été dit, ou comment tel édifice est une « sentinelle » qui veille, et rappelle à ses concepteurs toutes les idées lancées et puis laissées de côté, à chaque décision nécessairement prise. Il explique aussi dans ces textes que la conception d'un édifice renvoie à l'élaboration de l'intrigue d'un roman policier. Peu à peu, les « personnages » prennent vie dans l'esprit de leur créateur, et induisent par leurs personnalités des rebondissements imprévus au départ.

La musique est très importante pour lui (il joue d'ailleurs de la guitare classique), et nous lui avons accordé sa place dans l'exposition.

Pour finir, dans la dernière salle, une table entourée de chaises permettait de consulter des cahiers de croquis entremêlés de notes de réflexion manuscrites, et un moniteur diffusait un entretien, filmé par Pier Fossey, entre Balmond et François Chaslin.

« Ne pas être évident est une vertu de l'informel : tout comme il n'y a pas d'adhésion au familier ou à la mode, il n'y a pas non plus d'énoncé d'une structure unique. La conséquence est une architecture pleine de surprise. L'informel est ce caméléon, un artiste transformiste; et le Kunsthal de Rotterdam le creuset de cet insaisissable mauvais comportement. »

Cecil Balmond

DELPHINE COSTEDOAT

Cette aventure – l'exposition a été inaugurée le 30 janvier 2004 – n'était pas le fruit du hasard. Ou bien, restons-en à l'idée que le hasard fait donc bien les choses. Nous repensons à tout ceci, Michel et moi, dans un bistrot de Bordeaux, la nuit tombe peu à peu et de là où je suis, je reçois la lumière des phares des voitures qui émergent du parking souterrain, suivant sur un rythme apparemment aléatoire une de ces rampes qu'aiment tant nos amis Koolhaas et Balmond. Je ne connais pas Rem Koolhaas, je lis ses livres et ils m'atteignent déjà beaucoup trop. Je connais bien Cecil, j'écris en ce moment un livre sur son travail. J'ai participé à toute l'aventure de l'exposition d'*arc en rêve*. Cet écart, ce saut, dont il parle, qui est l'un des concepts fondateurs d'*informal*, a donné lieu à une petite scène amusante à l'automne 2003, lors d'une de ses visites à Bordeaux. Après avoir longuement parlé tous ensemble, je lui ai dit que je jouais du piano, j'ai mimé le mouvement de la main qui plaque une octave, et lui ai dit : « Then your finger... (on passe à une neuvième)... It's a jump! » « Yes! – il s'est exclamé, it's a jump! ». Et pour la première fois je l'ai vu s'emballer, se mettre à parler à toute allure en anglais (alors qu'il a cette attention constante de ménager ses interlocuteurs étrangers, forcément handicapés par la langue, les Français particulièrement...). La glace, ou tout au moins la réserve, s'est rompue. Le chiffre 9, dont il a fait un livre, *Number 9*, actuellement traduit en portugais, japonais, hébreu, et bientôt en chinois et en arabe, recouvre une infinité de symboles nés de l'orient, mais signifie également et précisément ceci : le saut, l'intervalle placé au sein de la continuité, la perturbation de l'ordre établi, l'irruption dans d'autres territoires. L'avènement donc, de l'*informel*, de l'ambiguïté.

Contemporain

« Qu'est-ce que le contemporain ? », nous demandons-nous Michel et moi. Ou plutôt, qu'est-ce qui, pour Michel, directeur artistique d'*arc en rêve*, commissaire de l'exposition Balmond, pour moi, historienne de l'art, critique d'architecture, porte actuellement les valeurs de ce que nous nous accordons à nommer le « troisième temps de la contemporanéité » ? – Si l'on accepte de découper (très) grossièrement la période contemporaine, de la révolution industrielle à ce « *naked* (et splendide) *absolute* » de la modernité, puis, passant par-delà l'impasse à laquelle aboutit le post-modernisme, à la fin des années 80, à la chute du Mur de Berlin et à ceci qui advient *après*, et qui est ce dans quoi Balmond et Koolhaas s'inscrivent.

« L'incertitude au sein de la plus grande certitude », dit Michel. Et c'est bien cela. Il est incroyable, il devrait être impensable, que de telles rencontres se produisent, et se poursuivent. Et c'est advenu, et cela est. Balmond / Koolhaas. La *Casa da musica* de Porto, la bibliothèque de Seattle, bientôt le Cctv de Beijing. Et, avant ça, le Kunsthal de Rotterdam, Euralille, la maison à Bordeaux... Deux personnalités que tout oppose et qui, se pliant à la discipline rigoureuse de l'exploration intense et inconfortable de notre « *overworld* », associent ce qu'il faut bien appeler leur génie pour créer une œuvre immense, dont nous nous accordons également à penser qu'elle est sans équivalent. « Identité fissurée », écrit Balmond à propos du Kunsthal. Il est toujours, aujourd'hui, en 2006, sincèrement étonné de l'accueil que reçoivent ses livres, et la phrase que laisse échapper une secrétaire le touche autant que les éloges d'un éminent critique. « *You have to be patient!* » – ne cesse-t-il de répéter. Et il ne s'agit pas d'imposer à un monde violent et vélocité un surcroît de tension, il s'agit de le structurer. Puis de donner une forme à cette structure. Sa collaboration (en tant que maître d'œuvre associé) au pavillon de la *Serpentine gallery* avec Toyo Ito en 2002 est un type de réponse parfaitement adapté à un programme éphémère. Avec Koolhaas, il conçoit les sentinelles qui veillent et veilleront sur leur chemin. De l'intérieur, dans un dialogue serré,

ouvert, au prix d'un renoncement sévère à toute forme de renoncement. Le terme qu'emploie Michel, « bizarreté », décrit précisément le concept qui sous-tend, encore et encore, le travail de Koolhaas et Balmond au cœur de l'actuel. De la discontinuité superficielle gommée par le Réseau qui recouvre notre monde depuis les années 90, les deux *partners* tirent la matière de leurs étranges et troublants trafics. Multipliant les incursions dans tous les univers avec tous les auteurs possibles – artistes et graphistes contemporains, paysagistes et scientifiques, cinéastes et informaticiens, artisans et poètes –, inlassablement ils interrogent les « super-cordes » qui, au dire des physiciens, font vibrer l'univers. Laissons de côté le rythme éprouvé des métronomes, et la sempiternelle orthogonalité du binôme poteau-poutre ; oublions les « squelettes désolés » du high-tech ; laissons l'*informel* entrer ; déclenchons la vitesse ; semons l'ellipse et embarquons-nous sur la rampe belle et dangereuse de toutes les trajectoires de l'ambiguïté. Oser l'inconfort est une chose. Lui donner corps et forme est tout bonnement insensé. « Qu'est-ce que le contemporain ? » Nous décidons de décider que s'il sait s'incarner, et superbement, c'est par l'entremise de ces deux fous.

Bordeaux, mai 2006

1 1

L'informel est « opportuniste »,
une approche conceptuelle qui se saisit
d'un moment précis et le transforme.

Ignorant les préjugés ou les
stratifications formelles et les rythmes
répétitifs, l'informel conserve une part
de mystère. Les idées ne sont pas basées
sur les principes d'une hiérarchie
rigide mais sur une exploration intense
de l'immédiat.

Ce n'est pas un à propos absolu, qui relèverait du collage, mais une méthodologie basée sur des points de départ évolutifs qui, en surgissant, créent leurs règles propres.

Quand nous tentons de nous saisir du chaos pour le plier à nos préjugés, le rappel à l'Ordre exige un énorme effort.

Nous tentons d'éliminer la faute ou l'erreur. Nous essayons de toutes nos forces mais cette tentative aboutit à un formalisme gris et lourd.

Une approche plus subtile consiste à creuser cette notion que le chaos est une combinaison de divers systèmes de valeurs. Ce qui semble une improvisation est en fait un germe de stabilité, qui à son tour engendre des séquences assurant l'équilibre.

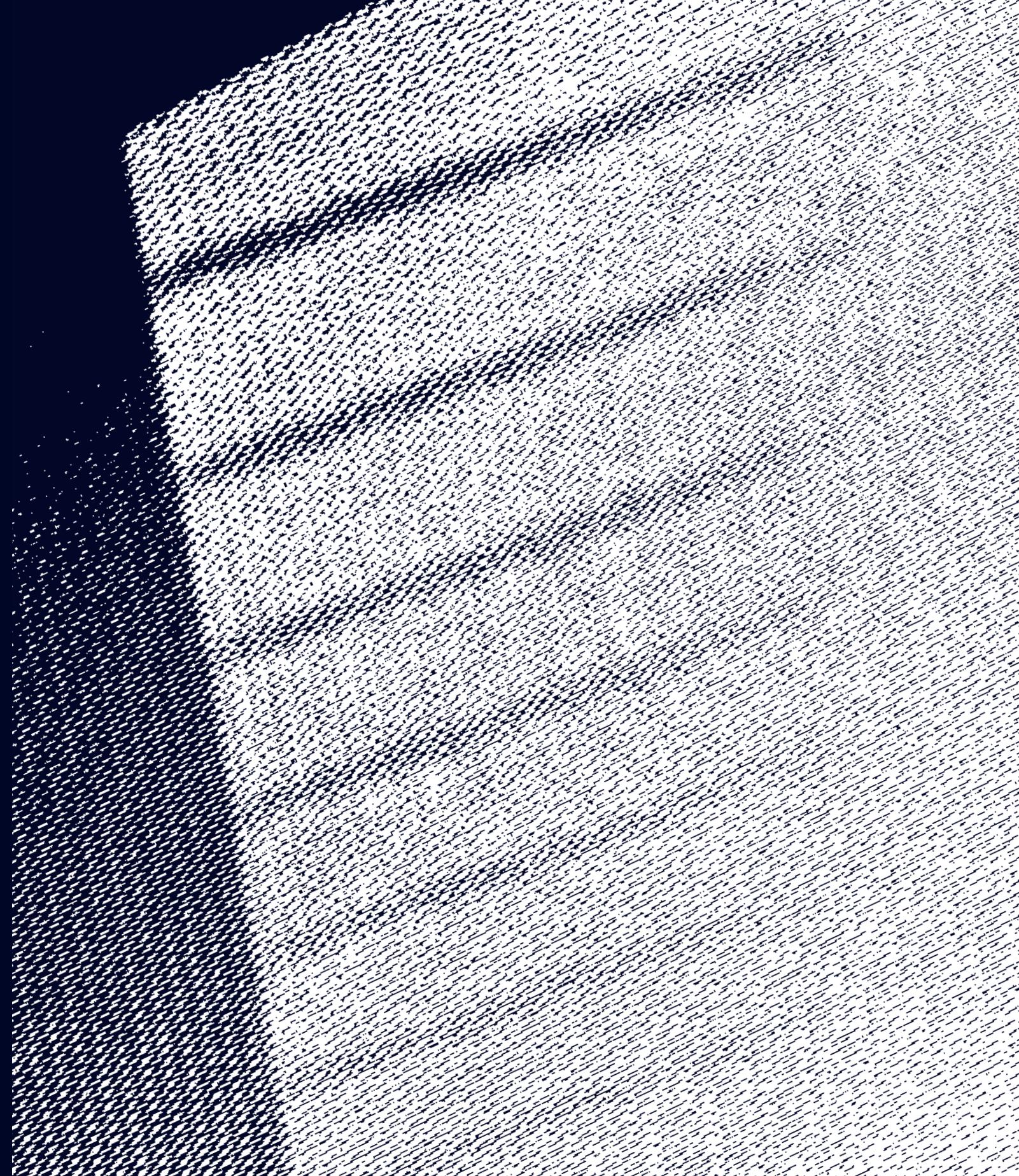
Différents équilibres coexistent.

C'est la simultanéité qui importe ; non la hiérarchie.

L'informel a trois caractéristiques principales : le local, l'hybride et la juxtaposition. Ce sont les ingrédients actifs d'une géométrie vivante qui embrasse les champs du linéaire et du non-linéaire. Les géométries cartésienne et pots-einsteinienne sont toutes deux englobées dans ce concept.

L'informel est l'avènement de l'ambiguïté. Cela signifie replacer l'interprétation et l'expérience dans le cours naturel des choses.

Berlin, juin 1995



12

Le Formel obéit à des rythmes stricts.
Pourquoi cette nécessité de disposer
les éléments structurels dans l'espace d'une
manière uniforme, comme des soldats sur un
champ de manœuvre ?

Le concept structurel doit-il se limiter
à reproduire le motif des barreaux d'une cage ?
L'espace est-il si terne qu'il ne puisse accueillir
d'autres ponctuations que celles données
par le rythme régulier et monotone de verticales
et d'horizontales ? Pourquoi ne pas se détendre
un moment et introduire un glissement
ou un saut au cœur de ce dispositif ?

Laissons l'*informel* entrer. Pourquoi pas
une syncope – un rat-ta-ta-tat – à la place
du tic-tac ennuyeux d'un métronome, scandant
la répétition du même tandem poteau-poutre qui
monte à l'assaut et court le long de nos édifices
comme autant de squelettes structurels désolés ?

« Prisonnier d'un piège cartésien
je voulus m'évader L'"Informel"
me fit signe... L'opportunité surgit
avec Rem Koolhaas et le Kunsthal
à Rotterdam. »

Cecil Balmond

Pourquoi ne pas briser ce rythme ? Incliner
le vertical, faire basculer l'horizontal.
Ou permettre à deux lignes de colonnes adjacentes
de glisser l'une sur l'autre. Laissons l'espace
nous entraîner. Considérons d'autres possibilités,
d'autres configurations selon lesquelles les édifices
pourraient s'articuler et se stabiliser.

Et ces interruptions dans le « pareil-au-même »
ne sont pas lourdement pénalisantes.
Une structure spécifique avec ses angularités,
l'inclinaison de tel ou tel élément, peut revenir
à un moindre coût. Un choix structurel singulier
mais réfléchi est souvent plus valide que
l'obéissance aveugle à des schémas convenus de
répartition et de subdivision en coupe ou en plan.

LA FINE LIGNE ROUGE

Dans le hall 2 du Kunsthal une fine ligne rouge court à travers le plafond. C'est un petit tube structurel qui suit, en plan, la courbe d'un arc ; et la courbe croise les poutres du toit pour reporter les charges latérales le long de cette ligne. Deux paires de tirants sont tendues pour prévenir la déformation de l'arc dans son action.

Comme les développements du système structurel de l'arc et du tirant sont interrompus par les poutres, ce que signifie la petite ligne rouge n'est pas clair. Est-elle structure ? Est-elle décor ? Ou encore, est-ce un dispositif architectural ? La réponse est : les trois à la fois.

La structure n'a pas besoin d'être compréhensible et explicite. Il n'y a pas de principe absolu qui impose que la structure soit lue comme un squelette basique et fonctionnel ou le manifeste d'une machine high-tech. Elle peut être subtile et dire davantage. L'expérience est plus riche à mon sens si une part de mystère subsiste ou si une certaine ambiguïté sous-tend la lecture de la « structure ».

Quand la fine ligne rouge s'interrompt ce ne sont pas les connexions qui sont mises en avant ; l'accent est placé sur l'idée de trajectoire.

Le regard, passant au-dessus des vides, tisse une projection sérielle – un nouveau type d'arc-boutant s'assemble sous le toit. Si les connexions étaient apparentes, avec l'armature fixée sous les poutres d'une manière explicite, le résultat ne serait pas aussi intéressant. Au contraire les interruptions dans la fine ligne rouge déclenchent une accélération.

L'informel a en lui la *vitesse*.





Le *glissement* et le *saut* sont intimement liés à des notions variables de temps et de distance. Le rapport de la distance au temps conduit à l'idée de vitesse, d'impulsion, et de rythmes hasardeux. En termes architectoniques, ce sens du mouvement est soit arrêté soit gelé ou bien à peine esquissé. La pensée réductionniste part du principe que la structure est un état de fait immuable, statique, basique.

On ne lui demande rien de plus que de servir et d'être « honnête ». Étonnamment, sous couvert d'honnêteté, on aboutit souvent à la « bêtise ».

Pourquoi ne pas envisager la structure comme une impulsion susceptible de provoquer la synthèse ?

La dévotion au langage limité du mât et du câble high-tech, ou la soumission au système orthogonal poteau-poutre, demandent à être réexaminées.

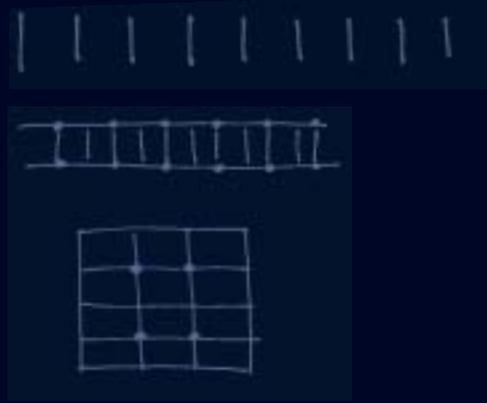
De telles configurations disent explicitement : « Je suis une machine, je me réduis à un squelette. » Pousser plus loin la réflexion, jusque dans des zones où la structure n'est ni une agression nue ni un bête squelette, revient à accepter que la technologie évolue vers des traductions formelles plus fortes et plus complexes. Il vaut mieux proclamer : « Je suis le fil conducteur de l'histoire » et proposer que la structure indique le chemin, plutôt que d'opter sans réfléchir pour une subdivision de l'espace basée sur une grille sans âme de colonnes et de poutres. De nouvelles configurations doivent être explorées.

Finalement quatre propositions sont faites au Kunsthall :

*I: Renforcer II: Glisser
III: Structurer IV: Juxtaposer*

Chaque fois, la réponse attendue est laissée de côté et l'*informel* apporte une surprise. C'est étrange comme c'est excitant : tout en soulevant des questions relatives à une plus grande aventure, la structure *parle* dans le Kunsthall. Le dialogue a lieu avec l'architecture ; une discipline provoque l'autre.

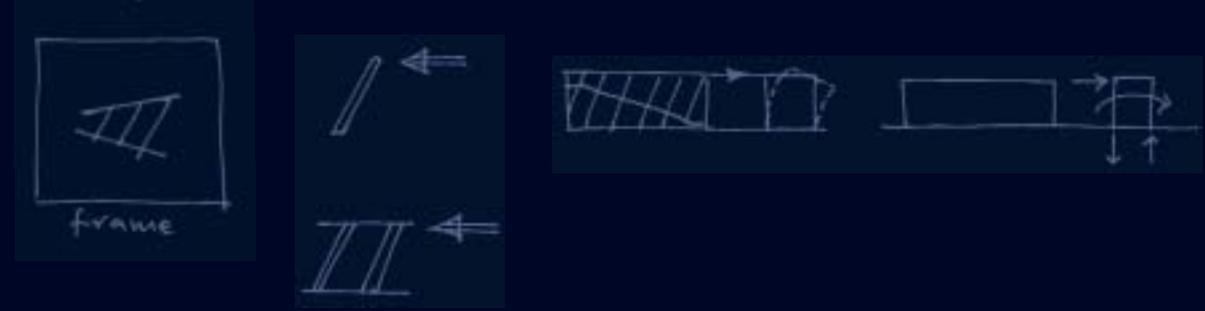
REGULIER



I RENFORCER



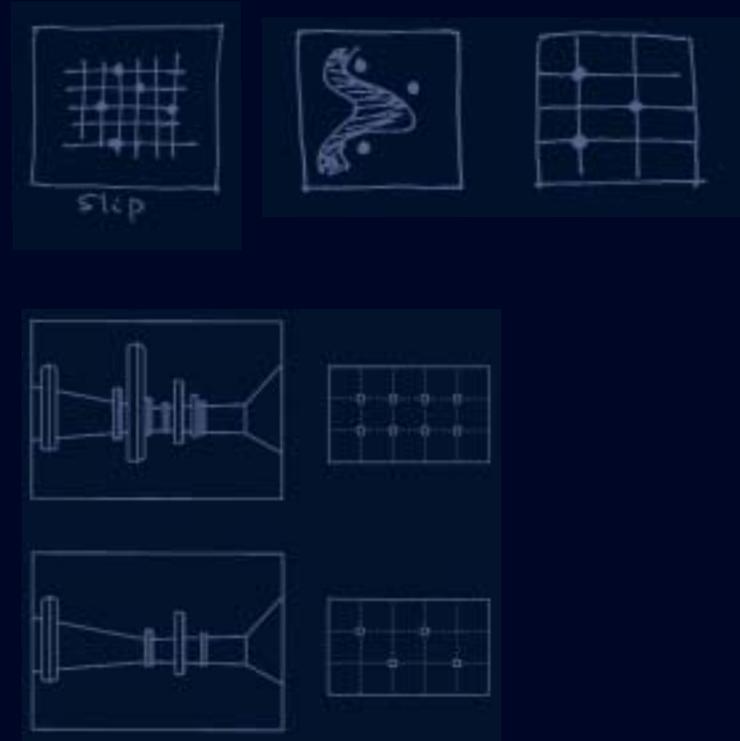
III STRUCTURER



INFORMAL



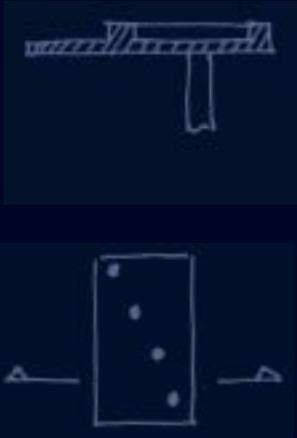
II GLISSER



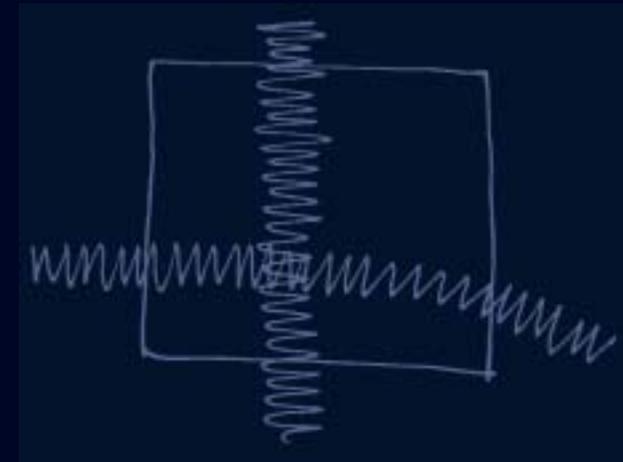
IV JUXTAPOSER



RAMPE



CONCLUSION



I: RENFORCER

La réponse traditionnelle à la question de l'armature structurelle consiste en une série de diagonales cantonnées entre deux lignes parallèles. Des configurations semblables fabriquent des noyaux pour renforcer un édifice contre le vent, soit explicitement dans des membres profilés en acier, soit implicitement dans la résistance qu'offre un noyau dur de béton, qui contient des lignes de force obéissant au même schéma. Mais au lieu d'une solution universelle en terme d'armature, pourquoi ne pas avancer une idée plus alternative, plus dispersée ?

Laissons les diagonales s'éparpiller à travers la coupe verticale.

On doit prendre soin de la continuité verticale et horizontale, s'assurer que chaque diagonale est reliée aux points d'appui et que la charge véhiculée le long d'une diagonale est prise dans un équilibre d'ensemble – mais ce sont les mécanismes de l'ingénierie.

Ça n'enlève rien au fait qu'une telle stratégie permet de gagner une plus grande liberté.

L'idée peut être extrapolée, une diagonale devenant le thème fédérateur d'une zone entière. Les locaux techniques ou certains programmes annexes pourraient servir de lieux de transmission dans un réseau tridimensionnel d'armatures.

Horizontalement, il est également nécessaire de renforcer là où les sols et les toits des édifices fonctionnent comme des diaphragmes transférant les charges latérales aux noyaux verticaux. Une fois de plus, la réponse traditionnelle prend la forme d'un treillis, et on peut voir ceci dans les toits des usines, des entrepôts, des garages et des vastes espaces couverts à nef unique.

Ceci doit-il être la seule réponse ?

Une solution différente consiste à faire courir un élément courbe droit à travers une partie du plan – ça marche aussi bien, probablement même avec plus d'efficacité. La fine ligne rouge du hall 2 dans le Kunsthal est une proposition de ce type. Au lieu du langage limité de l'armature enfermée dans des lignes parallèles, une orbite tracée dans l'espace libère la belle forme de l'arc ; le motif des tirants en diagonale juxtaposé à une fine courbe filante met en avant la structure comme une forme évolutive.

Le pragmatisme rigoureux est oublié en un éclair – la réponse est plus lumineuse, au-delà de la technicité. L'architecture est libérée de la correction structurelle et de la répétition compulsive.

II: GLISSER

Dans le vaste espace rectangulaire réservé aux expositions et appelé le Hall 1, les colonnes « glissent » l'une sur l'autre. Pas de mise en garde ou de rappel à l'ordre en vue d'une quelconque subdivision spatiale, ici, une condition locale – un unique mouvement décalé – induit et met en forme l'espace entier.

L'idée de départ pour cette zone fut de disposer en plan des colonnes concentriques et carrées. Typiquement, un projet de charpente en acier fut développé (l'alternative d'une dalle caissonnée de béton, avec des zones pleines adjacentes aux colonnes, a été également considérée ; mais l'inclusion des gaines techniques conduisait à des problèmes de hauteur. Le béton fut abandonné et la solution de l'acier privilégiée).

Malgré l'intention initiale de tirer le meilleur parti de la structure, dans une zone clef de l'édifice l'idée de départ répondait aux règles habituelles – une partition de l'espace et des colonnes-soutiens symétrique et carrée. Comparé aux autres rythmes que proposait l'édifice, le Hall 1 paraissait terne et sans inspiration. Des croquis le montrent en cet état pour un temps, longtemps après d'autres éléments se sont inclinés, ont jailli ou se sont assemblés en d'étranges juxtapositions.

Puis vint l'idée, simple et enfantine, de partir du principe que les colonnes étaient deux lignes en marche et de leur permettre de se déplacer indépendamment. Je bougeai un rang après l'autre.

Il s'ensuivit une petite suppression, mais ça marchait. Soudain le hall s'ouvrait. Les diagonales libéraient l'espace au sol et la pièce devenait un espace unique, non pas deux zones circonscrites par un anneau, pas plus qu'une enceinte intérieure entourée par une promenade extérieure que les quatre colonnes centrales auraient imposée. Le *glissement* en plan a déconstruit la contrainte, chaque colonne ayant son indépendance.

Koolhaas a transposé cette liberté dans les colonnes qui sont devenues des arbres. De gros morceaux de bois ont été rapportés sur les fûts verticaux pour leur donner du corps. Le Hall 1 du Kunsthal n'était plus désormais une pièce ou un espace clos, à travers la paroi vitrée du fond il s'échappait pour rejoindre le parc au-dehors. Quelque part entre l'artifice et la nature, le lieu d'expositions était devenu une zone énigmatique de *l'informel*.

III. STRUCTURE

Dans l'auditorium les colonnes se penchent en angle vif, comme si la forêt de Birnam de Shakespeare se changeait en Dunsinane. Prophétisant le danger et la peur de l'effondrement, les lignes inclinées sont une menace directe pour la stabilité.

Quand une colonne se penche, une force doit être mobilisée sur le plan horizontal pour l'empêcher de tomber.

Si plusieurs colonnes penchent dans la même direction, alors une force plus grande encore est nécessaire pour prévenir leur chute.

Cette force horizontale dans le cas de l'auditorium du Kunsthal devait être assurée par le bâtiment contigu à la digue qui fonctionnait comme un contrebutement.

Mais la force de renversement calculée exerçait une telle pression vers le bas sur les fondations du bloc que de gros tassements se seraient produits, pour soulager la poussée réelle qui permettait d'étayer les colonnes dans un premier temps. Tout serait tombé !

L'alternative était de combiner des colonnes et des dalles inclinées dans un réseau autonome absorbant les forces droites et obliques ce qui en termes techniques débouchait instantanément sur une structure.

Décollant du plan incliné de la dalle de l'auditorium, cette structure était étrange, avec de petits éléments raidisseurs assurant la résistance au fléchissement et disposés côte à côte avec des éléments flexibles plus longs.

La structure des colonnes et des « poutres-dalles » fut réalisée en béton.

40 cm de taille moyenne pour les colonnes.
40 cm pour la dalle inclinée de l'auditorium.
30 cm pour la dalle horizontale supérieure.

IV. JUXTAPOSER

Avant d'entrer dans le Kunsthal depuis la rue on remarque trois colonnes disposées dans une étroite proximité. Elles sont composées de différentes formes et matériaux, l'une est en béton, deux en acier. La colonne en béton est de section carrée et les colonnes en acier ont différents profils. L'une d'elles offre l'apparence normale d'un profil en « I », l'autre est crénelée. On rencontre régulièrement ces profils dans de nombreux édifices mais ce qui fait de ce cas un cas inusité est que les colonnes se tiennent près les unes des autres, leur séparation restant bien distincte.

D'une façon ou d'une autre elles « dérangent ». Leurs personnalités s'affrontent.

Une forme advient, née du fait que les différentes charges du toit sont directement prises en compte et non gommées au sein de structures intermédiaires cachées dans le but de n'avoir qu'un seul point de support. La solution définie ad hoc donne à l'entrée un potentiel d'énergie, et les trois colonnes dans leurs natures distinctes se combinent et se liguent pour constituer un « seuil » conçu comme une improvisation.

Imaginez le même matériau et la même forme pour toutes les colonnes – il y aurait moins d'impact. Imaginez un espacement régulier pour les colonnes, et la dynamique s'évanouit. Imaginez encore les différents conflits en plan résolus par une gymnastique structurelle « cachée », avec une colonne surgissant en fin de compte dans un simulacre de précision – la réduction serait complète. Il ne resterait plus rien, pas d'animation, pas d'impulsion originale.

La juxtaposition enfante son propre drame, et l'assemblage exhorte à entrer, laissant de côté l'inconsistance pour découvrir d'autres territoires.

Ces colonnes indiquent l'expérience de l'édifice lui-même, avec ses schismes, ses glissements et ses sauts intérieurs et ses matérialités séparées.

RAMPE

Une rampe est un luxe. Elle voyage à travers le temps, récoltant des moments d'arrivée et de départ, sa ligne tracée dans l'espace effleurant toutes choses et confondant les proximités.

De par sa nature c'est un vaisseau ouvert qui défie les limites. L'horizon ne cesse de changer ; une structure conçue pour une rampe ne doit pas chercher à piéger la métaphore mais doit permettre sa libération.

Des colonnes placées obliquement à la ligne itinérante d'une rampe provoquent une telle libération, assurant un mode continu d'instabilité à sa section. Ce qui se passe dans la rampe du Kunsthal depuis le premier niveau jusqu'au toit est exactement ceci.

En section il peut sembler désespérément déséquilibré. Mais la structure est conçue comme un double porte-à-faux.

En plan, de chaque côté de la diagonale, un poids égal de charges rétablit l'équilibre pour donner à l'ensemble son aplomb. Une grille de fortes poutres en T inversées supporte la dalle de la rampe, absorbant les distorsions et les zigzags dus à l'asymétrie.

Fidèle à la nature de la « rampe » comme « mélange », le trajet des supports est un échantillon des Propositions 2, 3 et 4, incluant *le Glissement, la Structure,* et *la Juxtaposition.*

SYNCOPE

Les colonnes dans le Hall 1 mettent en valeur un rythme changeant, syncopé. C'est la différence entre un réseau actif et une structure abrutissante. L'entorse faite à la norme est délibérée, mais elle fait toute la différence – dans le Kunsthal il y a de la vivacité et du rythme.

D'autres configurations élargissent cette impulsion :

Une poutre gigantesque sur le toit se dresse et sert de corniche ;

Un local technique est disposé en tranche fine comme du papier à cigarette au sommet de l'édifice, servant de contrepoint vertical et d'écran publicitaire ;

Le sol de la galerie perd spectaculairement sa substance et se transforme en une grille de métal suspendue au-dessus du vide : pour le visiteur, un passage effrayant ;

Les colonnes supportant la rampe entravent ou encouragent le parcours au-dessous : on fait ainsi l'expérience, par l'esquive ou la rencontre, des changements de perspectives de l'édifice par rapport au parc ;

L'inventaire continue, du dialogue entre l'architecture et la structure, induisant une série d'événements qui font du Kunsthal une expérience en marche.

IDENTITÉ FISSURÉE

Tandis qu'on parcourt l'édifice, la structure se révèle non pas comme un squelette muet mais comme une série de provocations ; parfois explicites, à d'autres moments ambiguës. La structure affecte différents styles, à certains endroits elle est pleine de grâce et aérienne, ailleurs elle se fait gauche et sans élan et semble figée sur place comme à l'arrière du niveau haut du Hall 3, avec les petites colonnes trapues coincées entre le toit et le sol. Les rythmes variés et des stratégies appropriées produisent une hybridation qui enveloppe le visiteur.

Tel qu'il est conçu par Koolhaas l'édifice affronte la transition architectonique brillamment, et suscite une sensation d'anxiété / de surprise / de plaisir. Distinct de son contenu artistique ou le complétant, l'édifice développe sa propre personnalité d'identités fissurées.

Comme pour une personne
il y a plusieurs lectures.

CONCLUSION

Dans le Kuntshal la structure produit ses archétypes.

La fine ligne rouge dans le toit du Hall d'exposition trace une courbe naturelle pour « renforcer » l'idée d'une structure conçue comme un « arc » et une trajectoire, mieux que ne peut le faire le langage de l'armature conventionnelle.

La réunion de différents types de colonnes à l'entrée met le support en valeur mieux que ne pourrait le faire une colonne isolée, quel que soit le degré d'affinement du détail et des proportions dont elle pourrait faire preuve en matière de démonstration d'« ingénierie ». Dans l'auditorium, les verticales inclinées permettent de sentir la structure mieux que ne n'y parviendrait un système rigoureux de poteaux-poutres tendus de bas en haut. L'instabilité inhérente qui en ressort dit plus clairement ses points d'attache et sa solidité qu'une structure « correcte » et rigide ne le fait.

Cette approche pose une énigme ; ne pas être évident est une vertu de l'*informel* : tout comme il n'y a pas d'adhésion au familier ou à la mode, il n'y a pas non plus d'énoncé d'une structure unique.

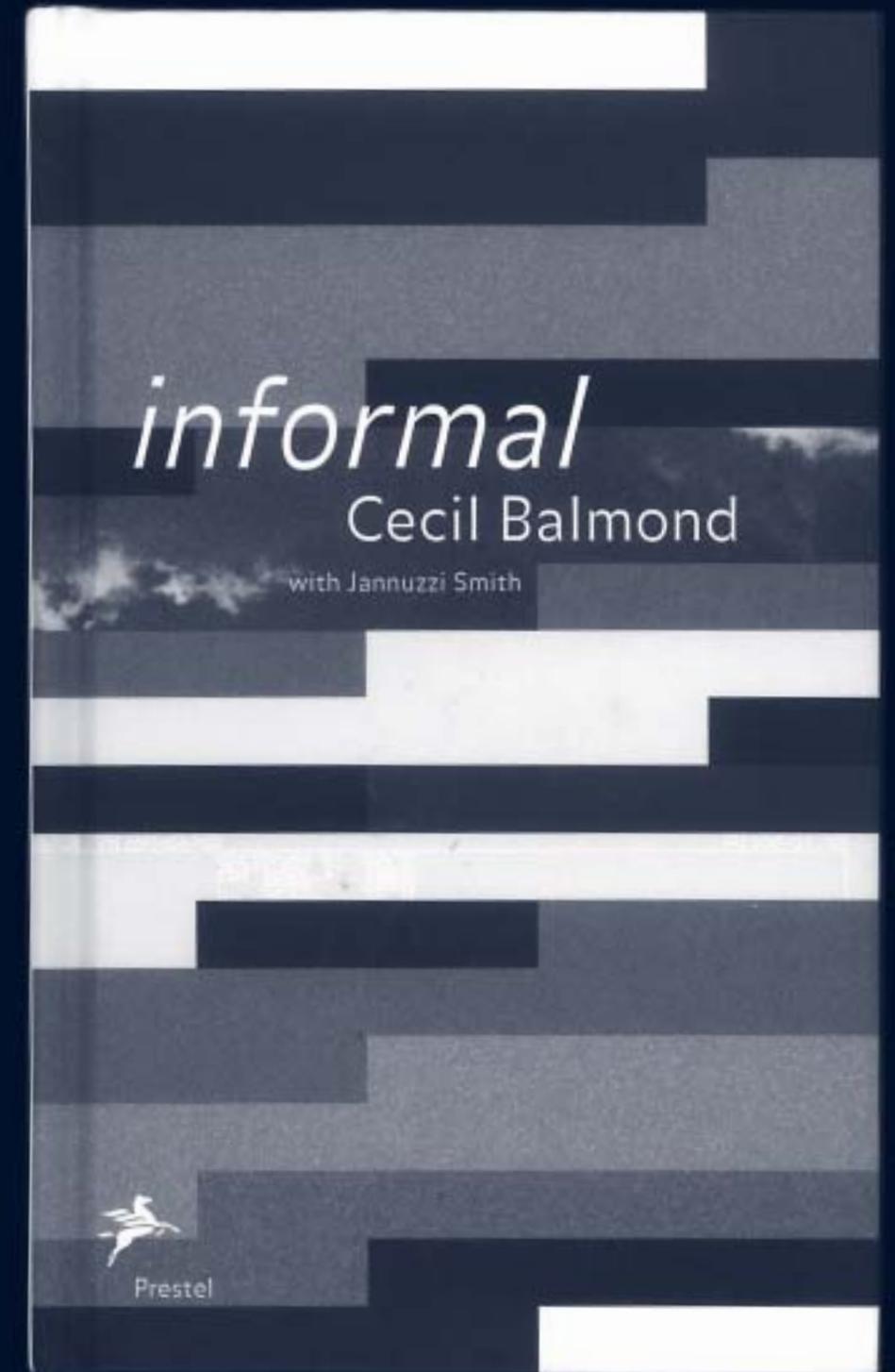
La conséquence est une architecture pleine de surprise. Tout en le voyant, vous ne le voyez pas. L'*Informel* est ce caméléon, un artiste transformiste ; et le Kunsthal de Rotterdam le creuset de cet insaisissable mauvais comportement.

142

MATHILDE CALBA
OBJET « I N F O R M A L »
CECIL BALMOND
WITH JANNUZZI SMITH

13

143



Manifesto, theory and templates;
 case studies on collaborations
 with Ben van Berkel (UN STUDIO),
 Rem Koolhaas (OMA), Peter Kulka with
 Ulrich Königs, Daniel Libeskind, and
 Álvaro Siza. Featured projects:
 Villa Floriac, Bordeaux, diary of
 making a box 'fly'; Kunsthal,
 Rotterdam, breaking the Cartesian
 cage; Sports Stadium, Chemnitz,
 algorithm versus mimesis;
 Congrexpo, Lille, city within city;
 V&A Spiral, London, animated
 geometries; Portuguese National
 Pavilion, Lisbon, structure as a
 cut in space; Central Station, Arnhem,
 flow diagram as enzyme. Book
 created with Jannuzzi Smith; edited
 by Christian Brensing; prefaces by
 Charles Jencks and Rem Koolhaas.

ISBN 3-7913-2400-4



9 783791 324005



Prestel

informal/Cecil Balmond

Informal est un ouvrage qui propose un regard décalé sur le rôle de l'ingénieur au sein de la conception architecturale, par rapport à l'image d'Épinal que l'on en s'en fait aujourd'hui. Il s'agit d'intégrer les structures et les équipements techniques au nom de l'architecture. L'ingénieur Cecil Balmond y contribue et mène la discussion autour de l'esthétique de sept projets. Si *informal* se distingue dans la novation par son contenu, il est aussi un objet formel riche et complexe. Je me propose de livrer, à travers cette étude, quelques unes des clefs qui explicitent l'*informal* de Balmond. Pour commencer, arrêtons-nous sur la signification du titre, et replaçons le terme dans son contexte original, la langue anglaise.

Informal: **1.** *without ceremony or formality, relaxed and friendly.* **2.** *said of language, clothes, etc. suitable for and used in relaxed, everyday situation = casual, unofficial, unceremonious, relaxed, easy, free, natural, simple, unpretentious, friendly, familiar, colloquial.*¹

Formal: **1.** *relating to or involving etiquette, ceremony, or conventional procedure generally: formal dress.*

2. *stiffly polite rather than relaxed and friendly.*

3. *valid; official; explicit: formal agreement/proof, etc.*

4. *said of language strictly correct with regard to grammar, style, and choice of words, as distinct from conversational.* **5.** *organized and methodical: the formal approach to teaching.* **6.** *precise and symmetrical in design: a formal garden.*

7. *relating to outward form as distinct from content.*

Le vocable anglais possède un sens positif. Il s'oppose à *formal* qui se réfère à une notion d'étiquette, de procédure conventionnelle ou cérémoniale (et en ce qui concerne la création, désigne la précision et la symétrie). *Informal* est au contraire sans cérémonie ni formalité. Il est « détendu » et « amical ». Certains de ses synonymes sont facile, libre, naturel, simple, familier. En français, la définition est succincte: « l'informel est ce qui n'obéit pas à un certain formalisme »². En d'autres termes, qui n'accorde pas un attachement excessif aux formes. Il compte le mot formel pour antonyme. Cependant le *formel* français est un mot qui s'attache plus à la notion de forme que la définition anglaise. En effet, nous utilisons ce mot lorsque nous évoquons, par exemple, un sujet qui privilégie les formes ou qui concerne en particulier la structure, la relation entre éléments ou encore lorsque nous nous préoccupons plus de l'aspect extérieur de la chose que de son contenu.

Cette définition française de l'informel (un détachement par rapport à la forme) semblerait pour le moins inadéquate pour un ouvrage écrit par un ingénieur, qui par essence travaille la structure en relation avec la forme du bâtiment.

Or Balmond entend par *informal* un nouveau postulat de travail, en rupture avec un protocole de projet organisé et méthodique qui voudrait que l'ingénieur ne soit qu'un « solutionneur ».

C'est sur ce point que l'*informal* rejoindrait l'*informel* français en tant que courant de pensée artistique. « Le terme aurait été introduit en 1951, dans le lexique de la critique de Michel Tapié, à propos des dessins de Camille Bryen, qui lui paraissaient transcender le formel. Ce concept définirait un art autre, qui voudrait ordonner d'autres valeurs, répondre à une autre définition, obéir à une autre logique que l'art traditionnel. L'œuvre se placerait alors, en rupture avec un certain dogmatisme. Cet informel serait presque un manifeste de l'art, qui tendrait à redéfinir une certaine logique de la modernité, ordonnée au contraire, à partir d'un travail formalisé. »³

Balmond lui-même donne, dans le chapitre *informal* de son ouvrage, sa définition du *formal*: « idéal platonicien réduit à une série de règles ».

Ainsi que de l’informal : « un concept obéissant à des caractéristiques non linéaires ».

Dans ces définitions Balmond reprécise les deux termes. Ils concernent tous deux la mise en place de la forme (dans le cas présent, la forme structurelle). Le *formal* ne propose qu’une seule entrée, convenue depuis toujours, qui fonctionne certes, mais qui confine à la rigidité voire à l’austérité du fait de son univocité.

L’*informal* propose une infinité de sorties, « *tous les possibles* », et par cela même ne relève d’aucun principe tangible.

L’ouvrage de l’ingénieur ne serait alors que le reflet, si l’on suit la pensée de l’auteur, d’une infime partie du champ de l’*informal*.

La règle et l’aléas.

D’un point de vue global, la mise en page d’*informal* fonctionne selon un champ réglementé et un champ aléatoire.

L’œuvre souscrit à cinq règles constantes. La première est la césure ou l’alignement systématique du texte, titre ou numéro de page au 2/5 de la page. La seconde est le recours à une couleur par thème, par exemple le noir pour tous les chapitres théoriques. La troisième est la présence d’une pleine page de couleur (toujours en accord avec le sujet abordé) portant son numéro et introduisant chaque chapitre (Fig. 3). La quatrième est la formulation typologique du terme *informal* constamment en italique. Enfin, la dernière qui veut que chaque chapitre commence par une introduction d’une page, écrite avec la même taille de police. (L’exception à cette règle demeure *Windows over Bordeaux*, qui est un recueil de photos).

Ces cinq règles lient les chapitres pour former un ensemble -*informal*- dans un rythme précis. Cependant, à l’échelle du livre, les constantes se limitent aux cinq points ci-dessus évoqués.

En effet, la gestion de l’iconographie et du texte ne suit aucune trajectoire régulière et semble aléatoire.

Les sujets dont traite chaque chapitre ne répondent à aucun ordre chronologique. Certains chapitres concernent le même objet mais l’abordent de manière différente. Par exemple, *Revisiting Lille* et *Congrexpo* concernent le projet d’Euralille, mais l’un comporte une chronique du projet ainsi qu’une balade dans la ville actuelle alors que le second comprend la description de l’évolution du projet *Congrexpo* d’un point de vue technique.

L’iconographie est très présente dans *informal*, tout autant que le texte.

Son utilisation est loin d’être gratuite. Nous le remarquons de façon explicite dans les chapitres *Introduction* et *Appendix*. L’absence d’iconographie se conçoit dans le statut même de ces deux chapitres qui sont deux parties inhérentes à la structure classique d’un livre. Ici l’iconographie ne serait qu’illustration inutile, d’où son absence.



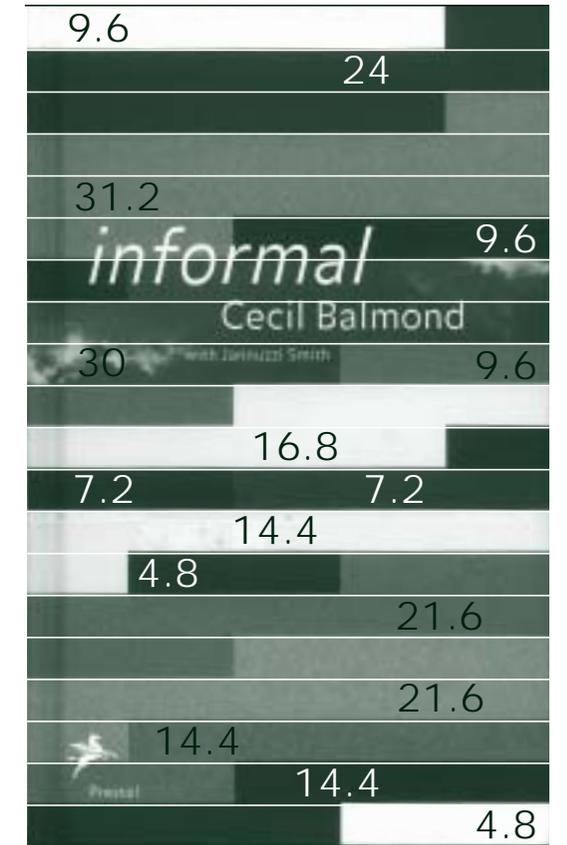
3.

L’iconographie dans *informal* a la même valeur qu’un texte. Alors que dans le chapitre *Manifesto*, le texte se suffit à lui-même, le chapitre *Windows over Bordeaux* s’en prive volontier. Il s’agit, dans ce dernier, d’une visite en travelling arrière. Les photos se passent de commentaire.

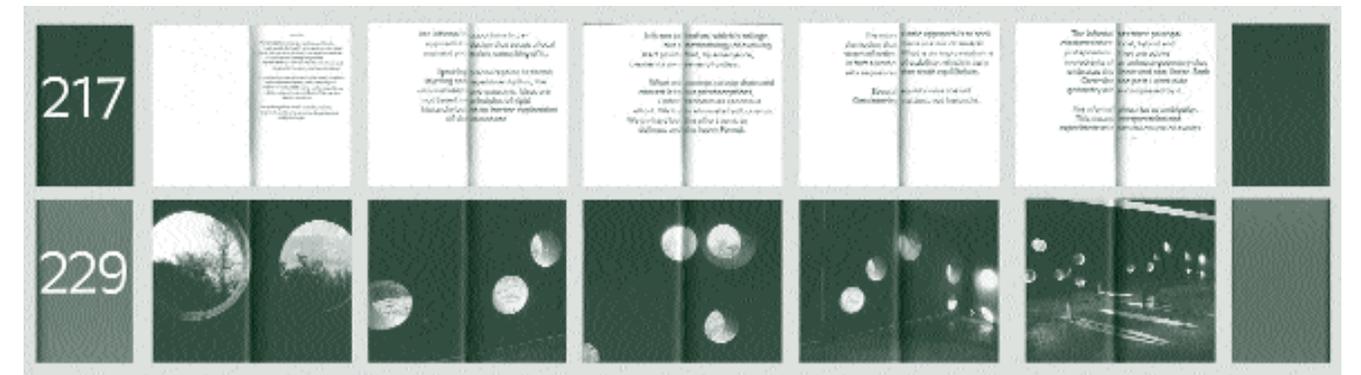
Il est intéressant de souligner que ces deux chapitres qui se suivent sont situés au milieu des seize chapitres et comportent le même nombre de pages. (Fig. 4)

L’ingénierie est –comme on le sait- une discipline précise et rigoureuse. Balmond ne fait pas défaut à sa profession et fait scientifiquement usage de l’iconographie – engageant de ce fait, sous le sceau de l’acuité, à une considérable diversité de la matière visuelle. Cette approche exigeante de la mise en page trouve son parfait exemple dans la première de couverture. Il s’agit d’un diagramme du livre lui-même. Les bandes de couleur représentent chaque chapitre selon sa couleur propre, et sont proportionnelles aux nombres de pages selon un multiple de 0,6. (Fig. 5)

À main levée ou à l’ordinateur, le croquis en particulier occupe une place importante dans l’iconographie d’*Informal*. Il va au-delà de l’illustration d’une donnée quelle qu’elle soit, c’est-à-dire un double. Il est la pensée première de l’ingénieur, construite à partir de lui et développée par lui. L’écriture vient après comme une nécessité pour transmettre ou une traduction du « langage dessin ».



5.



4.

Le croquis a diverses utilisations. Il peut être :

- problématique (Fig. 6)
- descriptif (Fig. 7)
- explicatif (Fig. 8)
- générique dans le sens où il résume un concept de façon plus explicite que des mots (Fig. 9)
- un témoin du travail de Balmond

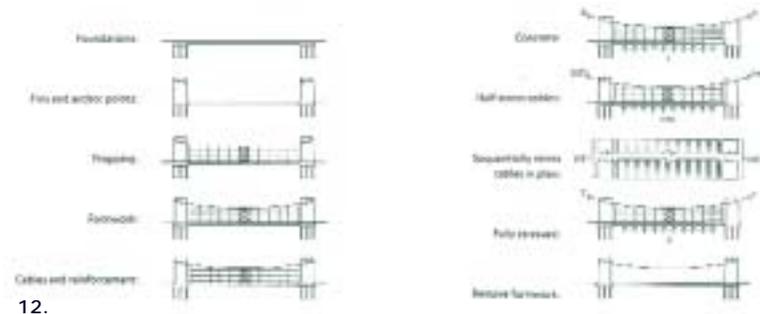
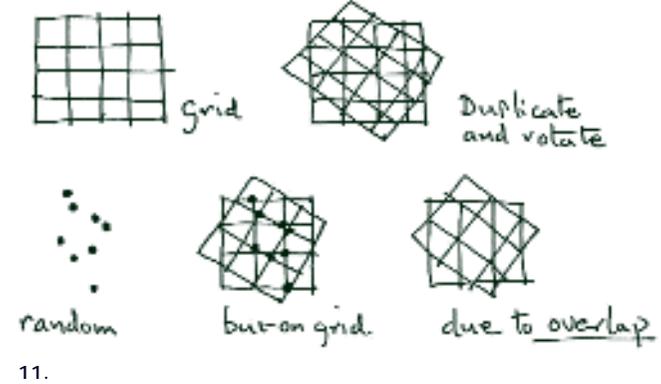
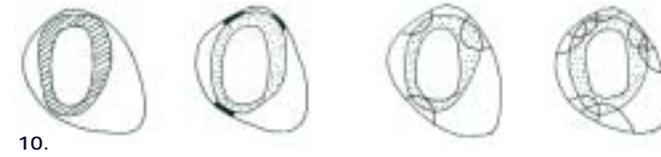
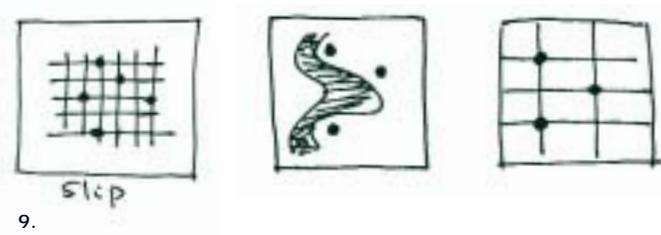
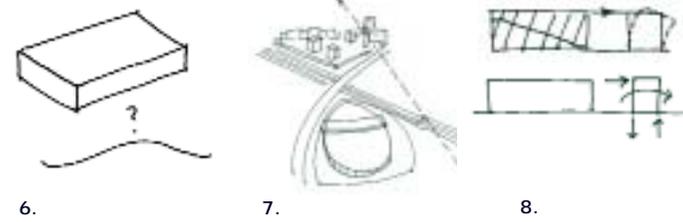
Il peut traduire :

- une recherche (Fig. 10)
- un cheminement de pensée (Fig. 11)
- une évolution (Fig. 12)

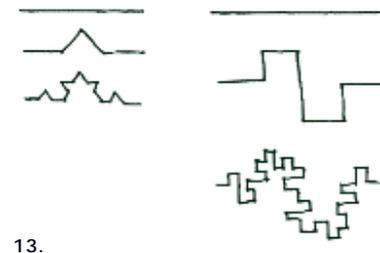
Le croquis est nécessaire lorsque les mots sont impuissants. Par exemple dans le chapitre *Fractal*, Balmond tente de définir l'utilisation de la fractale dans son travail. Or cette dernière est avant tout une donnée mathématique qui trouve son application en dessin (Fig. 13). Évincer le résultat visuel serait simplement idiot. D'une certaine manière Balmond a réalisé ce livre parallèlement à son approche de l'*informal* : « *The formal marches to strict rhythms. [...] Why not relax and move towards a slipp or jump in the arrangement of things?* ».

Il utilise une mise en page « aléatoire » comme pour briser le côté trop normatif d'un livre classique.

Cependant on ne peut s'arrêter à ce simple constat. *informal* est un livre plus complexe. Chaque chapitre, sous ce dehors éparpillé, répond à une logique précise et s'enchaîne selon une progression vers une définition plus complète de l'*informal*. Chaque chapitre est autonome, comme l'un des chiffres qui décodera l'*informal*. Le tout s'arrange selon de multiples combinatoires croisées et complémentaires. Balmond a construit ce livre comme il réalise ses projets : sous un apparent aléatoire, on retrouve l'ordre. En poussant le mimétisme jusqu'au bout, ce livre est *informal*.



12.



13.

Kunsthall, « une galerie d'art comme une structure en épisode ».

Balmond présente le Kunsthall comme « symbole » de l'*informal*. De son point de vue, il s'agit du bâtiment qui tente de façon la plus complète, une définition de ce concept.

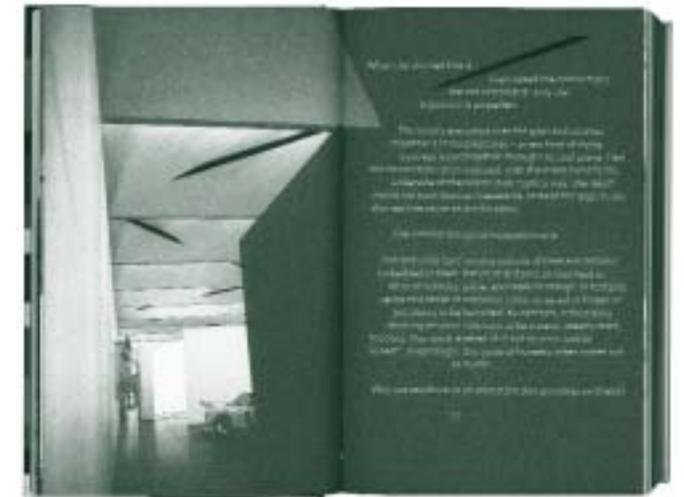
L'iconographie rassemble ici photographies, croquis, plans et coupes. Elle est utilisée comme outil de démonstration et veut appuyer sa thèse de l'informel. Les croquis sont simples, voire simplistes, dans un souci de compréhension immédiate. Ceux qui résument les quatre concepts de l'informel fonctionnent comme des schémas de principe, presque des symboles, puisque Balmond leur donne un cadre et une légende. Les photographies sont retravaillées. Les structures *informal* du Kunsthall sont recolorées en rouge. Cette couleur est donc le fil conducteur du chapitre, comme elle est, en réalité, celle des tirants mis en place à travers l'espace de la couverture du hall 2. Balmond les appelle la « fine ligne rouge ». Il utilise le plus souvent la photographie en double page, mais il arrive qu'elle sorte du cadre de sa page et côtoie le texte (Fig. 14).

La couleur rouge est ainsi réservée aux structures *informal*, les fonds s'en tenant au bleu.

Le travail graphique opérer sur *informal*, se trouve être aussi une oeuvre commune : la collaboration des designers Jannuzzi-Smith et de Cecil Balmond.

Michele Jannuzzi et Richard Smith ont pour habitude de travailler à travers un éventail de techniques à la genèse du projet, dans un souci d'adaptation optimale au contexte de la commande. Leur travail croise les techniques pour la création de nouveaux modes de communication. Cela induit une optimisation, une articulation et une sélection de médias, qui définiront des stratégies efficaces et efficaces pour faire parvenir une information dans lesquelles chaque médium est utilisé aux meilleurs de ses capacités. Ils se sont lancés comme défi d'apprendre comment exploiter au mieux les nouvelles technologies et de déterminer comment elles peuvent être conciliées aux paradigmes des communications existantes. Ainsi trouvent elles une application fort à propos dans la restitution du travail de Balmond.

Cecil Balmond réalise au fil de notre lecture, un affinement de l'*informal*, à travers ses projets, ses collaborations, ses pensées, son histoire. C'est en effectuant un retour en arrière qu'il tente de le définir, de l'expliquer et de le partager. Il réinterprète les formes constructives comme une méthodologie. Si cet ouvrage est un bilan de son travail, le concept *informal* reste une porte ouverte sur les champs disciplinaires de l'ingénierie et de l'architecture, à explorer dans son infinité de possibles.



14.

1. Dictionnaire d'anglais unilingue *Harrap's Chambers*, édition 2001
 2. Encyclopédie universalis, édition 2001
 3. Article de François Chaslin sur « l'informel dans les arts », encyclopédie Universalis, édition 2001

FRANÇOIS ANDRIEUX
XAVIER FOUQUET
CATHERINE BEAUGRAND
STÉPHANE AUDEGUY

AUT -
RES
POINTS
DE
VUE

FRANÇOIS ANDRIEUX
ET XAVIER FOUQUET

LES
HORIZONS
MÊLÉS
DU
CONTEMPORAIN

14

« Qu'est-ce que le contemporain? », la question paraît à la fois massive et fragile. Le contemporain inonde nos pratiques et nos pensées de manière plus ou moins consciente, il est présent malgré ou au-delà de nous. Pour autant, interroger sa définition implique une distanciation, nécessite de s'extirper de son milieu, de son temps, et ce mouvement réflexif n'est ni simple, ni sans risque. Nous augmentons ici encore le risque, en écrivant à quatre mains ce texte, qui suit une présentation à deux voix dans le séminaire *Architecture, art et paysage: process contemporains*, à l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie.

On peut tout d'abord considérer le contemporain à la fois comme un ensemble de choses en soi, une construction absolue, mais aussi comme un rapport qu'on entretient avec son monde et son temps, donc dans un sens relatif. Pour sortir des méandres abstraits qu'instaurent souvent les questions temporelles, pour évacuer les banalités (l'air du temps), il faut sans doute procéder par prélèvements, identifier des fragments, des indices qui font sens pour nous dans nos pratiques, pour qualifier et sans doute singulariser cet universel désormais déchu.

Le premier écueil de cette question réside dans la tentation de produire une définition. Or définir ce qui est contemporain revient également à définir ce qui n'est pas contemporain. Ce découpage arbitraire produit une hiérarchie, empreinte de morale, plutôt qu'une possibilité de compréhension des phénomènes et relations.

Si hier on pouvait distinguer ce qui était moderne, porteur de la *Zeitgeist*, de ce qui ne l'était pas, aujourd'hui on peut admettre que des objets relevant de temps ou de cultures différentes sont contemporains. Il en va ainsi du voisinage d'un marteau et d'un ordinateur portable, par exemple. Le monde contemporain est plutôt à aborder comme un ensemble complexe de rapports que comme un jeu de distinctions fondées sur la base d'écart temporels ou catégoriels. Il ne relève plus d'une rupture nécessaire ou d'un futur idéalisé, mais d'un ancrage singulier dans des rapports de co-appartenance ou de coexistence. Étymologiquement, le contemporain, c'est ce qui appartient à un même temps, et ce que ce qui est du temps présent. Autrement dit, c'est une forme de concrétion, un jeu d'hybridations.

Le contemporain à la lumière du moderne?

Dans notre esprit, derrière la question initiale se glisse assez vite l’impératif: « il faut être contemporain ! »; agissant comme une réminiscence inconsciente de l’injonction de Rimbaud – « il faut être absolument moderne » – ou de celle de Daumier – « il faut être de son temps ». C’est le spectre de la modernité, à peine voilé et si peu discuté notamment chez les architectes, qui entre alors en jeu avec toute l’autorité de ses rhétoriques propres à l’époque des grands manifestes. Dire qu’aujourd’hui, « il faut être absolument contemporain », mériterait pourtant un effort de déconstruction pour interroger cet imperium à la lumière des temps présents.

Mallarmé nous ouvre une piste lorsqu’il écrit ¹: « Bien mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexement en vue de masquer l’écart. » En pointant l’impossibilité d’être son propre contemporain, il nous invite à construire en (nous) défaisant (de) l’illusion ou désir de produire, stabiliser, un ordre des choses qui fixerait le contemporain. Quels enjeux pour le contemporain, si celui d’être contemporain est illusoire? S’il faut faire un travail de déconstruction/construction comme évoqué ci-dessus c’est non pas pour atteindre une essence ou par souci de rupture, les deux sont des idéalités modernistes, mais parce que nous, individus et choses, sommes « plusieurs » et liés.

Les sujets et les objets ne sont pas plus séparés que réductibles à une unicité homogène et relevant d’un ordre stable. Ils sont toujours pris dans des rapports qui produisent un ordre transitoire et relatif. Le monde est fait d’hybrides, pour citer Bruno Latour, qu’on ne peut assigner à une origine, mais qu’il faut saisir comme formes transitoires des rapports mouvants que nous construisons. Ensuite la psychanalyse nous montre que nombre de nos émotions ne nous « appartiennent » pas en propre, mais sont des héritages. Et pourtant nous vivons bien *avec* elles. La publicité, dont les messages pour un même produit sont adaptés suivant les cibles, manifeste que dans un monde globalisé les différences culturelles jouent malgré tout. Enfin, l’assertion de Mallarmé dessine le contour d’un contemporain fondamentalement insaisissable, relatif et indéterminé.

Pour ne pas rester sur ce plan abstrait, nous proposerons trois entrées à partir de trois indices qui à notre sens peuvent informer et spécifier notre rapport d’architecte et d’enseignant au monde, qui explique notre tentative de faire sens en regard du temps présent.

Travailler dans les interstices

Premier indice, une photographie de Jeff Wall : *Hunting scene*. Deux chasseurs armés font irruption dans le décor d’un site en construction, manifestement un lotissement en cours de viabilisation ; ils courent à travers ce qui reste d’une campagne en mutation, à l’orée de l’urbain diffus. Au travers de cette scène, émerge la discordance entre la dimension archaïque du geste et la réalité du territoire doté de tous les signes de la modernité.

Il est important de reconnaître qu’aujourd’hui plusieurs temporalités coexistent, et que l’histoire n’est plus linéaire. Il y a un réel plaisir, une certaine excitation intellectuelle à lire les philosophes post-modernes, mais il faut bien reconnaître que la modernité est toujours présente. Si on se penche sur un lieu, il révèle toujours une multiplicité de temporalités, de facteurs. On peut se désespérer ou idéaliser cette complexité, on peut encore la systématiser, ce qui reste c’est une nécessité d’agencer le contemporain, non dans un sens individualiste, mais dans la mesure où il trouve un écho dans le collectif. On peut aussi jouer de ces écarts comme le précisait Roland Barthes dans sa leçon inaugurale²: « La littérature travaille toujours dans les interstices de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle. […] La science est grossière, la vie est subtile, et c’est pour corriger cette distance que la littérature nous importe. » N’est-ce pas aussi le travail de l’architecte et a fortiori celui de l’urbaniste d’explorer ces interstices, de ménager ces intervalles?

Cela implique qu’il faut aujourd’hui comprendre les phénomènes en termes de rapports de co-appartenances plutôt que par un système de distinctions, d’isolats. Ce n’est pas la co-appartenance des singularités qui est contemporaine, mais bien le fait de pouvoir penser cette co-appartenance, et d’œuvrer à intensifier ces relations. Il nous faut également reconnaître que la multiplication récente des phénomènes et des choses tient tout autant à la croissance des échanges d’informations, à leur nature plurielle qu’à notre « sensibilité » à ces mêmes informations. Ce qui est inédit avant tout, ce sont nos outils de pensée et de représentations.

Fabriquer des horizons ouverts

Second indice, second trait du contemporain, un dialogue entre Jean-François Chevrrier et Jeff Wall consacré à l’art critique³: « Tout artiste, aujourd’hui est devenu sa propre académie ; il a, de ce fait, intériorisé les commandes qui lui venaient auparavant de véritables institutions, auxquelles il était directement assujetti, sans la médiation du marché. Il y a là une sorte de spiritualisation de la situation pré-moderne, où la société – la cour, par exemple faisait un usage direct de l’art. Depuis cette époque, l’utilité de l’art est ambiguë et indirecte. Maintenant vous devez construire une sorte d’institution à l’intérieur de votre propre psychisme, quelque chose de l’ordre du surmoi. » Il y a évidemment une certaine violence ou à tout le moins une forme de paradoxe à revendiquer ici et aujourd’hui une académie, même intérieure, mais cela appelle trois ordres d’interprétations qui peuvent nous éclairer dans notre travail.

On ne peut que constater la disparition des ordres ou des hiérarchies plus ou moins classiques, l’affaiblissement des grands ordres et ***grands ensembles***. Nous sommes par conséquent condamnés à construire des outils, des représentations, des formes pour chaque situation. La quête du sens porte sur la recherche d’un équilibre transitoire, celui d’une déposition plutôt que d’une projection, celui d’une transformation plutôt que d’une prophétie. Cela ne veut pas dire que tout est possible. Au contraire, la subtilité du concepteur est d’identifier dans le champ de ces possibles des motifs de résonance sans en présumer ou surestimer la durée.

Cela signifie aussi admettre et construire la possibilité d’une réversibilité d’usage et de sens, qui puisse ***correspondre*** avec les incertitudes d’un horizon instable. Il faut ainsi réévaluer quelques valeurs que nous pensions acquises : l’utilitarisme, la mobilité, le processus… Cela nécessite un partage horizontal des savoirs. En fait, cela engage la question de l’architecture et de l’urbanisme non plus comme des sciences dominantes, mais comme des savoirs relatifs à questionner en permanence. Il s’agit en fait de produire des horizons ouverts, ni hiérarchiques, ni linéaires et dans une certaine mesure sans formes, au sens où il n’y aurait plus de codes mobilisables parce qu’ a priori pertinents.

Absence de commande stable, infinité de situations singulières, à force de contextualisme, le risque est de réduire l’architecture à un art de l’opportunisme voire à un certain éclectisme. « L’académie intérieure », au risque parfois de l’individualisme, renvoie pour l’architecte à la nécessité de ré-agencer ses outils, d’étendre son engagement en amont et en aval de la forme, d’ouvrir, dériver et partager sans cesse ses processus et ses expériences…

Construire l’indétermination

Le troisième indice part d’un entretien entre Jean Renoir et André S. Labarthe à propos de ***La règle du jeu***⁴. « Je l’ai tourné entre Munich et la guerre et je l’ai tourné absolument impressionné, absolument troublé par l’état d’esprit d’une partie de la société française, d’une partie de la société anglaise, d’une partie de la société mondiale. Et il m’a semblé qu’une façon d’interpréter cet état d’esprit du monde à ce moment était précisément de ne pas parler de la situation et de raconter une histoire légère… » Jean Renoir précise un peu plus loin le mot historique qui l’a amené à faire ce film : « Nous dansons sur un volcan ».

Toute proportion gardée, cette phrase reste d’actualité quant à l’engagement, au sens politique de l’architecture ou de l’urbanisme. Si on admet que l’activité d’architecte suppose d’être observateur et acteur de la production du territoire, nous sommes sans doute nombreux à ressentir cette actualité lorsque nous menons en parallèle une réflexion critique et des projets. Mais jusqu’à quel point peut-on tenir cette position schizophrénique que d’aucuns définissent comme une condition contemporaine ? Jusqu’où danser sans frôler l’indécence ? Doit-on laisser la ville se faire sans nous, sans la nécessaire interprétation critique ? Comment ne pas abdiquer alors que souvent le rapport de force nous semble défavorable ? Voilà une équation sans cesse renégociée, caractéristique du contemporain, un fil fragile qu’il faut tenir.

La question du générique est un des enjeux contemporains qui permet de questionner cette équation. Le normatif, le réglementaire, les standards relèvent en fait tous d’un processus d’essence typiquement moderne : celui d’une régulation absolue des constructions, extensible aujourd’hui à des pans entiers du territoire. On ne peut nier l’influence de cet « idéal standard ». Il peut apparaître une force négative dont il faudrait, selon une rhétorique marxiste, dévoiler les mécanismes supposés cachés. En somme, le générique serait une entrave à un autre idéal : l’autonomie de la production, ou du pouvoir, architectural et urbain. Mais les effets de cet idéal ne sont pas donnés d’emblée. Ils sont relatifs à la manière de les mobiliser, de les mettre en jeu ou de le percevoir. Le sens et la valeur de cet « idéal standard » est relatif à la position que l’on occupe territorialement, socialement et culturellement. Il y a nombre d’exemples qui montrent qu’un standard constructif, remis en jeu selon un agencement qui en déplace ou en revisite la finalité, en modifie le sens.

Pour revenir à notre inévitable schizophrénie, on se dit qu’elle invite à déplacer le champ du pouvoir architectural. En fait, elle implique de poser désormais la production des architectes comme génératrice d’indéterminations plutôt que de certitudes. Le niveau d’indétermination est lié aux rapports de force entre les différents pouvoirs impliqués, à l’équilibre entre les points d’ancrages maîtrisables et ceux susceptibles d’évoluer.

L'intérêt de cette indétermination, ou de l'impossible autonomie d'un facteur, est qu'elle favorise la production d'inconnues. Puisqu'on ne peut maîtriser totalement ce qui est produit, tant au niveau du processus de production, qu'au niveau de la réception et des effets, il nous est alors possible, voire impérieux, de produire en tâtonnant. La notion d'inconnue correspond ici à ce que l'on ne peut prévoir des effets induits par un projet. À la différence des modernes qui chargeaient leurs projets de nombre d'effets attendus, de prophéties initiales souvent déçues, un trait du contemporain réside dans une logique de relativisation et d'ouverture des attentes et présupposés.

Prenant acte de cette distribution, nous nous intéressons aux formes relativement indéterminées. C'est-à-dire à ce qui n'assigne ni les sujets, ni les objets, ni les savoirs, à des identités isolables, distinctes, stables et pour lesquelles on pourrait déterminer une origine et une finalité univoques.

Dans l'observation des constructions territoriales, il s'agit donc de saisir les faits comme des mouvements en cours, producteurs d'agencements fluctuants. Dans la conception, il s'agit de produire des formes, des outils, et peut-être avant tout des *rapports* qui s'inventent dans et par le moment et le mouvement mêmes où nous leur donnons forme. Que ce soit dans le temps de l'expérience de la conception, ou bien dans le temps de l'expérience de la chose construite.

Concrètement cela peut se traduire par la réalisation d'agencements faiblement hiérarchisés entre des dispositions « dures » et « mouvantes » et la recherche d'une flou relatif quant à la destination des espaces. On peut aussi intensifier les interactions entre le dedans et le dehors pour construire un paysage dynamique : une co-appartenance de l'architecture, du territoire et des habitants qui renvoie évidemment à un souci écologique. Enfin on peut recourir à une hybridation de modes constructifs, qui sont mobilisés sans jugement de valeurs en fonction de leur capacité à répondre à un ensemble de nécessités.

L'effort de compréhension qu'implique le contemporain se porte pour nous non plus sur la construction de catégories par trop subjectives et exclusives – ce qui est, ce qui n'est pas – mais sur des contenus, des agencements qu'il faut assumer comme relatifs et fluctuants. La subtilité du travail d'architecte réside dans la manière de les mobiliser et de les concrétiser. En paraphrasant Serge Daney, on peut dire que « pour qu'il y ait architecture, il faut dépasser l'évidence du fait construit. »

1. Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte. Quant au livre », in *Divagations* (1897). Poésie/Gallimard, 1998, p. 257.

2. Roland Barthes, *Leçon inaugurale*, Points Seuil, Paris, 1978, p. 18.

3. Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001, p. 181.

4. Jean Renoir, *La règle du jeu*, Dvd 2 : les compléments, éd. Montparnasse, Paris, 2005.



1.

1. Extension de la mairie de la Plaine-sur-Mer, 2005. Xavier Fouquet architecte.

2. Immeubles « AxeEurope » et « Suitehotel », Eurallile, 2006. Jose Luis Mateo, François Andrieux et A.B.L.B., architectes.



2.

DE
PRÈS,
DE
LOIN

15



«Qu'est-ce que le contemporain ?»

Comment faire avec une question quand on ne se la pose jamais ainsi ? En effet, pourquoi faire de l'adjectif contemporain, un substantif ? Qu'est-ce que celui-ci tend à circonscrire, en effectuant ce que l'adjectif décrit si ce n'est une esthétique ? Y aurait-il là un désir de renouer avec une avant-garde depuis le champ où la question est posée, celui de la discipline architecturale après les débats post-modernes ?

Pourquoi ignorer ou rejeter ainsi le terme existant, la contemporanéité, dont la définition première – *qualité de ce qui est du même temps, de la même époque, de ce qui est contemporain* – laisse les choses ouvertes ?

De quoi serait fait « le contemporain » ? Un ensemble de valeurs, de pulsions, d'émotions, de représentations ? Est-ce un mode d'apparaître ?

N'est-ce pas fabriquer une sorte d'objet concept qui, comme un objet architectural, établirait la possibilité indéfinie du discours, la discursivité elle-même ? Quelque chose pour lancer une narrativité, histoire de saisir le temps dans une discipline où l'on considère l'espace comme déploiement du langage et vice versa. Autrement dit, on pourrait supposer la nécessité du terme comme un retour du refoulé, le temps.

Il serait tentant de rester absorbé sur le passage de l'adjectif au substantif à la lumière des travaux d'Alasdair MacIntyre sur le passage de l'adjectif inconscient à l'inconscient freudien. Mais l'enjeu supposerait le temps patient de la recherche. C'est pourquoi, il est proposé un déplacement et une condensation sous la forme d'un texte informant d'un travail plastique dont l'anachronisme est la pulsation.

De près, de loin

Le dispositif se présente sous la forme de 19 petites tables de papier blanc déployées en une sorte d'éventail, occupant largement la partie centrale de la pièce. Elles sont assez rapprochées les unes des autres, dans une combinaison de jonction et d'intervalle. On ne peut circuler qu'autour de l'ensemble. Sur chacune des tables, est placé un objet différent. Ce sont des objets en trois dimensions. Toutefois leur surface est le plus souvent recouverte d'une texture dessinée.

De part et d'autre, à hauteur du regard, en avant et en arrière, deux écrans plats fixés au mur diffusent un film muet.

Le papier

Les tables de papier semblent autant être des dessins de table que des objets-tables. L'apparente fragilité du papier plié formant les volumes du plan horizontal et des pieds conserve le reflet ou l'écho de la page dépliée.

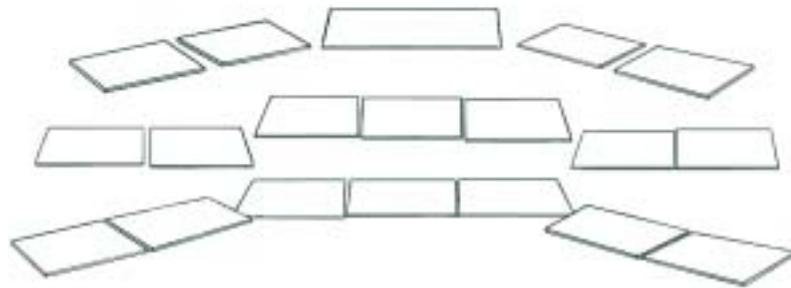
L'espace de la page blanche se réserve comme intériorité. L'extériorité des tables de papier en est comme la réverbération.

La forme des tables

Les plans horizontaux sont de formes trapézoïdales. Le non-parallélisme de deux des côtés accentue une vision géométrique perspective différente pour chaque plan. Le spectateur n'est pas pris pour un point fixe référent pour l'ensemble des tables.

Ici, la perspective est flottante.

Cette géométrie projective – projection horizontale ou anamorphose d'un écran rectangulaire cinématographique – produit un bruissement d'ombres de papier blanc, une surface hypothétique.

L'échelle

La hauteur des plans est un peu plus basse que la taille habituelle d'une table et leur surface renvoie à une tablette de travail pour une personne. S'asseoir devant une telle table, pour une personne de taille moyenne, dans une position un peu compacte, est possible bien que cela paraisse incongru.

L'échelle permet de proposer un survol. L'ensemble est une vue de haut, une représentation cartographique aérienne.

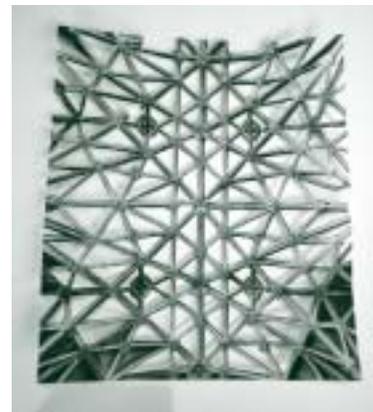
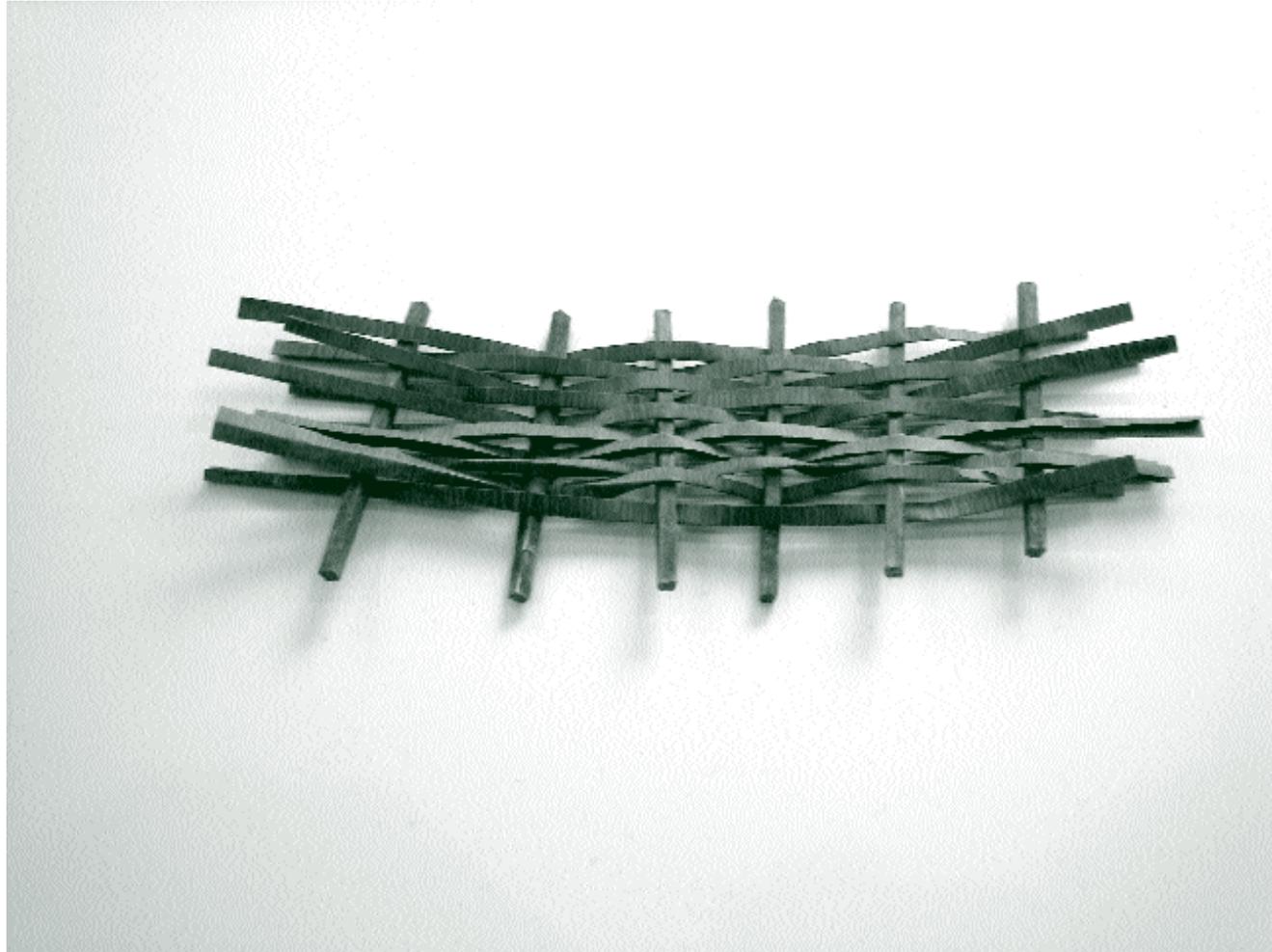
La disposition des tables

La disposition en éventail se déployant face à un spectateur placé en son centre renvoie, pour une part, au théâtre de Giulio Camillo.

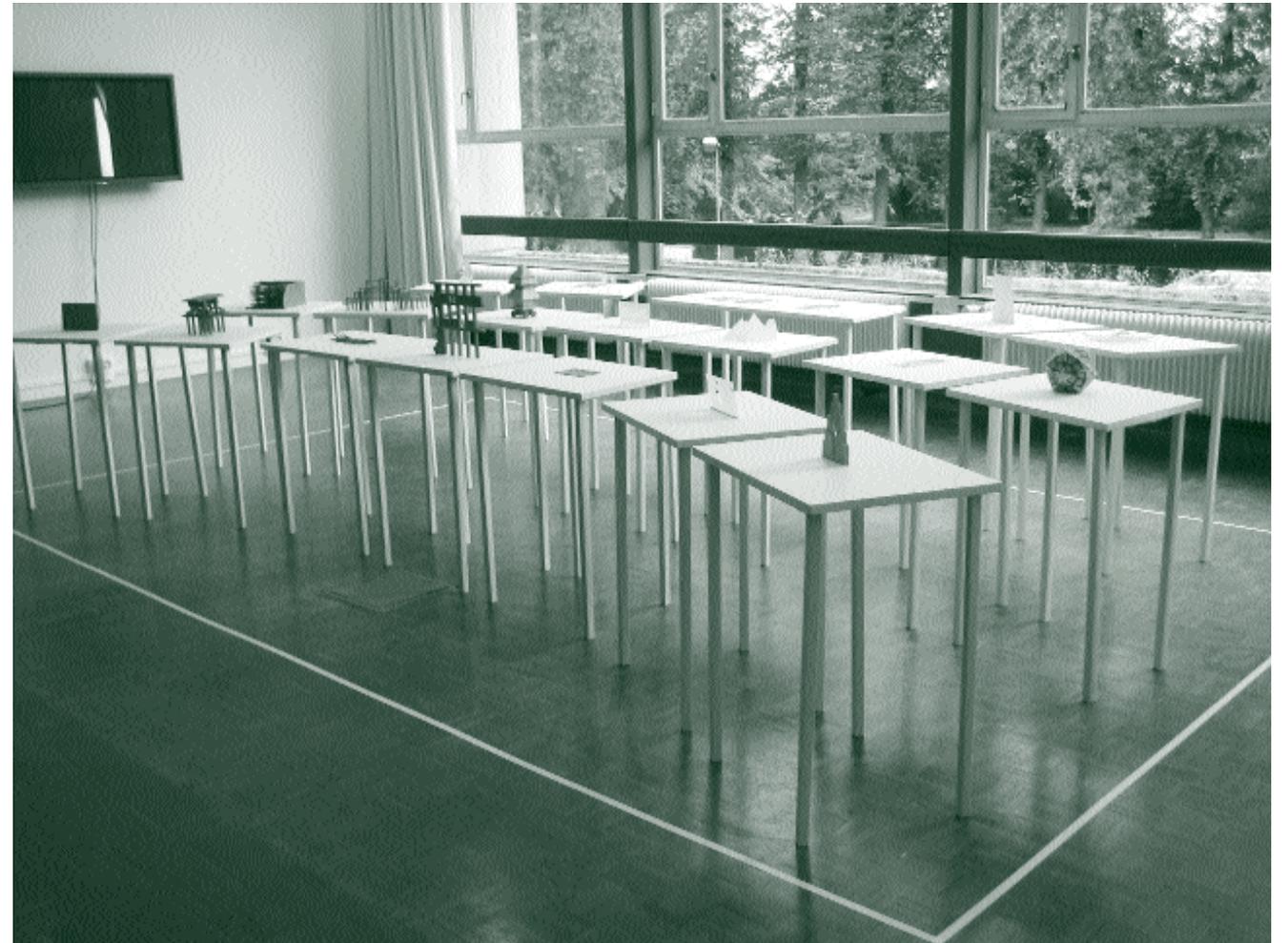
Camillo imagine un spectateur, placé au centre de l'espace scénique d'un amphithéâtre réduit à la taille d'une bibliothèque. Les gradins qui lui font face sont comme des rayonnages avec leurs casiers remplis d'images. L'organisation est issue des arts de la mémoire des grands rhétoriciens : la transposition en images de ce qui est de l'ordre des idées et du discours puis la projection intérieure de ces images sur des architectures – par exemple, le parcours d'une maison connue empli de ces images placées judicieusement permet de dérouler le fil du discours.

Camillo ajoute à la mnémotechnique la volonté de disposer d'un système complet de représentation du monde, un théâtre encyclopédique fondé sur l'analogie, une machine de manipulation des connaissances et d'activation de la pensée par les images. C'est ici une manière de convoquer les travaux existants sur les rapports entre Internet et les théâtres de mémoire.

Ainsi, la disposition des tables est de nature réticulaire, une broderie, une dentelle. Les motifs formés par l'agencement des tables sont traversés par un réseau suspendu activant d'autres motifs internes constitués à partir des objets.



De près de loin.
Pièce réalisée avec l'aide à la création
de la Drac Ile-de-France (2005)
et le centre culturel Saint-Exupéry
dans le cadre de la manifestation
Chemins numériques,
la nature numérique (2006).



Les objets et leur disposition

Les objets sont de nature architecturale. La plupart sont des maquettes renvoyant à des fragments ou des projets proposant une poétique de l'architecture. La question principale est l'articulation intérieur/extérieur qui est en jeu dans ces propositions.

Il est souvent considéré à la suite des théories classiques que l'architecture est d'abord une structure qui est ensuite recouverte d'une surface. La théorie posée par Gottfried Semper au milieu du XIX^e siècle est inverse. L'ornement textile serait le fondement de l'architecture et la structure solide n'apparaîtrait qu'ensuite.

Ce sont les textiles qui ont fait les démarcations spatiales – tendre des tissus sur des armatures, tresser des parois, revêtir, masquer le corps. De ce point de vue, on peut dire que ce qui meut l'histoire de l'architecture serait le renforcement croissant de la robe et du tapis. Le principe du changement des matériaux est ce qui impulse les formes architecturales.

Cette théorie très brièvement résumée est à rapprocher de l'anthropologie de l'art inventée par Aby Warburg ainsi que des pensées de l'espace proposées avec la *Daseinsanalyse* de Ludwig Binswanger et les travaux récents en neurologie d'Alain Berthoz.

L'espace n'est pas homogène comme dans une construction géométrique mathématique.

« Il n'y a pas une intuition de l'espace générale et tout simplement constante, mais plutôt l'espace reçoit d'abord sa teneur déterminée et sa destinée particulière de l'ordre du sens à l'intérieur duquel il se forme à chaque fois. Selon qu'il est pensé comme ordre mythique, esthétique ou théorique, la « forme » de l'espace se modifie aussi et cette modification ne concerne pas seulement des traits isolés ou subordonnés, mais se rapporte également à lui en tant que totalité, à sa structure principielle. »

Les objets pourraient être appelés objets étymologiques.

Semper relie les radicaux des termes *naht*, coudre, *noth*, nécessité et *knot*, nœud (technique de fabrication de tapis). Il les associe à *avagké*, la nécessité, le destin et à la racine indo-européenne, *noc*, au latin *nec* (*nexus*, *necessitas*, *nectere*), au grec *neo* (filer).

Chaque objet est une condensation, une intersection, un nouage matériel et structurel. Chaque objet est une vibration. Tous sont déposés comme objets de méditation.

Ils tiennent aussi du bibelot pour s'y retirer comme dans une rêverie mallarméenne. Souvent de papier plié et dessiné, ils s'associent à l'illusion d'un objet solide et à l'impalpable du fantôme. Leur regroupement fait collection dont la disposition est organisée.

En passant de l'un à l'autre, il y a comparaison et articulation donnée par un élément-charnière, un motif qui permet association, analogie, réflexion, écho, prospection. La mise en corrélation de ces 19 objets propose une disposition de la pensée.

Le film

Un film vidéo est construit en relation avec la séquence finale du film des années soixante *Le village des damnés*. Pour affronter des enfants dont la différence est devenue trop dangereuse pour la communauté, la personne qui leur transmet les savoirs décide de se sacrifier en amenant une bombe dans son cartable. Les enfants saisissent les pensées par télépathie. Pour rendre son esprit hermétique, le savant imagine un mur. Il se concentre sur l'image d'un mur. Les efforts des enfants tendent à l'effriter.

L'affrontement entre deux altérités se fait à travers l'édification, la résistance et la destruction de l'image d'une paroi, elle-même projection sur l'écran. L'enveloppe-muraille est image mentale, image projetée et image numérique.

La grammaire employée est tantôt celle qui forme aujourd'hui un monde commun et qui caractérise le télévisuel – boucles, répétitions, gros plans, flux plus ou moins rapide d'images – tantôt celle de la télésurveillance, tantôt expérience de la lumière.

Peut-être une tentative d'anachronisme: saut à travers le temps, grâce auquel deux états lointains du même être se reconnaissent pour identiques et s'assument mutuellement (selon le Littré).

STÉPHANE AUDEGUY

MAIS NOUS,
À QUI LE MONDE
EST PATRIE,
COMME
AUX POISSONS
LA MER

16

t 336*****
03/06/06 15: 26

Bjr E., je
Pourrai te faire une
Lettre familière 2
Nairobi com disait 2
Bross. 7 question
contemporain –

moderne – actuel é
au cœur 2 mon
travail je crois. Seul
pb: c pour qd, dis
moi? Envoie moi un
mail expliquant le
cadre, et la date par

txto
*** Fin***

Nairobi, dimanche 11 – vendredi 16 juin 2006

Bonjour Emmanuel Doutriaux,

Juste avant mon départ pour l'Afrique, et par l'entremise du Service des Messages Succincts, je t'ai proposé une lettre sur le rapport entre mes romans et le contemporain. Plus précisément, une lettre familière: un Président illustre en écrivait d'Italie, moi je suis à Nairobi, Kenya, ça se vaut, *mutatis mutandis*. *En changeant ce qui doit être changé* (ce qui suppose aussi garder ce qui mérite de l'être, parce qu'actuel), ce pourrait être la devise de ceux qu'habite un désir de contemporain.

Tu me pardonneras d'expliquer d'abord en quelques lignes ce que sont les trois romans dont je vais parler, et qui m'occupent depuis un certain temps. Ils forment comme un triptyque dont le thème général serait, outre une sorte de concordance des temps, les rapports entre l'homme, la technique et la nature; formulé ainsi, c'est affreux et prétentieux, mais tu m'as dit dix mille signes – et c'est très bien ainsi – donc je vais vite:

La Théorie des nuages (2005, Gallimard) croise les histoires de différents personnages unis, qu'ils le sachent ou non, par leur désir de comprendre les nuages. L'action se déroule entre 1804 et 2006.

Fils unique (2006, Gallimard) est l'autobiographie (fictive) du frère (réel) de Jean-Jacques Rousseau, François. Il y est beaucoup question de ces automates que le dix-huitième siècle construisit en rêvant de comprendre par là les secrets du vivant. L'action se déroule entre 1705 à 1794.

Dans les vallées du monde (titre provisoire). Il sera question de l'espèce humaine en tant qu'elle est, depuis le début, engagée dans un devenir diasporique (je vais m'expliquer là-dessus tout à l'heure). L'action se déroulera entre - 3 millions d'années et 2012.

De ce dernier roman, je n'ai pas encore écrit une ligne (tu vois que cette lettre est on ne peut plus contemporaine de mon travail). Je sais deux ou trois choses de lui: ce sera un récit mondial, il se passera au Kenya, et il y sera question de l'*homo erectus* (de bonnes raisons, donc, de le faire s'achever aux prochains Jeux Olympiques, dans une course à pied où il y aura au moins un Kenyan, et plutôt, d'ailleurs, une Kenyane).

Me voici donc au Kenya pour deux mois dans le but non pas d'écrire ce troisième roman, mais d'être traversé par assez d'événements pour pouvoir l'écrire ensuite (je pense le composer entre octobre et septembre 2007, avant j'ai autre chose à faire, notamment un volume pour la collection « Découvertes » de Gallimard, à propos de monstres). Une fois dit que je n'aime pas pratiquer le tourisme (j'ai arrêté dès que j'ai pu, donc vers quinze ans: ensuite j'ai séjourné dans différents pays, mais c'est tout autre chose). Une fois dit que l'exotisme me dégoûte (ou alors il faut l'élever à la puissance d'une esthétique, comme le grand Victor Segalen). Une fois dit que je me vois mal m'embarquer

dans une enquête journalistique (cela dit sans malveillance et sans mépris pour le journalisme), qu'est-ce que je viens faire à Nairobi ? – Un roman contemporain. Ce qui pour moi signifie un roman écrit avec le temps, avec différentes dimensions du temps, ce qui implique de trouver le cadre romanesque idoine. Après avoir rêvé un peu à ce problème, j'ai choisi le Kenya. Mais j'ouvre une parenthèse importante à mes yeux, pour souligner qu'en fait j'ai procédé de façon analogue dans les deux précédents romans :

Dans La Théorie des nuages déjà, l'idée était de faire un récit conçu comme un poème, où la destinée d'un explorateur de 1892 rime avec celle d'une bibliothécaire de 2005, où le sort d'un couturier japonais né à Hiroshima résonne avec d'autres catastrophes (par exemple la célèbre éruption du Krakatoa, à la fin du dix-neuvième siècle). Le nuage s'imposait comme le quasi-objet qui rendait possible une narration erratique, mais ordonnée.

Dans Fils unique, c'est beaucoup plus simple et plus « régional » (c'est mon roman « français », si tu veux, et ce sera probablement le seul que j'écrirai dans ce genre). J'ai voulu explorer la généalogie de l'individu démocratique, d'où l'idée de relire Rousseau, et d'imaginer la vie de son frère ; naturellement ce n'est pas un roman historique (j'aime bien en lire, mais il m'ennuierait d'en écrire un). Plutôt un roman généalogique (qui concerne l'actualité de notre Révolution, par exemple) : j'y ai privilégié ce qui, dans cette révolution, me paraît encore résonner avec des questions essentielles aujourd'hui (la condition féminine, entre autres).

Pour en revenir au prochain roman : le thème général est que l'homme est une espèce marchante. Ce caractère piéton m'émeut extrêmement, et d'ailleurs il est fondamental (la station debout « libère » la main, les changements climatiques déterminent une diaspora de l'espèce sur les cinq continents, etc.). Il me paraît donc logique d'évoquer ensemble l'Afrique du Rift d'il y a 3 millions d'années et celle d'aujourd'hui, ceux qui se sont tenus debout jadis, ceux qui marchent encore sur la même terre ; ceux qui furent les premiers, ceux qui, hélas, pourraient très bien disparaître les premiers. Le petit pas le plus important de l'histoire de l'humanité, ce n'est pas celui que mirent en scène au vingtième siècle des Américains enfermés dans une rivalité mimétique morbide avec leurs frères soviétiques. Personnellement je ne pouvais pas faire rimer le temps de l'*homo erectus* et celui du Kenyan d'aujourd'hui sans venir ici pour marcher avec eux, au présent et au passé, si je puis dire. Non pas dans l'illusion d'une immédiateté d'un partage dans l'expérience : je ne joue pas à l'Africain ; moi, quand je suis las de la pollution qui nous fait pleurer ou de la poussière des routes, je vais dans les parcs naturels du Rift, ou nager à la piscine du Hilton. Simplement je veux être autant que possible dans le même temps que les Kenyans, c'est-à-dire dans le même espace. C'est pourquoi j'ai également décidé de ne prendre aucune photographie, et de ne pas filmer. Cela me paraît logique, sans que je sache bien pourquoi : peut-être les objets techniques du type caméra

induisent-ils un rapport géométrisé avec l'espace, et un rapport instrumentaliste avec les choses, qui ne convient pas à mon projet.

Je ne voudrais pas donner l'impression fautive que cette pratique de l'écriture (car c'en est une, et quotidienne) procède de principes. Ce qui reste premier pour moi, c'est l'intuition, ou si l'on veut la vision (je me souviens que dans mon premier roman, par exemple, ce n'était pas l'idée d'un roman-sur-les-nuages qui m'a inspiré ; mais le désir d'un récit où l'on verrait deux petits enfants japonais avancer sur une route, comme dans un film d'Ozu, ce qui me semblait alors, et me semble encore, absolument bouleversant. Je crois que pour écrire un roman contemporain, il faut nécessairement passer par de petites découvertes expérimentales, qui sont certes banales, mais doivent être éprouvées pour soi et pour l'écriture (quoi de plus respectable, en ce sens, qu'un *lieu commun* ?).

Voici quelques exemples tirés de ma première semaine de séjour ici. D'abord les riches, blancs ou noirs, ne marchent pas à Nairobi, jamais ; ils roulent. Quatre jours après mon arrivée j'ai parlé de certaines rues de la ville à des expatriés vivant à Nairobi depuis deux ans, ils ne les connaissaient pas, parce qu'elles ne sont pas des axes routiers et qu'on ne peut pas y faire des courses. Pour l'instant j'ai vu en tout et pour tout cinq Européens à pied : trois touristes de moins de vingt-cinq ans, de la variété sac à dos ; deux vieillards, mais ceux-là faisaient leur *footing*. Dans le même temps, tous les matins, les bidonvilles déversent sur les routes leurs flots de travailleurs, qui sortent de baraques dans une tenue impeccable, en tenant à la main, dans un petit sac plastique, leurs chaussures de travail. Je ne juge pas, je ne me moque pas, je rapporte ce qui est. Évidemment cette première coexistence de deux espace-temps (ceux qui marchent/ceux qui roulent) est enrichie par la question technique, celle des routes et des moyens de transports : en petit bus public, Mombasa est à trois jours de Nairobi ; à deux heures en avion (enregistrement et récupération des bagages compris). Notre époque, plus qu'aucune autre, fait coexister toutes sortes d'espaces-temps, localement et mondialement : Nairobi est un foyer de migrations interafricaines, le Kenya comporte 42 ethnies, sans compter les Européens, les Indiens, etc. Si on ajoute les modes de communications ubiquitaires, qui distribuent aussi les lieux autrement (un riche Kenyan d'origine indienne peut vivre en synchronie avec sa famille de Bombay, alors qu'un paysan du nord du pays ne bénéficie même pas d'une couverture satellitaire suffisante pour utiliser un téléphone portable et appeler ses parents à une journée de marche seulement), on peut dire que le contemporain se caractérise par une sédimentation des temps non seulement extrêmement riche, mais aussi compliquée par des ruptures de failles multiples.

Il faut encore intégrer à tout cela la question de la mondialisation du peuplement de la terre. Ce devenir mondial de l'humanité ne commence pas avec ce que nous appelons, sans mesurer l'outrecuidance de l'expression, l'époque des Grandes Découvertes ; il est à mes yeux

consubstantiel de l'humanité (les races sont des accidents : isolement d'un groupe par des accidents de relief et/ou des changements climatiques). Comprendre la mondialisation, c'est embrasser tous ces temps et tous ces espaces. Et les groupes humains eux aussi sont aujourd'hui embarqués dans le plus grand brassage qui ait jamais eu lieu, bien qu'il ait commencé de fait avec le jour de la naissance de l'espèce humaine. De ce point de vue, je le répète, Nairobi c'est parfait : une métropole cosmopolite, flanquée du plus gros bidonville d'Afrique (Kibera, trois millions d'habitants) ; une capitale artificiellement créée à la fin du dix-neuvième siècle par les constructeurs anglais de la voie ferrée qui mène de Mombasa au lac Victoria...

J'en étais là de mes explications quand j'ai rencontré Hélène Roche, qui dirige un site de fouilles préhistoriques dans l'extrême nord du pays ; cette spécialiste des premiers outils humains me propose de l'accompagner dans son expédition. Tu te doutes bien que j'ai dit oui. Certes, cela m'oblige à écourter cette missive ; mais je me console en me disant que c'est une conclusion parfaite, étant donné notre sujet de réflexion. Je prends le lundi 19 juin 2006 un avion pour Lokichoggio, j'y serai en deux heures, c'est une fausse ville et un faux aéroport, en fait une piste d'atterrissage qui servait à alimenter les camps de réfugiés qui s'étaient montés là, naguère, nulle part. Je reviendrai début juillet, en prenant un petit bus : trois jours de trajet retour. Il me semble que le monde n'a jamais été aussi intéressant.

Cordialement

Stéphane Audeguy

117

François Andrieux est architecte. Il exerce à Lille où il a réalisé récemment le parvis de Rotterdam et, en collaboration avec Josep Lluis Mateo et Antoine Béal, l'immeuble AxeEurope. Il enseigne depuis 2003 à l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes.

Stéphane Audeguy enseigne l'histoire du cinéma et des arts dans un établissement public des Hauts-de-Seine. Il a publié en 2005 son premier roman, *La théorie des nuages* (Gallimard), et sort à le rentrée 2006 *Fils unique*, chez le même éditeur.

Catherine Beaugrand est artiste. Vidéo, théâtre, danse, architecture, internet et numérique sont les territoires où elle expérimente et applique ses recherches sur la perception des espaces et leur représentation. Elle a participé à de très nombreuses expositions internationales, dont la Documenta de Kassel en 1997. Après avoir enseigné à Cherbourg et en Normandie, elle intègre en 2006 l'école des Beaux-Arts de Saint-Étienne.

Alain Bourges est vidéaste, écrivain, critique, professeur de vidéo à l'école des Beaux-Arts de Rennes et d'écriture de scénario à l'Université de Nantes.

Maurice Benayoun travaille aux confins des territoires balisés de l'art contemporain, qui se traduit par la pratique de différents medias (réalité virtuelle, vidéo, réseau, design et muséographie interactive). Enseignant à l'Université de Paris I ; il est co-fondateur et directeur artistique du CITU, réseau de recherche inter-universitaire dédié à l'art et aux nouveaux médias.

Mathilde Calba est architecte, diplômée en 2006 à l'école nationale supérieure d'architecture de Normandie.

Delphine Costedoat est historienne de l'art, critique d'architecture. Elle a participé en 2004 à l'exposition *Informal* au centre arc en rêve de Bordeaux.

Emmanuel Doutriaux est architecte et enseignant-chercheur à l'école d'architecture de Lille, membre du Laboratoire d'architecture, conception, territoire, histoire (Lacth).

Xavier Fouquet est architecte, et enseignant à l'école nationale supérieure d'architecture de Normandie. Il collabore à des recherches avec le Laua (école d'architecture de Nantes). Il a créé l'agence F.A.U. en 2004, a été nommé au prix de la première œuvre en 2005, pour l'extension de la mairie de La Plaine-sur-Mer, et est lauréat des Jeunes Architectes Ligériens (2005).

Arnaud François est architecte, et enseignant à l'école nationale supérieure d'architecture de Normandie. Titulaire d'un doctorat en cinéma, il explore les relations étroites entre architecture et image technique (photographie, cinéma, télévision, vidéo et numérique) quant à la représentation du réel.

Michel Jacques, architecte de formation, est directeur artistique d'arc en rêve – centre d'architecture, dont il a contribué à la création à Bordeaux, en 1980 ; il y crée en 2004 l'exposition *Informal* sur la base des recherches de l'ingénieur Cecil Balmond. Michel Jacques enseigne également à l'école d'architecture de Bordeaux.

Christian Leclerc est plasticien, architecte, maître-assistant à l'école d'architecture de Normandie, membre du Gerphau, laboratoire de recherches de l'école d'architecture de Clermont-Ferrand.

Nicolas Michelin est architecte. D'abord associé à Finn Geipel, de 1988 à 2001, au sein de Labfac, Nicolas Michelin crée en 2001 l'agence ANMA. Il dirige, depuis l'année 2000, l'école d'architecture de Versailles. Ses principales réalisations sont la couverture des arènes de Nîmes (1989), l'école nationale des arts décoratifs à Limoges (1990-1994), le théâtre de Tours (1999-2002), un gymnase à Grenoble (2000), les amphithéâtres de Paris VII dans une ancienne halle aux farines (2001-2006), la réhabilitation – à Rouen – de la Grand-Mare de Marcel Lods.

Matthieu Pihouée est ingénieur, responsable du département fluides à l'Arep (agence d'architecture de la Snct).

Pascal Rambert est auteur dramatique et metteur en scène. Il a créé *Gilgamesh* en 1998-2000 (Avignon), *Asservissement sexuel volontaire* (2001, à la Colline à Paris), *Paradis d'après Dante* (en 2002-2004), *After/Before* (2005). Il réalise actuellement ses premiers films.

Éric Rondepierre est artiste plasticien, pluridisciplinaire. Il commence par être comédien (théâtre, danse) pour se diriger – via la peinture – vers un travail de photographie lié au cinéma. Il a participé à de nombreuses expositions en France et à l'étranger et a écrit lui-même quelques livres autour de son travail (dernier paru : *La Nuit Cinéma*, Paris, Seuil, 2005). Il enseigne à l'Université de Paris I et à l'Enar.

Frank Vermandel est architecte, enseignant-chercheur à l'école d'architecture de Lille, où il y est co-responsable du Laboratoire d'architecture, conception, territoire, histoire (Lacth).

Cette publication propose
une édition augmentée et enrichie
de la journée d'études
« qu'est-ce que le contemporain ? »,
qui s'est tenue à l'école
d'architecture de Normandie
le 8 avril 2004, à l'initiative
des animateurs du séminaire
« création architecturale
contemporaine » :
Emmanuel Doutriaux,
Arnaud François, Christian Leclerc,
Nicolas Nogue.

Directeur de la publication :
Jean-Michel Knop

Responsables de la publication :
Emmanuel Doutriaux
et Arnaud François

Communication et saisie des textes :
Martine Fouquet et David Carreau

Régie technique et enregistrements :
Serge Leparc et Antoine Dautou

Conception graphique :
Cyril Cohen

Photographie de couverture :
Arnaud François

Photogravure :

Impression :

© Éditions de l'Espérou /
École nationale supérieure
d'architecture de Normandie
2006

Issn en cours

Isbn 2-912261-32-5