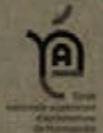


RADIAL 4

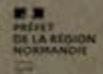
**LES ARTS
DE L'ARCHITECTURE**

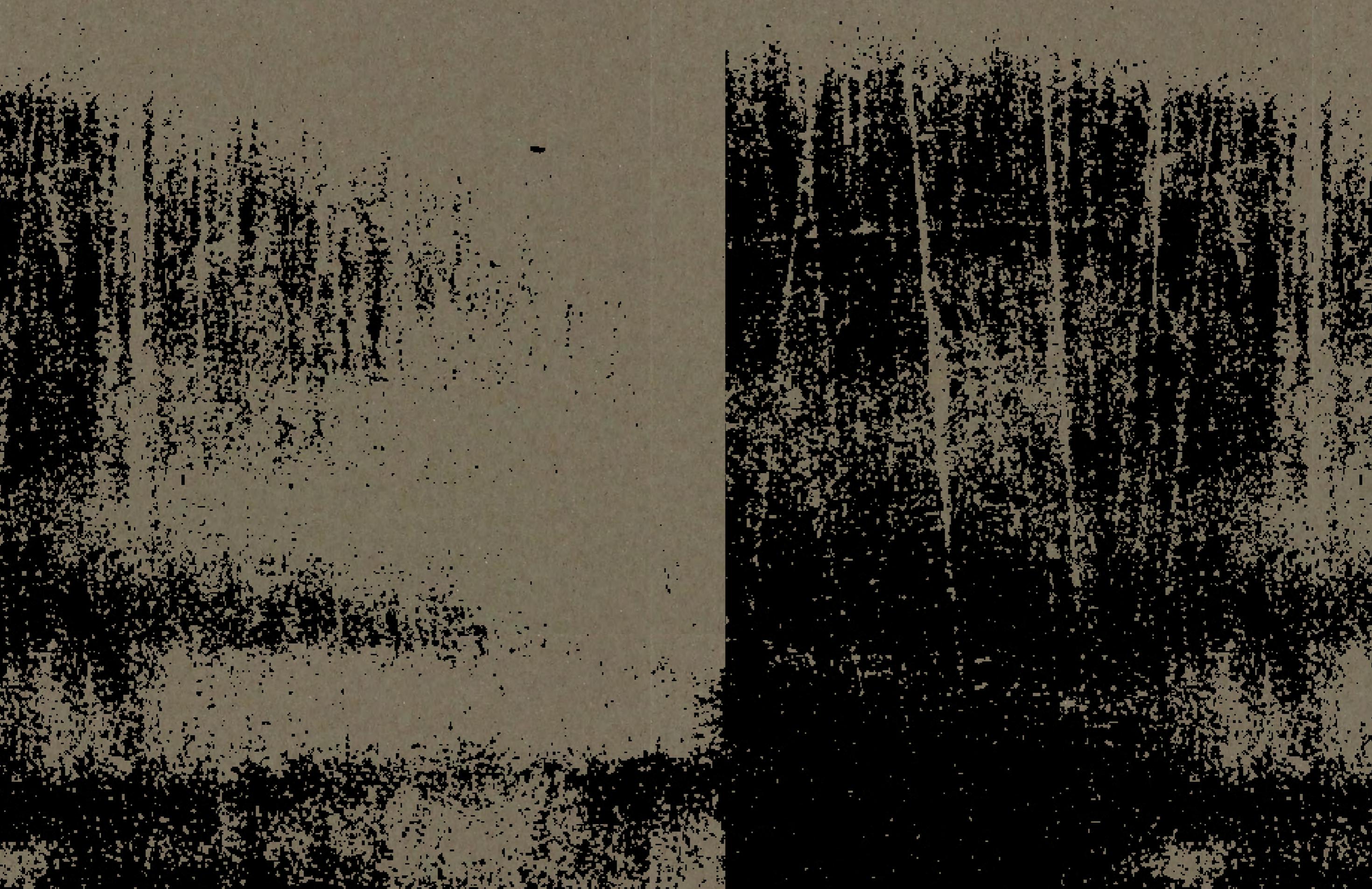
RADIAL 4  **LES ARTS DE L'ARCHITECTURE**

ESADHaR



Havre









RADIAL 4

**LES ARTS
DE L'ARCHITECTURE**

9 *ÉDITO*
Arnaud François

LES ARTS DE L'ARCHITECTURE

17 *OUVERTURE DE LA PENSÉE DE PETER ZUMTHOR
AU MONDE DE LA POÉSIE COMME VÉRITÉ INATTENDUE*
Hedia Ben Nila, Haïfa Miled et Mounir Dhouib

35 *FORMES IN/CONNUES :
LES PRATIQUES POÉTIQUES À LA LECTURE DU SITE*
Jeremy Hawkins

53 *LA NARRATION ARCHITECTURALE : UNE NOTION AU CŒUR
DE L'INTERDISCIPLINARITÉ ARTISTIQUE*
Alissia Chauvat

65 *LE LANGAGE DE L'ARCHITECTURE ET LA NATURE*
Arnaud François

85 *UN ARTISTE DEVENU ARCHITECTE
ARMAND PELLIER (1910-1989)*
Michel Matival

105 *L'ARCHITECTE EST SECOND.
LES CATHÉDRALES VÉGÉTALES DE GIULIANO G. MAURI*
Brigitte Poitrenaud-Lamesi

VARIA

125 *J'AI VU LE SIGNE • CARNET DE VOYAGE*
Rémi Groussin

147 *AUCUNE AUTRE SOURCE QUE NOUS*
Apolline Brechotteau et Blanche Bertrand

DOCTORAT RADIANT

157 *VIEUX STANDARDS, NOUVEAUX RÉCITS*
Clément Hébert

173 *« FILMER LA ZONE », JOURNAL DE TERRAINS*
Misia Forlen

199 *RÉSUMÉS*

ÉDITO

Pour le numéro 4 de la revue *Radial*, l'ESADHaR a invité l'ENSA Normandie à prendre la direction de sa rédaction. Cette invitation par une école d'art auprès d'une école d'architecture est d'autant moins anodine qu'elle va à l'encontre de la séparation instituée entre l'enseignement des arts plastiques et celui de l'architecture depuis la fin des années 1960. À cette époque, pour l'architecture, il s'agissait de prendre son autonomie en réunissant dans une même formation les disciplines la concernant directement, tout en se rapprochant de l'Université et des méthodologies scientifiques d'analyse. Avec le temps, cette orientation a eu pour conséquence d'obscurcir le rapport entre art et architecture. D'un côté, dans les écoles d'architecture, il est devenu difficile de parler d'architecture en tant qu'art et création; et, *a contrario*, les installations, happenings et toutes formes d'intervention artistique dans l'espace public sont quasiment assimilés à de la pratique architecturale. Pour honorer l'invitation dans cette revue d'art, l'école d'architecture a trouvé opportun de repenser l'architecture en tant qu'art; à commencer par l'art propre à l'architecture, l'art de bâtir comme source d'une poétique se déployant dans le réel, et aussi en considérant les arts intervenant dans le processus de création architecturale.

Il s'avère que l'ensemble des articles tisse comme une cartographie de la manière dont la poétique permet d'éclairer la physique de l'architecture. En préambule à la présentation de chacune des contributions, il a semblé utile de les situer dans cette cartographie. La question est de savoir de quoi l'on parle lorsqu'en architecture est convoquée la notion de *poétique*. Les articles rappellent que, depuis la postmodernité, à ce sujet, les architectes convoquent moins leur propre art que les autres, principalement la littérature et le cinéma. Ces langages permettent de saisir le processus de signification, dans son dynamisme et sa subjectivité propre. Ils sont capables de représenter et de donner forme à ce processus interne que l'architecture, par sa matérialité et sa statique, résiste à exprimer. Pour Hedia Ben Nila, Haïfa Miled et Mounir Dhoub, au sujet de Peter Zumthor, la distinction est radicale, l'art de la poétique, structuré par les mots et les images internes, est la condition de l'art de bâtir. On peut retrouver cette priorité chez Jeremy Hawkins,

au sujet de l'exercice d'écriture poétique permettant aux étudiants de prendre connaissance d'un site en tant qu'amorce du projet. Avec Alissia Chauvat, au sujet de Bernard Tschumi, l'approche est différente car l'architecte fait appel au langage d'image qu'est le cinéma; la poésie passe par les mouvements du corps et le surgissement d'événements, typiques du récit cinématographique. C'est avec Arnaud François, au sujet de l'architecture moderne, que la poésie s'inscrit dans un langage architectural destiné à donner à habiter la nature. Michel Matival, à travers Armand Pellier, enracine, quant à lui, la poésie dans la matière de la région, pour sa permanence et son histoire; y compris pour des architectures à l'esthétique moderniste. Avec Brigitte Poitrenaud-Lamesi, et à travers l'œuvre de l'artiste Giuliano G. Mauri, c'est directement la nature qui devient la matière de l'architecture. Entre la poésie littéraire, la plus abstraite, et la poésie de la matière, la plus physique, se tisse l'univers dans lequel il est possible de saisir la palette des diverses manières de situer la poésie architecturale; dans l'esprit, le corps ou la nature? Il reste que dans la majeure partie de ces recherches, la question de la forme architecturale est peu abordée, comme s'il était établi que son achèvement était un frein à la manifestation d'une poésie.

La revue intègre également la rubrique *Varia*, ouverte à des articles hors thématique, et la rubrique *Doctorat Radian* où les doctorants en « recherche et création » peuvent relater l'état actuel de leur thèse, comme d'un de ses aspects.

Dans « Ouverture de la pensée de Peter Zumthor au monde de la poésie comme vérité inattendue », Hedia Ben Nila, Haïfa Miled et Mounir Dhoub aborderont l'œuvre de Peter Zumthor à partir du dialogue entre l'« art de bâtir » et « l'art poétique », s'effectuant par l'intermédiaire de l'« atmosphère ». Il s'agit de considérer comment une « création matérielle, tangible et vécue par l'utilisateur dans la réalité physique », peut s'articuler à la création littéraire, « exprimée par le langage, celui qui offre une ouverture au rêve et à la rêverie »; autrement dit, comment le « nuage poétique » devient atmosphère architecturale. Ici, la poésie architecturale est structurée mentalement par la poésie de la parole et des mots.

Dans « Formes inconnues. Les pratiques poétiques à la lecture du site », Jeremy Hawkins relate son expérience d'enseignement en master à l'ENSA de Strasbourg, consistant à produire des récits poétiques « comme outils créatifs pour la lecture de sites afin de créer de nouvelles connaissances situées ». Tout en offrant un tour d'horizon de l'analyse de la pratique poétique dans la conception architecturale, l'originalité de l'investigation est de relater l'expérience poétique en process chez des étudiants allant à la rencontre d'un site de projet. La pratique poétique ne consiste plus à écrire de la poésie afin de rendre sensible un espace littéraire. Elle devient un moyen de prendre connaissance d'un site réel grâce à « l'enchevêtrement des dimensions physiques, sensibles et imaginaires d'un espace », comme source de la conception architecturale.

Dans « La narration architecturale : une notion au cœur de l'interdisciplinarité artistique », Alissia Chauvat aborde la question du récit dans la conception architecturale. Sa réflexion concentre l'attention sur le rôle du cinéma dans la production de Bernard Tschumi, où l'image en mouvement est moins abordée comme rénovateur de la perception que de l'art du récit. Au cinéma, « l'espace fait corps avec le temps », au fil des événements qui surviennent. La forme architecturale n'est plus considérée comme une entité statique a priori car elle se dessine « progressivement selon le mouvement, le déplacement de l'utilisateur et son appropriation des lieux ».

Dans « Le langage de l'architecture et la nature », Arnaud François fait redécouvrir le langage de l'architecture moderne qui, avant la postmodernité, n'était pas encore considéré à partir des théories littéraires. Ce langage est celui dont le vocabulaire est issu de la décomposition du corps de bâtiment en surfaces géométriques autonomes, et comme libérées de la pesanteur, qu'il s'agit d'articuler dans les trois dimensions de l'espace afin de révéler et de donner à habiter la nature. C'est un langage non verbal qui se déploie directement dans la plastique du monde.

- L'investigation est menée à travers l'analyse de quatre héros de l'architecture moderne : Franck Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe et Louis Kahn.
- Dans « Un artiste devenu architecte : Armand Pellier (1910-1989) », Michel Matival revient sur le parcours atypique d'un architecte peu connu du sud de la France, Armand Pellier, qui, à la fin des années 1950, après une carrière de sculpteur sur architectures néoclassiques, entame une œuvre architecturale fortement influencée par celles d'architectes modernes comme Franck Lloyd Wright et Richard Neutra. Le fil conducteur entre ces deux périodes est la pierre calcaire de cette région ayant servi dans l'Antiquité à construire le pont du Gard. La matière devient le moyen d'enraciner l'esthétique moderniste dans l'histoire et la permanence d'une région.
- Dans « L'architecte est second. Les cathédrales végétales de Giuliano G. Mauri », Brigitte Poitrenaud-Lamesi interroge les cathédrales végétales de l'artiste environnemental Giuliano Mauri. Pour l'artiste, l'idée est « de travailler sur la croissance même, le fait de sculpter avec la nature, dont [...] en tant qu'homme, [lui] sculpte la matière comme second sculpteur ». La monumentalité devient organique et la forme, passagère, puisque les arbres finiront par retrouver leur liberté de *mouvement*, et la cathédrale redeviendra forêt. Il en ressort une puissance spirituelle à la faveur de laquelle le temps humain s'inscrit dans le temps de la nature.

VARIA

- Dans « J'ai vu le signe. Carnet de voyage », Rémi Groussin nous embarque à la découverte des enseignes américaines, dans un road-trip entre Las Vegas, Hollywood et San Francisco. Vestiges d'un temps où le panneau publicitaire était considéré comme l'extension de l'architecture, des enseignes dressent aujourd'hui leur silhouette muette dans un paysage générique. Si le texte raconte, en forme de journal de voyage, la dérive du protagoniste dans un Far West post-moderne, les photographies signent la disparition de cette culture architecturale.
- Dans « Aucune autre source que nous », Apolline Brechotteau et Blanche Bertrand explorent avec délectation l'univers complexe des notes en bas de page, qui enflent les textes universitaires et autres. Il s'agit de voir comment de l'Antiquité à l'informatique, elles font autorité sur le texte en réflexion au point de pouvoir, parfois, prendre le dessus ; temporellement dans la lecture et spatialement dans la page, tel un hyper-texte autonome.

- Dans « Vieux standards, nouveaux récits », Clément Hébert fait part de l'état actuel de ses recherches concernant l'installation, après la Deuxième Guerre mondiale, de maisons américaines standardisées, nommées UK100, en Normandie ; notamment 150 unités à la cité du Chemin-Vert, à Caen. Au regard d'une enquête sur le contexte de l'arrivée en France de ces « baraques » commandées à l'origine par le Royaume-Uni et l'analyse de leur conception et de leur implantation fonctionnelles en zone suburbaine, le projet consiste à inscrire ce genre de lotissements anonymes dans un grand récit et un imaginaire de mémoire visant à les ancrer dans le monde.
- Dans « "Filmer la zone", journal de terrain(s) », Misia Forlen restitue une partie de son travail sous la forme d'une carte en ligne, interactive et évolutive. « Entre journal de terrain et journal de recherche, cette carte permet de spatialiser les observations, réflexions, hypothèses, tout comme les images et les sons, issus du travail hybride de recherche et de création en cours. » La thèse vise à analyser l'habitat précaire de migrants situé à proximité des bassins d'emploi. La méthode de recherche passe par la réalisation de vidéos, comme moyen de provoquer des espaces de rencontre, et la projection de documentaires sur des situations similaires, comme moyen de produire de la complicité entre l'enquêtrice et les personnes interrogées. « La création n'est pas seulement envisagée comme l'issue de la recherche, mais comme un processus actif, présent à toutes les étapes de la démarche. »

LES ARTS DE L'ARCHITECTURE

OUVERTURE DE LA PENSÉE DE PETER ZUMTHOR AU MONDE DE LA POÉSIE COMME VÉRITÉ INATTENDUE

*Hedia Ben Nila, architecte, docteure en architecture
ED.SIA, enseignante ENAU, université de Carthage
Tunis, membre et coordinatrice de l'équipe ArMC.*

*Haïfa Miled, architecte, docteure en architecture
ED.SIA, enseignante ENAU, université de Carthage
Tunis, membre de l'équipe ArMC.*

*Mounir Dhouib, architecte, docteur HDR, professeur
de l'enseignement supérieur en architecture
à l'ENAU, directeur de l'École doctorale en sciences
et ingénieries architecturales, responsable de
l'équipe ArMC: Architecturologie et Modélisation
de la conception.*

L'espace des réflexions portant sur l'architecture ne cesse d'évoluer. Dans cette évolution, il y a une constance, une question redondante. C'est l'interrogation de l'acceptation même de ce qu'est *l'art de bâtir*, dans sa proximité et sa distance par rapport aux autres univers de la création. Nous trouvons, parmi les divergentes prises de position, celle qui soutient que le monde de l'architecture et celui de la poésie sont antagonistes. À l'appui de cette affirmation, un argument. L'un consisterait dans la mise en forme d'une création matérielle, tangible et vécue ; l'autre, dans la création d'un langage littéraire, offrant une ouverture au rêve et à la rêverie. Toutefois, des expériences d'architectes ouvrent la voie d'une nécessaire reconsidération de cet absolu. Renzo Piano écrit :

*Mon grand ami Luciano disait, à propos de mon travail, que « parfois l'architecture parle, et que parfois elle chante », qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que l'architecture s'exprime avec un langage qui quelquefois, en allant au-delà de l'aspect rationnel, logique, philosophique, peut devenir poétique et chanter*¹.

S'annonce une résonance poétique. Il y a une similarité entre l'acte par lequel se donne la forme, et la parole du poète. Ici, le langage architectural ne saurait être restreint au discours rationnel. Il est porté vers un discours poétique.

S'impose donc la considération des liens qui existent entre l'univers de l'architecture et celui de la poésie, entre *l'art de bâtir* et *l'art poétique*. Il nous faut comprendre comment le langage physique et rationnel de l'architecture s'élève au rang de langage poétique.

Nous nous orientons vers l'étude de la pensée de Peter Zumthor, dont l'œuvre se construit autour d'une tension entre l'architecture et la poésie. Et si son écriture architecturale se tisse par un langage iconographique, le discours poétique lui est indissociablement associé. Nous proposons de procéder à une étude langagière des textes de Zumthor, et plus particulièrement de son *Penser l'architecture*². L'ouvrage regroupe des conférences au cours desquelles l'architecte aborde la réflexion qui est la sienne au long du processus créatif. Nous verrons comment Zumthor, artisan ébéniste, imprégné du monde concret, s'ouvre au monde de la poésie, s'offrant à lui comme *vérité inattendue*.

C'est une recherche en deux temps. Comprendre l'ouverture de la pensée de Zumthor sur le monde de la poésie impose, premièrement, de retracer son parcours et l'évolution de sa vision. Cela nous permettra de mieux comprendre la formation de l'homme à double facette : l'*artisan-concepteur* et le

¹ Renzo Piano, *La Désobéissance de l'architecte*, trad. O. Favier, Paris, Arléa, 2007, p. 159.
² Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bael/Boston/Berlin, Birkhäuser, 2006.

penseur-rêveur. La saisie de cette dualité fondamentale et ses déterminants nous permettra d'interroger la façon dont le processus créatif de l'architecte, sa quête de l'atmosphère, se fonde au croisement de *l'art de bâtir* et de *l'art poétique*.

LA FORMATION DE PETER ZUMTHOR, L'HOMME À DOUBLE FACETTE, CONCEPTEUR RÊVEUR

La compréhension de la construction de la double facette de Zumthor passe par un retour sur son parcours. Dès son jeune âge, par son expérience d'ébéniste, l'architecte se dote d'une sensibilité aux réalités matérielles. Il s'attache aux particularités de la matière, affine son regard et interroge ce qui se cache derrière la matérialité concrète. Sa pensée commence à se construire, fondée sur l'idée que la matérialité est sensible autant que physique. Comment peut-il, dès lors, envisager sa posture de créateur ?

La pensée zumthorienne assume un dévouement à la construction comme art de *former un tout à partir d'un ensemble d'éléments*. Le bâtiment se définit comme reflet de la connaissance et du savoir-faire de l'homme, et par sa capacité à véhiculer des sentiments. Ce souci se retrouve dans ses expériences d'ébénistes :

*[J]'ai toujours eu ce sentiment très personnel envers les objets [...]. Ce sentiment ne m'a jamais paru être quelque chose d'extraordinaire. Il était simplement toujours là. Aujourd'hui je sais qu'au fond, dans mon travail d'architecte, je cherche à pénétrer les secrets de cette passion, de cette obsession peut-être même, à mieux la comprendre, à l'affiner*³.

Se greffe, à l'identité de l'*artisan-concepteur*, le profil du *penseur-rêveur*. Créateur sensible aux choses qui l'entourent, il cherche à aller au cœur même des choses. Sa quête est double. Il est nécessaire de laisser parler l'œuvre construite dans son aspect matériel et physique, reflet de son *art de construire*. Mais il est tout aussi nécessaire de chercher à révéler son essence sensible, de faire que l'œuvre construite arrive à toucher l'autre autant qu'une œuvre musicale ou littéraire. Se révèle une approche phénoménologique : l'art de construire est aussi un art du sensible. Il doit être révélateur d'un au-delà de la matérialité physique, du *visible*. Il nous pousse à découvrir cet *invisible* sur lequel s'enclenche une sensation, une émotion.

³ *Ibid.*, p. 39.

L'exploration créatrice se dote ainsi d'une orientation: la révélation de l'invisible et du sensible. La quête atteint une proximité avec celle de la philosophie lorsqu'elle prend conscience du rôle opérant de la poésie. L'exploration de Zumthor nous fait ici penser à celle de Merleau-Ponty: Une recherche de l'invisible qui « apparaît au sensible comme son essence charnelle, son armature intérieure⁴ ». En effet,

[a]u creux de cette généralité qui nous unit et qui annonce ce qui sera pour Merleau-Ponty l'évidence ambiguë d'un monde sensible commun [...] l'assise de la vérité. L'invisible n'est donc en rien une négation de la vision, il est au contraire ce qui est à son origine, la dimension sensible qui me permet d'accéder aux choses⁵.

La double facette de Zumthor se révèle, mais elle est à son état naissant. Elle annonce une vision, et des intentions. Mais qu'en est-il du comment? Comment faire parler la matière? La maturation de la pensée de l'architecte, la genèse de son processus créatif passera par un point focal: le moment où l'art de bâtir s'ouvre à l'art de la poésie.

L'interrogation de l'univers de la poésie s'amorce, aussi, dès le jeune âge de l'architecte. Durant cette période, il associe le monde de la poésie à « une sorte de nuage coloré de métaphores et d'allusions plus ou moins diffuses auquel on peut prendre plaisir selon les circonstances, mais difficile à associer à une solide vision du monde⁶ ». Cette acception de la poésie va évoluer. L'opposition entre ce nuage coloré et la solide vision du monde sera nuancée. Le nuage de la poésie devient ce qui révèle la réalité, ce qui active le processus créatif de l'espace ambiant, se révélant dans un attachement au monde concret. C'est le moment de la révélation du poétique dans la création architecturale. L'accent poétique est ici d'une très haute signification. Il est ce qui traduit la métaphoricité fondamentale⁷ du réel.

Chez Zumthor, l'ouverture au poétique sera multiple, nous en exposerons ici les deux axes principaux. Le premier moment est fondamental. L'architecture, pour Zumthor, doit se définir en rapport avec la question de la vérité. La réponse se trouvera dans la quête de la poésie, lorsqu'elle s'annonce comme porteuse d'une vérité inattendue.

Il s'agit de discernement, de compréhension et surtout de vérité. Peut-être la poésie est-elle la vérité inattendue. Son apparition requiert le silence. L'architecture a pour tâche artistique de donner forme à cette attente silencieuse. Car l'objet construit n'est jamais poétique par lui-même. Il peut parfois accéder à ces qualités subtiles qui à certains moments particuliers nous font

⁴ Haïfa Miled, *Co-naissance de la connaissance et de la création. La construction en devenir poétique au croisement de la matrice paradigmatologique d'Edgar Morin, de Maurice Merleau-Ponty et d'Henri Bergson*, thèse de doctorat en architecture, Tunis, École doctorale Sciences et Ingénieries architecturales (ED SIA), ENAU, 2019, p. 140.

⁵ *Ibid.*

⁶ Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Expression proposée par Renault Brabaras dans *Métaphore et ontologie*, et qui annonce une ontologie de l'imaginaire et signifie la fuite, le flottement du réel et sa texture imaginaire.

⁸ *Ibid.*, p. 19

(le texte en regular est de l'auteur).

comprendre des choses que nous n'avions jamais pu comprendre ainsi jusqu'alors⁸.

S'interroge le fondement de la poésie et la voie dans laquelle l'architecture doit s'engager. La pensée qui soutient l'art de bâtir et celle qui interroge l'art poétique se trouvent mêlées dans une tension qui ne peut admettre la séparation. Ainsi, Zumthor entame une projection de ses pensées et de ses inspirations liées au monde concret de l'architecture vers le monde imaginaire lié à la poésie.

L'architecture, la réalité se décrivent désormais dans les écrits de l'architecte à la manière d'une poésie, révélatrice de ce que les inspirations lui auront suggéré. L'inspiration vient ici prendre une place centrale. Elle est ce qui permet de voir ce que la vision raisonnée aura manqué. La vision raisonnée étant une vision qui cède « à la foi en une perception fonctionnant comme "opération intellectuelle" [...] réduite à une palpation⁹ ». L'inspiration, son accent poétique permettra à l'architecte de dépasser cette vision de surface pour accéder à la profondeur des choses.

Les inspirations naissent dans une réactivation du souvenir; celui d'un espace vécu. Zumthor entame la projection de ses inspirations liées au monde concret de l'architecture vers le monde imaginaire lié à la poésie. La conséquence est une description de l'architecture marquée par une oscillation entre références architecturale et poétique. En témoigne le noyau dur de la beauté¹⁰.

Les inspirations liées à l'architecture viennent aussi d'une ouverture à d'autres architectes. S'agissant d'une question de vérité, c'est sur l'appréhension de l'essence de l'architecture que la réflexion de Zumthor s'arrêtera. Il l'interrogera notamment chez Herzog et De Meuron:

Mes confrères suisses Herzog et De Meuron [...] disent que l'architecture en tant que totalité n'existe plus aujourd'hui et que, par conséquent, il faut la produire dans la tête du concepteur, par un acte de la pensée. Les deux architectes déduisent de ce point de départ leur théorie de l'architecture comme forme de pensée¹¹.

S'annonce la redéfinition de l'acte par lequel se fonde l'architecture. La genèse créative accède au rang de pensée qui sera pour Zumthor celle de la vérité inattendue, une pensée poétique permettant de faire qu'il y ait émotion.

Nous arrivons ici au deuxième moment, traduisant l'ouverture poétique de Zumthor aux poètes. Le premier est William Carlos Williams. Sa pensée « repose sur une conception selon laquelle il n'y a pas d'idées en dehors des choses et [...] sa poésie est une tentative de diriger la perception sensorielle vers le monde réel afin de se l'assimiler¹² ». La déclaration du poète définit une voie d'engagement pour l'architecte. Son architecture devra rendre compte de l'essence propre de la chose qu'il crée. « [L]'architecture ne doit pas provoquer les émotions mais laisser surgir¹³ ».

⁹ Haïfa Miled, *Co-naissance de la connaissance et de la création*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰ Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p. 29-37. Ce titre, Zumthor l'a emprunté à une émission radiophonique consacrée au poète américain William Carlos Williams.

¹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ *Idem.*

Le deuxième poète est Giacomo Leopardi. Sa poésie apporte de la précision à la quête de l'architecte. La saisie du sens devra se faire dans une admission et une interrogation de la profondeur du réel.

L'idée de Leopardi nous paraît d'abord évidente. Les choses, les œuvres d'art qui nous touchent ont des strates multiples, des niveaux de signification en nombre peut-être infini, qui se superposent, se croisent et se transforment. Mais comment l'œuvre que l'architecte doit créer peut-elle atteindre cette profondeur et cette épaisseur¹⁴?

Par l'intérêt porté aux propos de ces deux poètes et d'autres encore, il commence à mieux déceler la profondeur d'une œuvre, son essence – ce qui lui permet d'enrichir sa compréhension des choses invisibles, vagues, ce nuage poétique qui englobe toute création.

Le concepteur rêveur naît de ces ouvertures et de cet investissement intellectuel par lequel il interroge la création en même temps que la réalité, et se prête aux influences des inspirations multiples. Ainsi, penser l'architecture implique une interrogation de la *profondeur* de la réalité. Merleau-Ponty dira qu'elle « n'est rien ou [qu'elle] est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue¹⁵ ». Chez l'architecte, cela impose une implication poétique dans les choses. L'architecture devient une quête intellectuelle interrogeant en même temps le sens et même la vérité :

Il ouvre alors les portes d'une armoire, abaisse les grandes marquises en toile ajourée qui diffusent une lumière douce dans le séjour, nous fait passer devant des cloisons accordéon, ouvre d'immenses portes battantes qui bougent sans bruit sur leurs deux pivots et se ferment avec précision. Il effleure ici ou là la surface d'un matériau, caresse une main courante, passe la main sur un joint dans le bois, sur la tranche d'un verre¹⁶.

Le trait poétique est clair. Se crée un discours noyé d'inspirations, de souvenirs actualisés. L'*atmosphère* est plus que la simple description d'une forme, le simple récit d'un usage. S'y tente l'assimilation d'une réalité plus que rationnelle, concrète. S'ouvre une brèche sur la *profondeur* des choses, un au-delà de la surface de la réalité.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 45-46.

¹⁶ Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p. 61.

Nous avons étudié la formation de la dualité du profil de Zumthor *concepteur rêveur*. Apparaît une orientation à la foi réflexive et paradigmatologique du concepteur, au croisement de l'*art de bâtir* et de l'*art poétique*. Voyons à présent la manière dont opère la dualité de ces deux dimensions dans le processus créatif, mais aussi le fondement de ce mouvement où l'exercice de la vision est à l'origine de la création. Soit une expérience *poïétique* au cœur de la rencontre de l'Homme et de la Réalité.

Zumthor, par sa formation d'artisan créateur, inscrit d'abord sa pensée dans le monde réel, celui de la pratique. *L'art de bâtir* s'exprime premièrement par le mesurable. La réalité physique d'un espace se matérialise à partir d'intentions spatiales, présentées par un langage iconographique. Mais cette expression matérielle, fondamentalement poétique, s'introduit dans l'œuvre architecturale par un intermédiaire qui est *l'image-parole*. En effet, Zumthor accompagne toujours ses images iconographiques *d'images-paroles*. C'est ainsi que se construisent les *atmosphères* poétiques capables de nous émouvoir.

Comment est-il possible de créer des *atmosphères* ?

Les *atmosphères* ont une charge émotionnelle. Elles ne peuvent donc pas s'exprimer exclusivement par le dessin. Cherchant à faire parler son architecture, Zumthor accompagne ses représentations iconographiques de représentations langagières. L'architecte-poète donne ainsi sens et profondeur aux *atmosphères*. Au croisement de ces deux modes de représentation, *l'art poétique* actualise *l'art de bâtir*.

Nous allons étudier *l'image-parole* dans la formation de *l'atmosphère*. Zumthor déclare que lorsqu'il aborde ou pense à l'architecture, des images de son enfance remontent, d'une manière inconsciente et spontanée, en surface. Ces images des premières expériences d'un espace architectural se dévoilent dans une texture narrative. L'image ne peut se traduire, exclusivement, dans un langage iconographique, son support est la parole. Nous la qualifierons d'*image-parole*.

Je me rappelle le temps où je faisais l'expérience de l'architecture sans y réfléchir. Je crois sentir encore dans ma main une poignée de porte, une pièce de métal arrondie comme le dos d'une cuillère. C'est celle que ma main saisissait quand j'entrais dans le jardin de ma tante. Aujourd'hui encore, cette poignée-là m'apparaît comme un signe particulier de l'entrée dans un monde fait d'atmosphères et d'odeurs diverses¹⁷.

L'accès aux images de son enfance l'invite à trouver refuge dans un monde de souvenirs, fait d'*atmosphères* distinctives, dont il

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

essaye de saisir l'essence. Le discours, la parole à ce moment permet, dans un premier temps, la saisie de l'essence du souvenir :

Je me rappelle [...] j'entends encore le bruit de la serrure au moment où la lourde porte se refermait derrière moi, je me revois longer le couloir obscur et entrer dans la cuisine, [...]. Cette pièce était la seule – dans mon souvenir du moins – dont le plafond ne s'estompait pas dans un demi-jour ; les petits carreaux du sol, hexagones rouge foncé aux joints serrés, opposaient à mes pas une impitoyable dureté et du placard se dégageait l'odeur particulière de la peinture à l'huile. Ce n'était pourtant qu'une cuisine comme n'importe quelle autre [...]. Mais c'est peut-être justement parce qu'elle avait cette manière presque naturelle d'être simplement une cuisine qu'elle est restée si présente dans ma mémoire comme l'incarnation d'une cuisine. L'atmosphère de cette pièce restera toujours associée pour moi à l'idée de cuisine¹⁸.

Le souvenir de la poignée, celui de la cuisine, apparaissent comme des empreintes architecturales enracinées en lui. Cette première étape de saisie est suivie d'une deuxième, celle d'une quête. L'architecte s'emploie, dans son travail, à faire ressurgir ses souvenirs chargés d'atmosphères, il les interroge. Ces images de souvenirs à demi oubliées qui surgissent spontanément au moment de la conception, que signifient-elles ? « Qu'est-ce qui pourrait m'aider à faire ressurgir cette atmosphère qui paraît gorgée de l'évidente présence des choses, où tout à la place et la forme qui conviennent¹⁹ ? »

L'expérience de la conception passe par la réinterprétation de ses souvenirs à travers l'image-parole. L'architecte concepteur rêveur cherche à concevoir des lieux chargés de ces atmosphères. Nous devons donc les caractériser. Chez Zumthor, l'image-parole est chargée d'un dynamisme. Elle n'est pas visuelle, figée, mais inscrite dans un espace-temps. Les atmosphères qu'elle décrit sont à la fois passées et en état de latence, elles comportent une dimension suggestive, donc formative.

Produire des images intérieures, c'est un processus naturel que nous connaissons tous. Cela fait partie de la pensée. Penser en images, par associations d'idées, de manière effrénée, libre, ordonnée et systématique, penser en images architecturales, spatiales, colorées, sensorielles – c'est ma définition préférée du projet d'architecture²⁰.

Pour Zumthor, « nos "vieilles" images ne peuvent que nous aider à en trouver de nouvelles²¹ », et c'est à travers ces nouvelles images, liées au physique et au psychique, qu'il parvient à composer comme un chef d'orchestre de nouvelles atmosphères. Ainsi, le souvenir n'apparaît pas par une simple activation de

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

la mémoire. Puisque « des choses véritables restent cachées. Il n'est jamais donné à personne de les voir²² ». Ces choses absentes à notre mémoire sont pour Zumthor présentes à notre imaginaire. Il y a un enchevêtrement de perception entre le présent, le passé et le futur. La pensée part d'un temps passé qui est la mémoire, dans ce temps se dessine un espace absent, celui de l'imagination. « Imagination et mémoire sont des perceptions de substitution pour le réel donné dans une forme d'absence²³. »

Le regard posé sur le souvenir est donc complexe :

Notre perception se fait tranquille, libre de toute prévention et de toute volonté d'accaparement. Elle se situe au-delà des signes et des symboles. Elle est ouverte et vide. C'est comme si l'on voyait quelque chose qui ne se laisse pas placer au cœur de la conscience. Alors, dans ce vide de la perception, il peut remonter à la mémoire de celui qui regarde un souvenir semblant surgir du fond des temps. Voir l'objet, c'est aussi pressentir le monde dans sa totalité ; car rien n'est là qui ne soit destiné à être compris²⁴.

La perception n'est pas que liée à la réalité concrète. Elle invite à voir au fond même de son être, et lui offre ainsi une nouvelle perception de la profondeur des choses, imprégnée par le complexe mémoire-imagination. Nous allons commencer par donner une explication à ce processus avant de passer à une lecture d'exemples concrets.

Nous avons vu comment la vision interroge la réalité par l'interrogation constante du souvenir, dans la recherche de l'invisible. L'expérience poétique n'est pas l'action d'un homme sur un monde ;, elle est prise dans une uni-dualité [Homme-Réalité]²⁵.

Lorsque Zumthor, interrogeant le monde, explore sa capacité à dépasser la fixité apparente du corps, il tente de se déplacer grâce à sa perception dans le monde. C'est l'expérience de la réelle présence :

Il ne s'agit pas simplement d'une posture se définissant exclusivement sur le sujet pensant, dans une distance par rapport à l'objet et au monde qu'il observe. C'est plutôt un mode de présence. Nous parlons de [Réelle Présence] au sens d'une présence à soi qui en même temps exprime une présence au monde²⁶.

L'instant de la réelle présence est l'instant révélateur de l'intuition. Il permet l'accès au sens qui « doit se faire au cœur de "la chair du monde", à même le sensible²⁷ ». Ceci nous permet de mieux comprendre le sens des inspirations poétiques de l'architecte et de saisir la nécessité du recours au souvenir et à l'image. En effet, le sens est présence-absence, il se donne et nous échappe conjointement, il a toujours partie liée avec ce

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ Laurent Courmarie, *L'Imagination. Analyse de la notion et études de textes d'Aristote, Malebranche et Bachelard*, Paris, Armand Colin, « Vocation Philosophe », 2006, p. 57.

²⁴ Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁵ « Loin de dissoudre l'Homme dans la réalité, loin de dissoudre la réalité et l'Homme dans une continuité absolue où rien ne serait, ou tout serait tout, nous les pensions plutôt dans une uni-dualité, pour reprendre le dépassement logique de Morin. »

Haifa Miled, *Co-naissance de la connaissance et de la création*, *op. cit.*, p. 607.

²⁶ *Ibid.*, p. 725.

²⁷ *Ibid.*, p. 697-698.

mode de donation latent de l'inconscient et de l'imaginaire. C'est pour cela que l'expression ne peut se faire qu'au travers de la multiplication des images. Ce qui impose le recours nécessaire au complexe *mémoire-imagination*.

Nous allons à présent clarifier notre propos grâce à l'étude de quelques textes. L'objectif est ici de présenter l'expression de *l'image-parole* dans le complexe *mémoire-imagination* et la manière avec laquelle s'esquisse, à partir de là, la genèse de *l'atmosphère* et sa réinvention. Nous exposons une partie du travail entrepris dans le cadre d'une recherche²⁸ sur Zumthor. Sur la base d'extraits de ses textes²⁹, un travail de repérage est fait sur les *images-paroles* et vise la distinction de :

1. *Les images-paroles en rapport à la dimension physique et matérielle : Image physique, identifiée par I.Ph., souligné.*
2. *Les images-paroles qui abordent la dimension sensible : Image sensible, désignée par I.S., en caractère romain.*
3. *Les images-paroles qui ont une charge poétique : Floraison poétique, désignée par F.P., surligné en gris.*

Le premier objectif de ce travail est de déceler la manifestation des trois dimensions – *physique, sensible et poétique*. Nous retenons l'imprégnation du langage par ce que nous avons appelé sa double facette. Apparaît clairement la rencontre de *l'art de bâtir* et de *l'art poétique*. Dans la lecture physique, les *images-paroles* repérées sont principalement des images physiques (I.Ph) et des images sensibles (I.S).

Exemple de repérage des images physiques et sensibles dans le langage zumthorien (Hedia Ben Nila, Poïétique d'une atmosphère poétique, op.cit., p. 421)

Extrait 4 du texte « Le Corps de l'Architecture »

« *Aujourd'hui, après des années de travail avec la pierre, le béton, l'acier et le verre, comment construirais-tu une maison en bois ?* », me demande un jeune collègue. Il me vient immédiatement à l'esprit l'image dont découle ma réponse : *un grand bloc en bois massif, un volume dense de la masse biologique du bois veinée horizontalement, qu'on évide, avec des rainures sur toute la hauteur et des cavités très précisément creusées, et qui devient un bâtiment...* « *Et le fait que le corps d'une maison ainsi conçue, sous l'effet du gonflement et de la contraction du bois, changerait de volume, se mettrait en mouvement et perdrait au début sensiblement de hauteur, tout cela serait à considérer comme une qualité et à intégrer dans la réflexion de projet.* » Telle est ma réponse. « *Dans ma langue maternelle, en espagnol* », me dit alors mon collègue, « *les mots qui désignent le bois, la mère et la matière sont très proches : madera, madre, materia* ». Nous nous engageons ensuite dans une conversation sur les propriétés sensorielles et la signification culturelle *des matériaux de construction élémentaires que sont le bois et la pierre, et sur la manière de les amener à s'exprimer dans nos réalisations.* »
Penser l'architecture, op. cit., p. 56.

LES ARTS DE L'ARCHITECTURE

Mais il est une autre lecture, celle qui permet à Zumthor de toucher à l'essence des choses et de révéler la *floraison poétique* (F.P) dans son langage.

Extrait 1 du texte « La Magie du Réel »

« *Il y a la magie de la musique. Au début de la sonate, l'alto commence la mélodie, puis survient le piano, et l'émotion est là : une atmosphère de son qui m'enveloppe et me touche et me met dans une disposition particulière. Il y a la magie de la peinture et de la poésie, du film, des mots et des images, il y a l'enchantement des pensées étincelantes.*

Et il y a la magie du réel, du matériel, du corporel, des choses qui m'entourent, que je vois et que je touche, que je sens et que j'entends. Parfois, en certains moments bien précis, surgit soudain cet enchantement qu'exercent sur moi un environnement architectural ou naturel, un certain milieu, il s'installe comme une lente croissance de l'âme qui au début passe totalement inaperçue. »
Penser l'architecture, op. cit., p. 83.

Exemple de repérage de floraison poétique, explicite dans le langage zumthorien (Hedia Ben Nila, Poïétique d'une atmosphère poétique, op.cit., p. 423)

Zumthor propose un langage *physico-sensible* inscrit dans l'axe horizontal de la raison, alimenté par un langage *poétique* qui se déploie sur l'axe vertical. Par là se définit son langage *ambiantal*³⁰. Il s'agit d'un langage *intermédiaire*, à partir duquel se dessinent les *atmosphères*.

Ainsi s'éclaire le fonctionnement du processus créatif chez Zumthor. La formation du langage *ambiantal* part d'un « regard, guidé par la raison analytique³¹ ». Le regard porté sur l'objet, dans le monde de la matière tangible, est traduit par des *images ambiantales* aux dimensions physique et sensible. Pour la recherche de nouvelles images à la base de la conception d'*atmosphères*, il « s'écarte et cherche des détails auxquels se raccrocher³² ». La contemplation de ces *images ambiantales initiales* déclenche d'autres images logées entre sa *mémoire* et son *imagination*.

Cette projection dans le monde où le complexe *mémoire-imagination* ne fait plus qu'Un permet à Zumthor de saisir l'*épaisseur poétique* des *images ambiantales*. Avec ces deux extraits, nous voyons comment s'opère le passage entre la perception du concret et l'activation de l'imagination.

S'annonce la profondeur des *images ambiantales* dans le monde imaginaire. C'est là que Zumthor atteint la *magie du réel* d'une *atmosphère* vécue et perçue. Sa perception se charge d'une *épaisseur poétique, reformant les images ambiantales en images ambiantales-poétiques* qu'il cherche à retranscrire dans ses conceptions.

³⁰ Cette notion a été proposée dans la thèse de Hedia Ben Nila, *Poïétique d'une atmosphère poétique, op. cit.*, qui renvoie à la saisie du langage des *atmosphères*.

³¹ Peter Zumthor, *Penser l'architecture, op. cit.*, p. 26.

³² *Idem.*

Extrait 13 du texte « Une Vision des Choses »:
Une perception mélancolique

« Mais lorsque je ferme les yeux et essaie d'oublier ces traces physiques et mes premières associations d'idées, il me reste une autre impression, un sentiment plus profond : la conscience de l'écoulement du temps, la sensation de la vie humaine qui s'accomplit dans des lieux et dans des espaces qu'elle charge à sa manière. Les valeurs esthétiques et pratiques de l'architecture sont reléguées au second plan. A ce moment-là, leur signification stylistique qui s'empare de moi. L'architecture est abandonnée à la vie. Si son corps est suffisamment sensible, elle peut développer une qualité qui soit garante de la réalité de la vie écoulée. »
Penser l'architecture, op. cit., p. 24.

Exemples de repérage
du processus de
déformation des images
ambiantales
(Hedia, Ben Nila,
Op. cit., p. 425.)

28

Extrait 14 du texte « Une Vision des Choses »:
Des pas laissés derrière soi

« Après un certain temps, l'objet projeté prend en imagination certaines qualités des modèles utilisés. Et si je réussis à superposer et à entrecroiser ces qualités, l'objet gagne en richesse et en profondeur »
Penser l'architecture, op. cit., p. 26.

Exemples de repérage
du processus de
déformation des images
ambiantales
(Hedia Ben Nila,
Poïétique d'une
atmosphère poétique,
op. cit., p. 425)

Par la détermination de la dimension poétique d'une image ambiante, Zumthor dé/reforme ces nouvelles images. Nous les qualifions d'images ambiau-poétiques en ce qu'elles se rattachent au monde réel sensible par leurs dimensions physiques et sensibles, et au monde psychique et imaginaire par leurs dimensions poétiques. C'est par ces images ambiau-poétiques que le concepteur rêveur fabrique de nouvelles atmosphères dotées d'une épaisseur poétique qui se matérialise jusqu'à devenir projet. C'est ainsi que se définit le processus de création:

*J'aime à m'imprégner d'une atmosphère,
à me déplacer dans des configurations spatiales,
et je suis content s'il me reste un sentiment
agréable, une impression d'où plus tard, comme
à la contemplation intense d'un tableau,
je peux déceler des détails et me demander ce qui
a provoqué le sentiment de chaleur, de sécurité,
de légèreté ou de grandeur que je garde en mon
souvenir. Dans ce regard rétrospectif, il n'y a
plus de limites entre l'architecture et la vie, entre
l'espace et ce que j'y ai vécu. Même si je me
concentre uniquement sur l'architecture et si
j'essaie de comprendre ce que j'ai vu, ce qui a été
vécu entre en résonance avec ce qui a été vu
et lui donne une teinte particulière³³.*

³³ *Ibid.*, p. 50-51.

29

Zumthor saisit le souvenir, et dans le monde imaginaire, celui des expériences vécues, c'est l'émotion psychique qui prend place où la perception se détache des sens et devient une perception de l'âme. Entre le monde du souvenir concret et celui de l'imaginaire, à leur croisement dans un instant intermédiaire, instant de création poétique, résonne et retentit l'émotion poétique, une émotion créatrice de nouvelles perceptions. C'est ainsi que les limites entre l'acte par lequel résonne le trait poétique et celui par lequel advient la forme se dissipe. La création architecturale, au moment où elle se donne pour but la genèse de l'atmosphère, dépasse l'acception première par laquelle elle se définit. L'objectif de l'architecture, de l'art de bâti, est désormais la genèse d'une poésie apte à émouvoir, capable d'amener celui qui la contemple, celui qui la vit à faire une rencontre avec l'invisible, le somme d'aller dans le sens de la profondeur des choses.

**L'ÉMERGENCE
DE L'ATMOSPHÈRE POÉTIQUE**

Nous allons à présent expliquer l'opérabilité de ce processus. Nous montrerons comment s'opère l'émergence de l'atmosphère poétique. Nous partirons d'un exemple concret: les thermes de Vals. Premièrement, ce projet se construit autour de la fabrication d'atmosphères. Deuxièmement, nous disposons, en plus des images iconographiques, des images-paroles recueillies dans l'ouvrage³⁴ que l'architecte dédie à ce projet.

Le processus se déroule en trois phases. La première phase est un instant d'imprégnation. La confrontation avec le contexte, avec le bain, fait naître des images premières comme une trace. L'imprégnation est à la base du surgissement du souvenir.

Le premier instant de l'imprégnation se donne lors de la rencontre de l'architecte avec la pierre locale, les gneiss de Vals. Une photo montre de manière particulière le potentiel esthétique des dalles de pierre de Vals taillées en trois épaisseurs: la caméra semble flotter au-dessus de l'eau, tente de saisir l'espace et ses contours, mais c'est précisément là que l'image est vouée à échouer parce que seule l'expérience personnelle rappelle les dimensions réelles³⁵.

Se révèle la dualité de la lourdeur de la matière et de légèreté des choses qui semblent flotter au-dessus de l'eau. Se révèle aussi la nécessité de l'expérience pour retrouver le sentiment premier. Nous allons voir plus tard comment l'interprétation de cette image première va donner forme au projet. Pour ce faire, elle s'alimente d'un deuxième instant. C'est le surgissement du souvenir de l'expérience du tunnel:

³⁴ Peter Zumthor, Hauser Sigrid et Helene Binet, *Peter Zumthor. Therme Vals*, Zürich, Édition Scheidegger et Spiess, 2008.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

En cherchant un langage architectural pour exprimer nos bains « souterrains », nous avons relevé plusieurs parallèles à proximité : les nombreux tunnels et galeries construits entre Ilanz et Vals [...] toutes les architectures puissantes et impressionnantes, des essais de génie civil construits dans les montagnes pour les maîtriser, mais aussi témoigner de leur puissance. Et les intérieurs de ces structures sont essentiels. Parfois, elles ressemblent à des cathédrales³⁶.

Zumthor fait référence à la puissance de la lumière, qui permet de rendre l'atmosphère des lieux plus sensible. Dans son processus créatif, le concepteur rêveur puise dans les images vécues et ressenties dans les lieux. Il se remémore d'autres images d'autres lieux, en vue de les croiser et de projeter de nouvelles images. C'est dans ce sens, que nous retrouvons l'image des bains Rudas, à Budapest, datant de l'époque des Turcs :

Les rayons de lumière qui tombent à travers les ouvertures du ciel étoilé de la coupole illuminent une pièce qui ne pourrait être plus parfaite pour se baigner : eau dans des bassins en pierre, vapeur montante, rayons de lumière dans une pénombre, atmosphère calme et détendue, pièces qui se fanent dans l'ombre ; on peut entendre tous les différents bruits de l'eau, on peut entendre les pièces résonner. Il y avait quelque chose de serein, primitif, de méditatif qui était tout à fait passionnant. La vie d'un bain oriental. Nous commençons à apprendre³⁷.

L'activation de ce souvenir jouera un rôle fondamental dans la genèse de la forme et des atmosphères du projet.

Dans la deuxième phase, le complexe *mémoire-imagination* s'active. Les images de ses souvenirs animent, chez le concepteur, des sensations nouvelles. Le souvenir active l'imagination. Commence à opérer le complexe *mémoire-imagination*. Zumthor médite sur sa création. Au contact des images matérielles, se révèlent de nouvelles images poétiques plus légères, projection de son être intime. Elles traduisent une description flottante et imprécise des atmosphères en voie de construction.

De l'image de la cathédrale et du tunnel, de la lourdeur et de la légèreté inspirée par la pierre, de la résonance des échos de l'expérience des bains surgit une nouvelle image, celle d'un espace intermédiaire : le *continuum spatial*.

Et dans le processus de creuser mentalement la masse, un vaste espace intermédiaire a émergé, un vaste contexte interconnecté, un continuum spatial devenu de plus en plus fascinant. Notre bain, un vaste continuum spatial, une pièce dans

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

laquelle je me trouve et que je vis instantanément dans son ensemble même si je ne peux jamais tout voir en même temps. Je dois le parcourir, le découvrir étape par étape. Je l'expérimente image par image, comme une séquence d'espaces³⁸.

Son image s'affirme par celle de la grotte. L'espace intermédiaire apparaît dans l'imaginaire du créateur comme un grand monolithe enterré, qu'il creuse et découpe, donnant lieu à une disposition des différents blocs d'une manière intentionnelle et consciente suivant des lignes organisatrices, créant à la fois de grands espaces libres entre les blocs et des spatialités petites et intimes à l'intérieur d'elles, création d'une *orchestration d'espace*.

Dans la troisième phase se précise l'*image ambiaupoétique*, de l'expression langagière à l'expression iconographique. De la description poétique de l'*atmosphère sensible* par l'*image-parole*, nous passons à la matérialisation. C'est l'émergence de l'*atmosphère poétique*.

À partir de l'image de la grotte, Zumthor recrée une atmosphère à l'intérieur de ses bains, se traduisant d'abord par les puissants blocs de pierre. Le paradoxe de la lourdeur et de la légèreté s'affirme par la lumière traversant les fentes de la toiture. Dans les différents bains, Zumthor imagine des ouvertures étroites réinterprétant les entrées au creux d'une cavité isolée et obscure. L'atmosphère invite à la *flânerie entre sérénité et séduction*. Des parcours sinueux se dessinent entre cavités des bassins intérieurs, extérieur et espaces de contemplation et de repos.

Ainsi nous avons expliqué la manière avec laquelle nous passons de l'image-parole première, révélée lors de l'*imprégnation*, à la genèse de l'*atmosphère*. La fusion entre *art de bâtir* et *art poétique* s'exprime dans l'expérience de la création architecturale.

L'anatomie des bains finis, l'immédiateté avec laquelle nous vivons leur construction, correspondent aux images de carrière avec lesquelles nous avons commencé. Monolithe artificiel. Nous avons atteint notre objectif de conception consistant à produire de grandes masses de pierre d'apparence monolithique grâce à la superposition de longues et minces tranches de pierre. Toutes ces nombreuses tranches superposées d'épaisseurs différentes créent un motif en couches expansif, une stratification horizontale complexe du type que l'on peut également voir dans la nature³⁹.

Les thermes de Vals ont été composés image par image, telle une chorégraphie où le corps matériel de l'architecture et le corps de l'homme s'unissent dans l'expérience de baignade. Le temps se suspend, la baignade est une ritualité avec une eau enracinée dans la terre et qui jaillit, donne lieu à des espaces sensuels pour le corps, pour la peau et les pieds déchaussés.

³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

Le mouvement du temps est lent, tracé par la lumière, l'eau et les corps. Ce n'est qu'au contact des grandes ouvertures que le temps s'affirme. Vivre les espaces dans la pénombre accentue ce détachement spatio-temporel et installe les baigneurs dans une sorte de présence matérielle silencieuse. Temps et espace cherchent à valoriser le corps dans ses expériences, vers un retour au centre des choses, engager un voyage d'abord au cœur de la matière, qui, par le sentiment de protection, anime chez l'homme un retour vers l'instant de création. Zumthor propose une nouvelle vision de l'architecture qui rompt avec l'attitude formaliste, vers une spatialité du dedans qui chatouille tous les sens et calme l'esprit.

Ainsi, les frontières entre construction et poésie se dissipent. L'expérience créatrice se trouve à la fusion de *l'art de bâtir* et de *l'art poétique*. L'architecture de Zumthor nous apporte ainsi l'argumentaire de leur impossible séparation. L'architecte ici, ne peut être constructeur qu'étant premièrement poète-rêveur, et inversement.

CONCLUSION

La double orientation de Zumthor, sa prise de conscience du sensible et du *poétique* « en dessous » de la matérialité des choses constituent les deux facettes d'un *concepteur rêveur*. *L'art de bâtir*, à partir de là, ne pouvait plus s'inscrire dans ce que le sens commun pouvait annoncer. Désormais, il se doit de se réinventer pour se mettre au service de la quête d'une architecture poétique. Se dissipe donc la distance avec la poésie. C'est ainsi que chante l'architecture, que parle la pierre. L'enquête menée sur le langage et l'écriture de Zumthor nous montre comment l'architecte devient poète. Ce sont là les expériences qui nous amènent à reconsidérer constamment nos acceptations et nos certitudes sur l'architecture.

**FORMES
IN / CONNUES:**

**LES PRATIQUES
POÉTIQUES
À LA LECTURE
DU SITE**

35

*Jeremy Allan Hawkins est poète et enseignant-chercheur à l'École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg. Il est l'auteur de **A Clean Edge** (BOAAT Press, 2017). Ses poèmes ont été sélectionnés pour la série d'anthologies *Best New Poets* (États-Unis), et le programme étendu de la Biennale d'architecture de Venise de 2018. Il est membre associé du laboratoire AMUP (UR 7309) et candidat au doctorat à l'université de Glasgow et à la Mackintosh School of Architecture (Royaume-Uni).*

Au cours de la dernière décennie, un intérêt croissant pour le développement de méthodes dites « littéraires » pour la conception architecturale et urbaine a vu plusieurs publications¹, colloques² et réseaux de chercheurs³ explorer la capacité de l'écriture à provoquer une conception spatiale qualitative. L'architecte et chercheur néerlandais Klaske Havik a spécifiquement appelé à des approches de conception « scriptive⁴ », et mené une réflexion sur la façon dont ces méthodes peuvent être introduites dans l'enseignement de l'architecture⁵. Si cette tendance littéraire n'est pas sans précédents, notamment le fort intérêt pour l'écriture architecturale dans le sillage du poststructuralisme⁶, elle semble cadencée par l'avènement de la création littéraire comme discipline académique et institutionnelle⁷. Cependant, ce tournant vers les méthodes littéraires s'est largement concentré sur le développement de stratégies narratives, avec un accent particulier sur le « *placemaking* ». La logique du récit intéresse pour sa capacité à faire face à la dynamique de séquence architecturale, par exemple; pour autant, les limites de cette même logique laissent la place à d'autres modes de pensée créative, au sein du processus de conception spatiale.

Les textes poétiques, ou plus précisément les pratiques qui les produisent, ont été relativement négligés dans le rôle qu'ils peuvent jouer dans la conception spatiale, notamment la capacité du langage poétique à influencer la pensée projectuelle. La métaphore, en tant que figure poétique, a été étudiée pour son rôle dans le projet architectural⁸, mais nous en savons relativement peu sur les possibilités créatives ouvertes au concepteur d'espace par l'acte conscient d'écriture de textes poétiques. L'intérêt retrouvé récemment sur la scène internationale pour la pédagogie singulièrement « poétique » développée à l'école d'architecture de Valparaíso (Chili) à la fin des années 1960 et au début des années 1970, par exemple, a mis en lumière l'utilisation des « actes poétiques » pour lancer les ateliers de projet⁹, mais sans que l'on comprenne véritablement les impacts de cette démarche sur le développement des projets mêmes. Quelle est la *poïésis* opératoire lorsque le concepteur d'espace fait appel au langage poétique pour ouvrir le projet ?

Afin de commencer à creuser cette question, nous avons entrepris une approche exploratoire à l'École nationale d'architecture de Strasbourg, où quatorze étudiant·e·s en première année de master se sont inscrit·e·s à un enseignement expérimental (dans le cadre d'un « parcours personnalisé de l'étudiant ») afin d'explorer les possibilités des pratiques poétiques en relation avec leurs projets individuels d'architecture et d'urbanisme. Avec des participant·e·s travaillant à des échelles

- 1 Sophia, Psarra, *Architecture and Narrative*, Milton Park, Routledge, 2009; Jonathan Charley (ed.), *The Routledge Companion on Architecture, Literature and the City*, Londres, Routledge, 2018; Angeliki Sioli, Yoonchun Jung (eds.), *Reading Architecture: Literary Imagination and Architectural Experience*, New York, Routledge, 2018.
- 2 « Once Upon a Place: 1st International Conference on Architecture & Fiction », Lisbonne, 2010; « WritingPlace: 2nd International Conference on Architecture & Fiction », Delft, 2013.
- 3 « General Statement », *COST Action CA18126: About the Action. Writing Urban Places. The Narratives of the European City*, URL: <https://writingurbanplaces.eu/about>.
- 4 Klaske Havik, *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture*, Rotterdam, nai010 publishers, 2014.
- 5 Klaske Havik, Davide Perrottoni, Mark Proosten, « Literary Methods in Architectural Education », *Writingplace*, no 1, 2018, p. 5-9.
- 6 Michael Speaks, « Writing in Architecture », *ANY: Architecture New York*, New York, 1993, no 1, p. 6-7.
- 7 Dianne Donnelly, *Establishing Creative Writing as an Academic Discipline*, Bristol, Multilingual Matters, 2011.
- 8 Andri Gerber, Brent Patterson (eds.), *Metaphors in Architecture and Urbanism: An Introduction*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013.
- 9 Sony Devabhaktuni, Patricia Guaita, Cornelia Tapparelli (eds.), *Building Cultures Valparaíso: Pedagogy Practice and Poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design*, Boca Raton, CRC Press, 2015; Óscar Andrade, Jaime Reyes Gil, « The Word That Builds: Poetry and Practice at the School of Valparaíso », *Writingplace, op. cit.*, p. 29-47.

multiples, répondant à des thématiques diverses et encadré·e·s par des enseignant·e·s défendant des approches variées du projet, le groupe d'étude s'est concentré sur une phase critique de ce dernier: la lecture du site. Alors que de nombreux stratégies et outils traditionnellement inscrits dans le champ de l'architecture existent pour saisir *le déjà-là*, le groupe s'est focalisé de manière explicite sur l'élaboration de textes poétiques et la capacité de ces derniers à représenter le sensoriel, l'atmosphérique et l'incertain des lieux, comme éventuelle matière à projet.

Notre hypothèse de travail est que des formes uniques de connaissances situées¹⁰, si complexes, évocatrices et difficiles à représenter *via* d'autres formes ou médias soient-elles, naissent des pratiques poétiques entreprises en relation avec un site de projet. Comment le mode lyrique pourrait-il faciliter l'enchevêtrement des dimensions physiques, sensibles et imaginaires d'un espace? Comment un texte poétique pourrait-il donner nom à l'incertain spatial? Est-ce que la fonction poétique du langage pourrait être source d'innovation pour la conception architecturale et urbaine? En examinant le corpus produit par les étudiant·e·s en architecture de Strasbourg, cet article s'intéresse à la manière dont les pratiques poétiques ouvrent des possibilités pour produire de nouvelles connaissances situées, voire des terreaux fertiles pour l'imagination des espaces et des lieux qui n'existent pas encore.

LA MATIÈRE POÉTIQUE
DES CONNAISSANCES SITUÉES.
ÉTAT DE L'ART

Avant de présenter le développement des recherches entreprises, il est nécessaire de définir brièvement ce que nous entendons par pratiques poétiques et d'établir leur pertinence pour le champ de l'architecture en tant que complément ou supplément aux outils dont dispose traditionnellement le concepteur spatial.

Pour commencer, nous distinguons les pratiques poétiques et l'acte d'écrire de la poésie. Si ce dernier implique un milieu social et disciplinaire situé fermement dans la sphère littéraire, les premières permettent une activité extralittéraire dans des situations plus transversales, comme la « *poetic inquiry*¹¹ » employée dans les sciences sociales. La poésie proprement dite, en tant que genre, tradition et objet littéraire, peut continuer à servir de point de référence, bien que nous puissions nous demander si la construction ou l'attribution de valeur littéraire qu'implique la poésie en tant que catégorie est digne d'intérêt pour la conception architecturale. Notre préoccupation

- 10 Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, College Park, vol. XIV, no 3, 1988, p. 575-599.
- 11 « L'enquête poétique ». Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur.

centrale porte sur les pratiques créatives qui s'engagent dans des logiques spécifiquement poétiques. Cela pourrait inclure l'écriture de textes identifiables comme étant des poèmes, mais nous nous concentrerons davantage sur une logique de production dite poétique¹².

Dans un contexte littéraire, la poétique est l'étude de la manière dont les structures du langage produisent de nouveaux effets par le biais de formes particulières de *poïésis* propres au langage lui-même. La poétique se concentre sur les logiques structurelles à travers lesquelles le langage d'un texte produit quelque chose de nouveau dans le domaine de l'expérience humaine, mais dans un autre sens, elle demande comment le langage s'engage dans sa propre genèse, avec toutes ses conséquences.

Comme l'a souligné Klaske Havik, Rem Koolhaas défend, dans *New York Délire*, l'idée d'un «vocabulaire de formules poétiques qui remplace l'urbanisme objectif traditionnel par un nouvel *urbanisme métaphorique* pour répondre à une situation métropolitaine qui, fondamentalement, a dépassé le stade du quantifiable¹³». Havik poursuit en analysant comment Koolhaas, avec l'OMA (Office for Metropolitan Architecture), utilise les métaphores comme des «points de départ artistiques et critiques pour la conception¹⁴», révélant comment un dispositif littéraire, transposé dans le domaine de la conception spatiale, peut offrir des possibilités nouvelles et inexploitées au praticien. Il s'agit d'un exemple parmi d'autres de la mission de Havik, qui consiste à étudier «les outils que les écrivains emploient dans la construction de leurs imaginaires spatiaux», afin d'«apprendre des nouvelles manières de concevoir l'architecture¹⁵», mais qui souligne un aspect transformateur essentiel du projet intellectuel et artistique qu'elle propose. En réunissant deux éléments fondamentalement dissemblables, la métaphore transforme littéralement les relations spatiales, telle la ville-machine de Wright, ou la plus récente ville-forêt de Fujimoto.

Lorsque nous examinons la façon dont la poétique interagit avec les relations spatiales, la question ne se limite pas à l'imaginaire. Et pour explorer la pertinence des pratiques poétiques dans la conception architecturale, on pourrait commencer par observer comment la poétique opère dans le temps et l'espace, c'est-à-dire dans le monde. Pour la poète et universitaire Kristen Kreider, établir une «*material poetics*» est un moyen de dépasser «la théorie linguistique formaliste dans laquelle le langage est conçu uniquement en termes d'un ordre immatériel de signes¹⁶» pour commencer à aborder la façon dont le matériel et le symbolique interagissent. Dans l'introduction de son livre de 2014, *Poetics and Place: The Architecture of Sign, Subject, and Site*, Kreider procède à plusieurs relectures de textes linguistiques structuralistes clés, qui repositionnent ces derniers dans une nouvelle compréhension matérialiste et incarnée. Kreider soutient ainsi que l'événement de

¹² Sans résoudre tous les problèmes liés à la soi-disant qualité littéraire, cela nous permet d'éviter la plupart des distractions et des erreurs d'orientation qui découleraient de la tentative d'écrire des textes qui auraient une valeur au sein des communautés littéraires, et de répondre à des contraintes externes superflues provenant, par exemple, de l'industrie de l'édition.

¹³ Rem Koolhaas, *New York Délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, trad. Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 125, cité dans Havik, *Urban Literacy*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ «artistic and critical starting points for design», cité dans Havik, *Ibid.*, p. 201.

¹⁵ «By studying the tools that writers employ in constructing their spatial imaginations, we can learn new ways to imagine architecture», *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ «formalist linguistic theory wherein language is conceived solely in terms of an immaterial order of signs», Kristen Kreider, *Poetics and Place: The Architecture of Sign, Subject, and Site*, Londres, I.B. Tauris, 2014, p. 20.

discours de Jakobson a lieu dans un contexte spatiotemporel¹⁷, où l'adresse¹⁸ révèle l'aspect matériel du langage¹⁹ et, combinée à la «fonction poétique» qui oriente l'événement vers le message lui-même²⁰, produit de nouvelles positions de sujet. Kreider relie cette lecture de Jakobson au travail de Benveniste sur le signe et le symbole, et la manière dont «le langage produit vraiment la réalité comme un effet de discours²¹». Sa recherche et sa pratique artistique, y compris dans sa collaboration à long terme avec l'architecte James O'Leary, repose sur ce que Kreider appelle une «relation triadique entre les concepts théoriques de "signe", de "sujets" et de "site" à la croisée de la poésie, de l'art et des pratiques spatiales²²». Une analyse plus fine que ne le permet cet article serait nécessaire pour représenter au mieux les motifs de possibilité qu'offre son cadre, mais pour notre propos, l'intérêt évident de la pensée de Kreider réside dans sa capacité à théoriser «la qualité significative de la substance matérielle²³».

En effet, l'enjeu est de savoir comment le langage, en tant que matériau dynamique, participe au monde tangible, plutôt que d'exister dans une *autre* réalité, immatérielle, totalement dissociée des environnements que nous habitons. «Le but des mots est de montrer, d'éclairer et de révéler. Un mot poétique peut nous faire voir, toucher, sentir et comprendre», affirme Juhani Pallasmaa²⁴, mais il s'agit aussi de savoir comment, dans sa fonction poétique, le langage peut produire de nouvelles réalités incarnées, comment le poétique est aussi une question de création. Cela peut être lié, en particulier, à la manière dont le langage poétique peut aider à produire des connaissances contextuelles, créant de nouvelles formes d'agir spatial pour les praticiens en architecture et leurs collaborateurs²⁵. Cela inclut des interventions utilisant le langage poétique, avec ses capacités particulières d'incarner l'ambiguïté, la contradiction et l'incertitude, par exemple, pour aborder et comprendre des sites de projets et des territoires difficiles à saisir ou à représenter à travers les modes visuels propres à la discipline. Sur la base de tous ces arguments, nous avons souhaité creuser par la pratique l'idée que, lorsque le projet architectural est entendu comme producteur de connaissances²⁶, les pratiques poétiques pourraient être intimement impliquées dans le travail de création de sens, avec un accent sur la *création* qui peut générer de nouvelles configurations dans l'espace et le lieu.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ En termes techniques, là, on discute la fonction «phatique» chez Jakobson.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ «language actually produces reality as an effect of discourse», *Ibid.*, p. 19.

²² «triadic relation between theoretical concepts of 'sign', 'subjects' and 'site' at the crossover between poetry, art and spatial practices», *Ibid.*, p. 2.

²³ «the meaningful quality of material substance», *idem*.

²⁴ «The purpose of words is to point out, illuminate and reveal. A poetic word can make us see, touch, feel and understand», Juhani Pallasmaa, «Domicile in Words: The Scriptive Approach to Architecture», avant-propos à Klaske Havik, *Urban Literacy*, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Jeremy Allan Hawkins, «Lyric Spatial Agency: Poetic Practices and Situated Knowledge in the Design Process», *Canon and Code: The Language of Arts in Today's World*, 2nd IConA International Conference on Architecture, Rome, Sapienza Università di Roma, 2021.

²⁶ Paola Vigano, *Territories of Urbanism: The Project as Knowledge Producer*, Lausanne, EPFL Press, 2016.

Au cours de notre enseignement optionnel expérimental au sein de l'ENSA Strasbourg, les étudiant-e-s ont été amenés à observer, sur la base de leur propre pratique projectuelle et poétique, comment la production d'un langage poétique pouvait participer au processus de conception, notamment lors de la lecture de site. L'enseignement était articulé aux ateliers de projets de master, où il était intéressant de profiter de la diversité des thématiques, des attendus en termes d'échelle de rendu et des postures disciplinaires défendues par les différent-e-s enseignant-e-s, pour tester notre hypothèse. Nous espérons ainsi que notre expérimentation pourrait nous aider à dégager, au-delà des résultats spécifiques des projets individuels, des tendances, des possibilités et des potentialités pour une utilisation plus large des pratiques poétiques dans la conception architecturale.

À cette fin, nous avons partagé avec les étudiant-e-s des modèles de stratégies créatives et d'exercices d'écriture à adapter à leurs projets architecturaux et à leurs terrains, avec un accent particulier sur la lecture du site. La nature de l'étude indépendante a conduit certain-e-s étudiant-e-s à se concentrer davantage sur d'autres aspects de la phase initiale de conception, comme le développement du concept, et des variations et des écarts encore plus évidents se sont présentés, comme l'utilisation de stratégies d'écriture poétique en relation avec des sites pertinents pour leur mémoire de recherche. Cependant, tou-te-s les étudiant-e-s ont eu accès aux consignes suivantes de la pratique poétique :

Conception procédurale – *Les participant-e-s ont été encouragé-e-s à créer un protocole pour chaque exercice, avec des objectifs et des étapes spécifiques qui conditionneraient l'écriture. Le chronométrage d'un exercice, par exemple, était une façon de régulariser une tentative de rédaction, ou de décider à l'avance comment expérimenter des dispositifs littéraires particuliers ou des contraintes poétiques.*

Figures et dispositifs littéraires – *Les étudiant-e-s étaient encouragé-e-s à utiliser une variété de figures poétiques, des tropes dits maîtres, tels que la métaphore et la métonymie²⁷, à des dispositifs plus formels tels que l'anaphore ou, simplement, l'enjambement.*

Contraintes poétiques – *S'inspirant de pratiques explorées dans de multiples groupes d'écriture avant-gardiste et largement popularisées par le mouvement Oulipo, les étudiant-e-s ont été familiarisé-e-s, au travers de multiples exemples,*

²⁷ Kenneth Burke, « Four Master Tropes », *Kenyon Review*, Gambier, Kenyon College, vol. III, no 4, automne 1941, p. 421-438.

avec la manière d'utiliser les contraintes pour produire un nouveau langage²⁸. Parmi les exemples, citons l'interdiction d'utiliser le vocabulaire architectural habituel, le choix d'écrire sans substantifs ou la limitation d'un exercice à un sens particulier, comme l'ouïe.

Stratégies textuelles-matérielles – *Des stratégies de création littéraire qui exploitent la matérialité de l'écriture ont également été suggérées aux étudiant-e-s, notamment les techniques de composition avec effacement²⁹, et des techniques plus traditionnelles comme le collage.*

Opérateurs de hasard – *Les étudiant-e-s ont été initié-e-s à diverses stratégies visant à perturber les logiques textuelles traditionnelles par l'introduction du hasard et de l'accident. Il s'agissait souvent de logiciels de randomisation du texte, comme la Cut-Up Machine³⁰, mais aussi de stratégies manuelles, comme le jeu oulipien de $\Pi + 7$ ³¹.*

Répétition, variation et non-conformité – *En plus des directives précédentes, les étudiant-e-s ont été fortement encouragé-e-s à répéter les exercices avec des variations significatives, par exemple en répétant une activité d'écriture in situ sur le même terrain à un moment différent de la journée ou en changeant l'une des contraintes de l'expérience pour produire un résultat modifié. Nous leur avons également suggéré de se permettre de transgresser leurs propres règles lorsque la spontanéité ou la nécessité l'exigeait.*

En tout, il a été demandé aux étudiant-e-s de réaliser entre trois et cinq exercices chacun-e, en s'inspirant des principes suggérés et en les adaptant à leurs projets et terrains individuels, et de créer un court dossier des textes produits, ainsi qu'une réflexion critique sur la façon dont les pratiques poétiques entreprises ont eu, ou non, une influence sur leur pensée conceptuelle. Une constante, pour faciliter ces objectifs, était l'impératif d'éviter, de détourner ou de dépasser le langage disciplinaire dans toute la mesure du possible, afin de produire des possibilités de langage qui ne sont pas normalement fournies par le discours architectural classique.

²⁸ Jan Baetens, « Oulipo and Proceduralism », *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Milton Park, Routledge, 2012, p. 115-116.

²⁹ Andrew Epstein, « Found Poetry, 'Uncreative Writing,' and Appropriation », *The Routledge Companion to Experimental Literature*, op. cit., p. 319-320.

³⁰ « Cut-Up Machine », *Language Is a Virus*, URL: www.languageisavirus.com/cutupmachine.php#YRd5blgzbb0.

³¹ Jan Baetens, « Oulipo and Proceduralism », art. cit., p. 117.

À l'issue de la période d'expérimentation, les travaux produits via les pratiques poétiques montrent la difficulté de démontrer des bénéfices clairs pour la conception d'un projet spatial. Dans les résultats, nous trouvons des indications que les stratégies textuelles créatives employées par les étudiant-e-s ont souvent contribué à produire des représentations plus complexes des sites, permettant parfois des couches de sens et de signification qui peuvent être difficiles à rendre évidentes dans d'autres modes de représentation. Les couches de sens supplémentaires dans un document produit lors d'une lecture de site conduisent-elles cependant à des projets spatiaux plus qualitatifs ?

Les exemples suivants montrent comment ces expériences, basées sur des tentatives conscientes d'utiliser des pratiques poétiques, ont produit des documents portant sur des compréhensions subjectives et sensorielles de l'espace, et comment certaines transformations des textes de départ ont permis l'émergence de certaines idées.

Dans un premier exemple, une étudiante a travaillé sur un projet à l'échelle urbaine, en concevant un scénario futur pour la transformation des espaces urbains autour de l'autoroute A35 à Strasbourg, bientôt déclassée en boulevard urbain. Écrivant en français et en anglais, l'étudiante a adopté une approche lyrique pour explorer le territoire autour de l'infrastructure. Dans un premier exercice, elle s'est imposé la contrainte de s'interdire l'usage du vocabulaire autoroutier :

*My conscious left on my pillow,
Silk ribbons I follow
In this stream of machines, I hear it start
Wrongly tuned bells and radial 2D bars
I am dancing, I am burning
sly and slow, my ashes going
in this structure, towards anywhere
but this deaf sky where it isn't hard to outcry
Arose, an urge to be present to survive
Walking in this disconnected big heart
Where I avoided the path of the veins
And got lost in the void between plains
Constantly misplaced, I ask myself:
And what if I fall, will I feel revived?
my incessant anxiousness was a lot for a self
I couldn't help it, so I dived
Which was supposed to be a peaceful walk
Became the liver of a tragedy
The uninterrupted cacophony
Got me resting days and nights in agony*

*A kind of crowded no-man's land right along
Where humans do not belong
if not in a symbiosis with a programmed moving
shell
Yes, I am not feeling well* **32**

Sans recourir au vocabulaire courant, l'étudiante invente des termes tels que «*stream of machines*», «*this disconnected big heart*» et «*a programmed moving shell*» pour évoquer l'infrastructure de l'autoroute. En plus de donner une figure visuelle, le cœur déconnecté est un exemple de la manière dont une image peut contribuer à l'expression d'un malaise extrême. Tout au long du texte, les ambiances sont inquiétantes et expriment des sentiments personnels de détresse. En même temps, nous trouvons difficilement l'ancrage concret dans le terrain, peut-être à cause de son échelle métropolitaine, et l'usage de langage figuratif semble cacher la matérialité des espaces.

Il faut noter, cependant, la forte présence du sujet lyrique. Alors qu'une position subjective s'héberge parfois avec difficulté dans un travail de recherche classique, elle se manifeste facilement dans un texte poétique. Dans l'écriture de cette étudiante, par exemple, le «je» lyrique se présente de plus en plus substantiellement, au fur et à mesure que les exercices évoluent dans le temps. Dans un exercice ultérieur, elle se tourne vers le français et ne se fixe aucune contrainte, laissant au contraire les impressions internes prendre le dessus :

*Je voulais ne faire qu'un avec le vide.
Qu'il m'enlace,
Que je m'en échappe,
comme un fluide, un solide,
Car je le sais
Je ne le supporte peu
être contenu,
contenir
Dans ce manque d'accueil
Je m'impose, je m'identifie à ce qui me définit
Moi et mes émotions
Dans cette impossibilité de s'apprécier
Le vide et moi
Je le crie
Je crie ce contraste que je défends* **33...**

Cet extrait montre comment l'exercice a permis de mettre en avant la forte subjectivité de la conceptrice. Ses émotions prennent la priorité dans le texte, un développement auquel on pourrait s'attendre dans un projet pour une maison familiale (peut-être, encore, avec plus de matérialité et de sensations), mais pas pour les espaces d'une infrastructure lourde. Plus tard, dans les dernières évolutions du projet, l'étudiante s'est confrontée à la façon dont l'attachement émotionnel aux véhicules personnels peut créer une résistance aux projets de transition écologique

32 « Ma conscience laissée sur mon oreiller,
• Je suis les rubans de soie •
Dans ce flot de machines, je l'entends commencer • Des cloches mal accordées et des barres radiales en 2D
¶ Je danse, je brûle • sournement et lentement, mes cendres vont • dans cette structure, vers n'importe où
• mais ce ciel sourd où il n'est pas difficile de crier ¶ Est née l'envie d'être présente pour survivre • Marcher dans ce grand cœur déconnecté •
Où j'ai évité le chemin des veines •
Et me suis perdue dans le vide entre les plaines ¶ Constamment égarée, je me demande : • Et si je tombe, est-ce que je me sentirai revivre ? •
mon anxiété incessante était beaucoup pour un moi • je n'ai pas pu m'en empêcher, alors j'ai plongé ¶ Ce qui était censé être une promenade paisible • est devenue le foie d'une tragédie •
La cacophonie ininterrompue • M'a fait passer des jours et des nuits d'agonie
¶ Une sorte de no man's land bondé juste à côté • Où les humains n'ont pas leur place • si ce n'est en symbiose avec une coquille mobile programmée
• C'est vrai, je ne me sens pas bien »
Soukaina Lahlou, *Dossier PPE*, UEM 123C, École nationale supérieure d'architecture de Strasbourg, 2021.

33 *Ibid.*

qui réduiraient le trafic automobile, une notion dont elle estime qu'elle est venue de ce travail poétique. Elle a donc conçu un projet dans lequel les voitures seraient « *surrendered* » à la porte de la ville, à la faveur d'une solution de stationnement futuriste impliquant une tour mécanisée. Cette représentation textuelle de l'acte d'abandonner une voiture est peut-être moins technique que ce que l'on trouve dans de nombreuses descriptions des parkings relais actuels, mais elle pourrait aussi mieux exprimer certains sentiments d'anxiété liés à l'abandon du contrôle personnel quand il s'agit de transports en commun.

Dans l'exemple suivant, une étudiante a utilisé une série d'exercices qui ont continuellement transformé un texte initial écrit d'abord comme un récit. Explorant une place urbaine comme point central d'un projet de logements en construction bois, l'étudiante a isolé des termes évocateurs venant de son récit de base : « murs en pierre et en bois », « bourgeois », « parking », « arbres », « nous accueille, nous repose », parmi d'autres. À partir de ces termes isolés, elle a écrit le poème suivant :

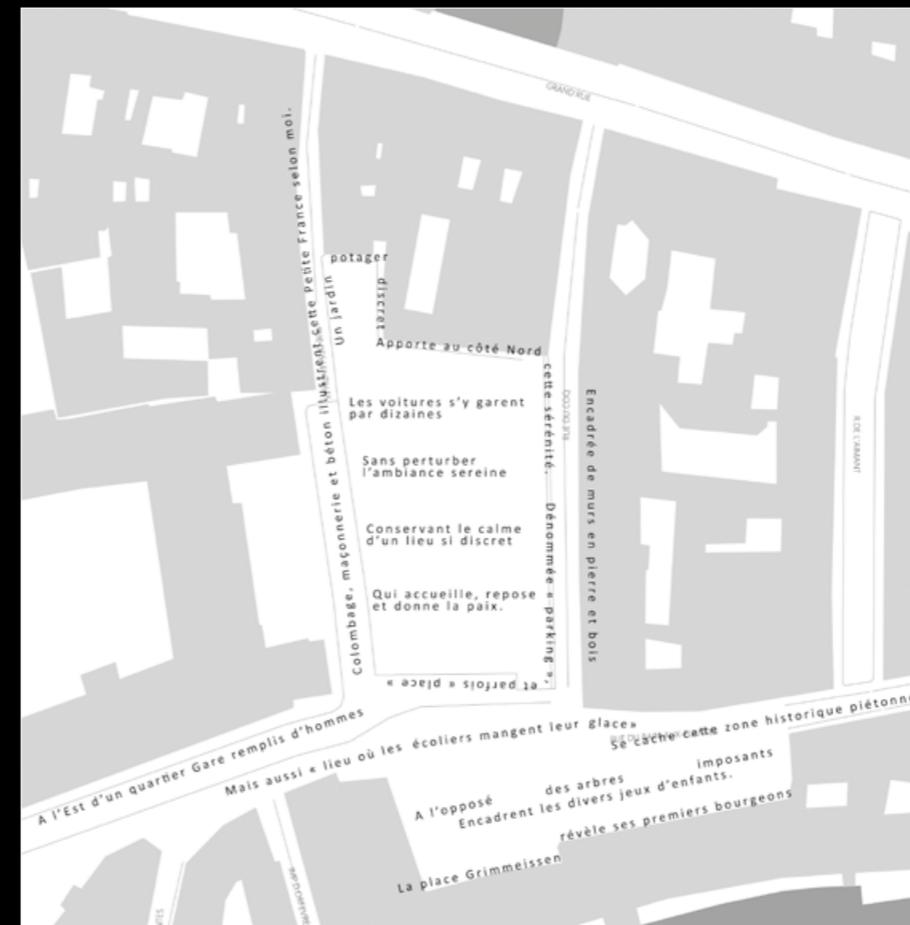
*Encadrée de murs en pierre et bois,
La place Grimmeissen révèle ses premiers bourgeois.
Colombage, maçonnerie et béton
Illustrent cette Petite France selon moi.
À l'est d'un quartier Gare remplis d'hommes
Se cache cette zone historique piétonne
Dénommée « parking », et parfois « place »
Mais aussi « lieu où les écoliers mangent leur glace »
Un jardin potager discret
Apporte au côté Nord cette sérénité.
À l'opposé des arbres imposants
Encadrent les divers jeux d'enfants.
Les voitures s'y garent par dizaines
Sans perturber l'ambiance sereine
Conservant le calme d'un lieu si discret
Qui accueille, repose et donne la paix³⁴.*

Le poème, en établissant un schéma de rimes agréable à travers ses quatrains autonomes, reproduit un analogue formel des ambiances apaisantes que l'étudiante souhaitait à la fois respecter et mettre en valeur dans son projet, tout en établissant certaines matérialités constitutives des atmosphères qu'elle a ressenties lors des visites de sites au début de 2021. Dans une évolution ultérieure, cependant, l'étudiante a décidé de transformer le poème de sa forme d'hommage en une sorte de calligramme, spatialisant les notions qu'elle souhaitait préserver sur une simple représentation cartographique.

DROITE
Miora Mamy Rakotomalala,
Calligramme, 2021.

³⁴ Miora Mamy Rakotomalala, *Dossier PPE*, dossier cité.

Ici, la disposition du poème dans une formation spatiale permet de nouvelles lectures du texte, et de nouvelles projections mentales des images poétiques sur le site du projet. Comme pour toute spatialisation, le calligramme influence notre perception de ce que la place, en tant que lieu, peut accepter, retenir et contenir. En même temps, le calligramme met en œuvre ses termes – « encadrée de murs en pierre et bois » – et englobe des notions, telles que l'accueil et le repos, difficiles, voire impossibles, à représenter sous d'autres formes. En revanche, dans cet exemple, il faut s'interroger sur la différence entre le calligramme et toute cartographie annotée, en particulier celles qui intègrent des notions subjectives.



Expérimentant des moyens de spatialisation du texte, un étudiant a fait appel à la photographie et aux images de référence. Pour étudier le trajet d'une arrivée en train à la gare centrale de Strasbourg, l'étudiant a fait le choix de rédiger, à l'occasion de ses multiples déplacements en train, ses observations et perceptions des lieux traversés, mêlant un langage documentaire et anecdotique à un texte plus figuratif. Les textes sont à la fois sensoriels et factuels, à la recherche d'un témoignage de l'expérience sensible du trajet. Ces écrits ont été superposés ensuite à une mosaïque photographique du lieu étudié ponctuée par des images (photographies et peintures) renvoyant à l'imaginaire collectif lié au ferroviaire et faisant écho à certains aspects du texte³⁵.

À la limite de l'illisibilité dans son apparence, le langage passe d'un registre à l'autre, entre l'évocateur et le banal : un « souffle glacé » qui ouvre la pièce apporte une ambiance froide à une scène d'attente de train. Les images, en captant un paysage ferroviaire et enneigé, font écho à l'impression hivernale du texte. Une autre similarité vient à travers une logique partagée entre images et texte : la séquence métonymique. Cette figure poétique est celle qui structure le passage de l'œil et/ou de l'imaginaire entre et à travers les choses adjacentes – le mouvement imaginaire/imagé entre le rail, un poteau, le bâtiment de services technique, un panneau, le quai, ou bien un souffle dans le hangar, des passagers en attente, des colonnes, etc. – une logique de séquence qui ne dépend pas de la narration pour lier.

En même temps, il y a une légère dissonance entre les deux couches : les photographies montrent une séquence prise d'un train déjà ou toujours en mouvement, pendant que le texte marque un temps d'arrêt en gare. Nous pourrions nous demander si cet écart entre les images en mouvement et le texte en attente n'est pas un espace structurant des voyages en train, et comment le document aurait pu exprimer ou révéler cette structure.

Dans l'ensemble, la superposition des temporalités, des images et des espaces crée un genre de palimpseste à la fois contemporain, dans son rassemblement de « temporalités ou d'époques différentes mais également "présentes"³⁶ », et, d'autre part, lyrique, dans la nature composite de son travail sur cette présence³⁷.

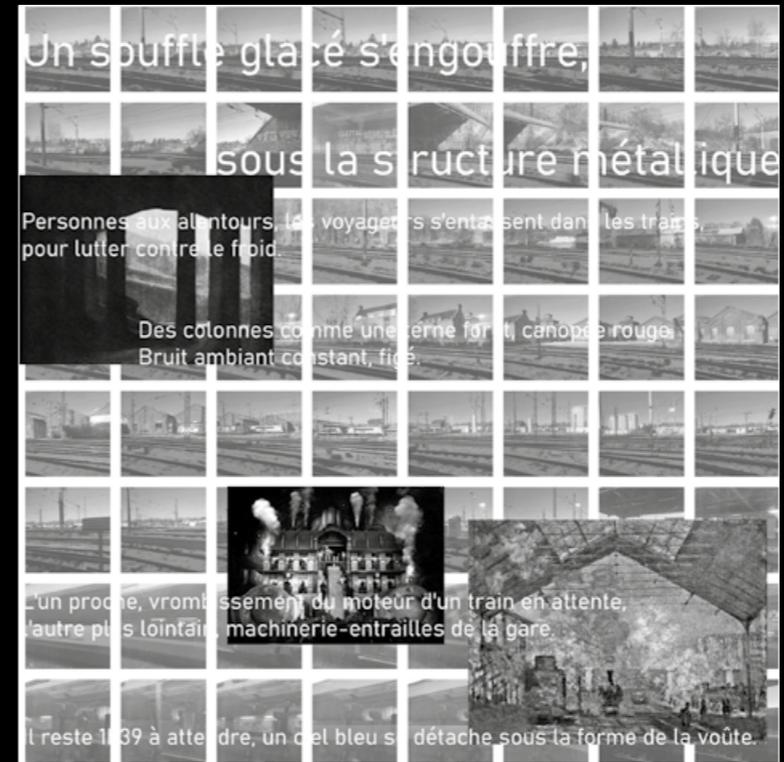
Enfin, un autre projet portait sur les paysages urbains autour de l'autoroute A35, à Strasbourg, dans le cadre de son projet visant à repenser son urbanité suite à son déclassement. Dans un premier exercice, l'étudiante a parcouru son terrain à pied, tout en écrivant des lignes de texte qui imitaient son propre monologue intérieur ; celui-ci portait sur sa sécurité personnelle alors qu'elle naviguait au milieu d'espaces manifestement conçus sans aucune prise en compte de l'existence de piétons. Des lignes courtes, témoignent du doute qui l'étreint tandis qu'elle traverse ces espaces dédiés à la voiture :

DROITE
Aimeric Gauzelin, *Mosaïque poétique*,
2021

³⁵ Aimeric Gauzelin, *Dossier PPE*, dossier cité.

³⁶ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013, p. 17.

³⁷ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 283.



³⁸ « On hésiterait, en marchant vers le parc. • Tout ce bruit bloque le chemin invisible. • Sommes-nous les bienvenus ici? • Sommes-nous en sécurité? • La voiture va-t-elle s'arrêter? • Puis-je traverser la rue? • Non. • Ils accélèrent. • Suis-je le bienvenu ici? • Rapidement, • Je vais m'enfuir. » Tulay Emeriau, *Dossier PPE*, dossier cité.

*One would hesitate, when walking towards the park.
All that noise is blocking the invisible path.
Are we welcome here?
Are we safe?
Is the car gonna stop?
Can I cross the street?
No.
They're speeding up.
Am I welcome here?
Quick,
I'll make a run for it³⁸.*

Dans cet extrait, la liste des interrogations prend la forme d'une brève litanie, caractérisée par l'incertitude et ponctuée de déclarations dissuasives. Plus tard, lorsque l'élève traverse une zone boisée, les lignes s'ouvrent sur des passages plus fluides et plus calmes :

*The green curtain of leaves seems to shield us from the rumble still lurking from behind the curtain. We can actually walk here. This is our territory, even quite small, it still is safe, breathable, and somewhat pleasant. During the sunny days, this place would be crowded by people who seek stillness and calm. However, I can't bring myself to imagine what can it become when the sun doesn't light the path anymore*³⁹.

Dans ce passage, qui prend la forme d'un bloc de prose régulière, l'étudiante parvient à représenter le contraste de la sécurité personnelle à la fois formellement et sémantiquement, tout en laissant place à l'expression de son incertitude et de son état de perturbation, ce qui pourrait être difficile à réaliser dans une représentation purement visuelle.

Plus tard, reprenant ces textes écrits *in situ*, l'étudiante a tenté d'utiliser des algorithmes de randomisation pour permettre à l'accident et au hasard d'y produire de nouveaux effets⁴⁰ :

*The walking of territory slightly
city towards danger even more
of the are quite at
Strasbourg park up small ease
is
All again it now
just that deafening still
Maybe
like noise
Cars is this
another is all safe newfound
a blocking around breathable courage
bubble the are and comes
of invisible nagging somewhat from
people path us pleasant the
lost*⁴¹

L'extrait ci-dessus, tout en rappelant les versions antérieures, évoque des visions modifiées. Les lignes en italique sont celles que l'étudiante a identifiées comme ayant une résonance particulière avec elle et son expérience du terrain, même si elles ont été produites par le hasard. De nouvelles façons de décrire à la fois le danger et la sécurité sont trouvées dans un langage improbable : du « *breathable courage* » au « *invisible nagging* », nous sommes face aux impressions nées d'un paysage ambigu, entre celui déjà là qu'elle a pu expérimenter, et un autre qui y ressemble mais qui n'existe pas encore – un avenir possible

³⁹ « Le rideau vert de feuilles semble nous protéger du grondement qui se cache toujours derrière le rideau. Nous pouvons vraiment marcher ici. C'est notre territoire, même s'il est petit, il est sûr, respirable et quelque peu agréable. Pendant les jours ensoleillés, cet endroit serait bondé de gens qui recherchent la tranquillité et le calme. Cependant, je ne peux pas me résoudre à imaginer ce que cela peut devenir lorsque le soleil n'éclaire plus le chemin », *Ibid.*

⁴⁰ « Cut-Up Machine ».

⁴¹ « La marche du territoire légèrement • ville vers le danger encore plus • des sont tout à fait à • Strasbourg parc vers le haut petite facilité • est • Tout encore il maintenant • juste qu'assourdissant encore • Peut-être • comme le bruit • Les voitures sont ceci • un autre est tout sûr nouvellement retrouvé • un blocage autour du courage respirable • bulle le sont et vient • d'invisible harceler quelque peu de • gens cheminent nous agréable le • perdu » Tulay Emeriau, *Dossier PPE*, dossier cité.

pour l'autoroute déclassée, un avenir où, peut-être, « *people path us pleasant* »⁴² ?

L'étudiante a conclu son expérimentation en utilisant un autre logiciel⁴³ pour créer des poèmes visuels dans lesquels le texte serpente autour du champ blanc de son arrière-plan, où les tailles des polices varient, et les majuscules « ponctuent » le texte de manière inattendue.

Dans le poème visuel, le langage familier devient étrange. La question « *What are you doing here* »⁴⁴ acquiert des proportions presque menaçantes. Au lieu de la linéarité rassurante d'un texte standard, les lignes vacillent, déstabilisant la lecture et notre compréhension du sens des mots. La forme du texte met en scène certains des sentiments du piéton dans l'espace dédié au trafic automobile à grande vitesse, donnant accès à une compréhension du territoire qui peut échapper aux outils traditionnels.

⁴² *Ibid.*

⁴³ « Visual Poetry », *Language Is a Virus*, URL: www.languageisavirus.com/visual-poetry/index.php#YR1Jco4zZhE.

⁴⁴ Tulay Emeriau, « Qu'est-ce que tu fais ici? », *Dossier PPE*, dossier cité.



Tulay Emeriau, Visual Poem, 2021

Si nous regardons ces travaux de manière transversale, il est intéressant d'observer comment ces écritures poétiques sont croisées – juxtaposées, superposées ou déformées – avec d'autres modes d'expression et de représentation. Ce qui semble propre aux écritures poétiques, c'est une logique d'expression différente de celle de la représentation purement visuelle ou de descriptions strictement factuelles. Même si les textes produits à l'Ensas n'ont pas véritablement réussi à faire valoir leur potentiel d'innovation, au sens d'un renouvellement sémantique du lieu à travers les pratiques poétiques, il ne s'agit là que de toute premières expérimentations. Cette expérience a néanmoins apporté la preuve de la capacité de ce langage poétique à accueillir l'inattendu, ouvrant des écarts créatifs, comme nous l'avons vu dans le dernier exemple présenté.

En même temps, nous remarquons que les textes produits par les étudiant-e-s en architecture confirment une capacité des pratiques poétiques à enregistrer le sensible, de l'imaginaire, et des sensations. Cette affinité avec la dimension sensorielle et qualitative de l'espace rappelle des travaux exploratoires menés en France par certains architectes-praticiens, tel Jacques Ferrier⁴⁵, ou encore des recherches de l'équipe Cresson⁴⁶. Des études plus approfondies sur la complémentarité éventuelle entre les approches poétiques et d'autres pratiques créatives, modes de saisie et méthodes de lecture sensible expérimentés par ces architectes, praticiens et chercheurs seraient intéressantes à conduire à la suite de cette expérience strasbourgeoise.

Nous constatons également que, indépendamment de la qualité littéraire des textes produits, beaucoup des représentations les plus complexes ont été réalisées avec des médias mixtes, où l'écriture poétique interagit directement avec des images visuelles. Cela soulève des questions sur le degré auquel l'intelligence spatiale des étudiants en architecture conditionne les résultats de ce type d'expériences, et suggère qu'une recherche supplémentaire basée sur la collaboration entre écrivains et concepteurs d'espace pourrait être secourable pour examiner de plus près le rôle potentiel des pratiques poétiques dans la conception spatiale.

⁴⁵ Jacques Ferrier, *La Possibilité d'une ville. Les cinq sens de l'architecture*, Paris, Arléa, 2013; Collectif Sensual City Studio, *Belle Méditerranée*, Bruxelles, Archibooks, 2014; Collectif Sensual City Studio, *Mindwalks. 8 Graphic Narratives through Shanghai*, Paris, Sensual City Books, 2016.

⁴⁶ Équipe Cresson (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) du laboratoire AAU, Grenoble, URL: <https://aau.archi.fr/cresson>.

LA NARRATION ARCHI- TECTURALE: UNE NOTION AU CŒUR DE L'INTER- DISCIPLINARITÉ ARTISTIQUE

53

Diplômée d'une première année de licence en linguistique et d'un diplôme universitaire en approches croisées de la culture artistique, animée par le travail de la photographie, Alissia Chauvat, actuellement en fin de cycle master à l'ENSA Normandie, mobilise sa curiosité pour ces disciplines variées dans son travail et sa pratique de l'architecture. Cette diversité d'intérêt est en partie à l'origine d'une réflexion, amorcée il y a un peu plus d'un an, sur la notion d'intertextualité au travers de la narration architecturale et de sa matérialisation dans la pratique.

L'architecture a émergé conjointement à la pratique des mythes et s'est imposée, au fil du temps et de manière naturelle, comme le support de ces histoires. Au-delà de sa rationalité formelle, de sa matérialité physique, l'objet architectural est au centre de l'expérience humaine : il est le lieu de création implicite des récits de vie. C'est d'ailleurs ce que démontre avec justesse le philosophe Paul Ricœur dans son écrit *Architecture et narrativité*¹. En transposant le processus littéraire au processus architectural, Ricœur concrétise la pensée selon laquelle l'architecture serait porteuse de récit. Elle est un lieu de mémoire qui s'exprime au travers d'une composition raisonnée et rationnelle de l'espace mais aussi du temps. L'architecte, au-delà d'être un bâtisseur, est également un narrateur. Si le rôle narratif de l'architecture semble admis dans la pratique, il convient d'affirmer que le récit peut prendre, et a pris au cours de l'histoire, des formes variées.

La période gothique est la première au cours de laquelle l'enchevêtrement entre narration et architecture est matérialisé de manière explicite. Déjà dans la conception des monuments religieux chrétiens, et en particulier les églises, l'idée de narration comme outil d'éducation des fidèles était un point clé : l'architecture se voulait le support narratif de la Bible. Si elle se considère capable de remplir cette fonction narrative, c'est, dans un premier temps, grâce aux progrès techniques de l'époque qui ont libéré le mur de sa fonction structurelle primaire, et permis au vitrail de prendre toute son ampleur. Les vitraux deviennent donc un « espace d'écriture », au sein duquel les images bibliques sont mises en scène dans l'espace architectural pour fabriquer une narration didactique. C'est de cette pratique que l'architecture gothique tient son surnom de « Livre de pierre ». Si elle transcrit matériellement un récit, elle marque surtout un changement de statut de l'architecture qui passe de l'espace que l'on parcourt à un parcours dans l'espace de la narration². Si la période gothique est la première expression d'un véritable lien théorique et matériel entre architecture et narration, ce lien semble avoir évolué au fil du temps dans un rapport qui s'est également complexifié.

Au siècle des Lumières, le dessein narratif de l'architecture évolue et prend une direction opposée à celle empruntée par les architectes gothiques. Guidés par leur volonté d'une expression plus rationnelle de l'architecture, des architectes comme Étienne-Louis Boullée ou Claude-Nicolas Ledoux ne pensent plus la narration architecturale comme la retranscription d'une histoire mais comme celle d'une écriture spatiale que Ledoux qualifiera plus tard d'*architecture parlante*. Cette nouvelle architecture ne serait donc plus le support d'un récit mais l'expression du récit même où la forme se veut le reflet de sa

¹ Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n° 303, Paris, novembre-décembre 1998, p. 44-51.

² Pierre Litzler, *Desseins narratifs de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 28.

fonction, de son identité : une architecture capable de délivrer un message³ et de parler au plus grand nombre. Selon ce principe, la puissance narrative de l'architecture ne passe plus par le lien qui articule les différents éléments du récit mais par le pouvoir expressif individuel de chaque élément autonome. Cette nouvelle expression narrative, bien différente de celle mise en place dans l'architecture gothique, revendique un langage simple et compréhensible pour tous, dont la forme architecturale se voudrait l'expression immédiate du récit.

Si les architectes modernes conservent cette idée d'une expression architecturale simple, géométrique et élémentaire, ils n'en font pas le même usage. Ils se servent de cette simplicité formelle de l'espace pour concevoir le récit comme le produit d'une expérience spatiale et sensible singulière. C'est le rapport, la confrontation entre l'espace et le corps qui fabrique le langage architectural. La notion de parcours est donc primordiale. C'est lui qui enclenche le processus narratif né de la rencontre entre les émotions plastiques fabriquées par l'architecture et le mouvement du corps dans l'espace. Il place l'homme en tant que personne au cœur d'une nouvelle architecture. Pour Le Corbusier, ce sont ces rapports qui fabriquent l'œuvre architecturale et son langage.

Au travers de ces trois périodes, et donc de ces trois rapports à la narration en architecture, l'espace est présenté comme l'unique média au travers duquel le pouvoir narratif de l'architecture semble s'exprimer. Cependant, on observe, ces dernières années, une évolution dans la matérialisation du récit en architecture, en lien avec le renversement de la conception architecturale qui s'opère vers la fin des années 1960. Si la modernité promet une multiplicité de langages formels selon une référence commune, celle de l'industrie et de la standardisation de la production, la contemporanéité, elle, met en avant une pluralité totale où chaque architecture invente son système. L'architecture conceptuelle du début des années 1970 préfère interroger de manière analytique l'articulation de ses formes spatiales et se présenter comme un discours didactique sur elle-même⁴. C'est en lien avec cette nouvelle vision plus hétéroclite de la pratique que l'on voit s'opérer une ouverture du domaine de l'architecture vers des disciplines qui lui sont extérieures comme la mode, la publicité mais surtout les disciplines artistiques comme la littérature, la linguistique, la philosophie, le cinéma ou encore la musique. L'architecture devient susceptible de promouvoir n'importe quel objet au rang de projet architectural⁵. Cette nouvelle conception de la pratique va considérablement influencer la manière dont les architectes vont fabriquer la narration architecturale. Cette ouverture, cette appropriation des disciplines extérieures va les pousser à réfléchir à de nouveaux outils d'expression du récit à la faveur desquels l'espace, même s'il reste encore l'expression la plus naturelle, n'en serait plus l'unique support.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Clotilde Simond, *Cinéma et architecture. La relève de l'art*, Lyon, Aléas éditeur, 2009, p. 163.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

C'est dans cette direction que l'architecte français Bernard Tschumi fonde sa pratique architecturale et artistique: il faut s'extraire du langage traditionnel de l'architecture. Contre l'idée que l'architecture est une discipline autonome, Tschumi n'hésite pas à s'appropriier d'autres concepts, d'autres façons d'appréhender le réel dans des domaines extérieurs comme le cinéma, la littérature ou même la philosophie. Il redessine sans cesse les frontières entre art et architecture. Son objectif est de déconstruire l'architecture pour la reconstruire selon d'autres logiques⁶.

Cet édifice n'est plus un édifice ordonné où chaque discipline traditionnelle trouverait sa place réservée [...]. L'architecture ne peut échapper à ce mouvement, à cette fuite en avant. L'architecture ne peut plus seulement avoir la charge d'édifier des bâtiments; mais aussi elle ne peut plus seulement avoir la charge de « l'édification » des « masses » par l'édification de bâtiments représentatifs. L'architecture doit se mettre au parfum de l'air du temps⁷.

Tschumi est persuadé que l'intertextualité est la clé de la compréhension de ce qu'on fabrique soi-même. Animé par cette volonté de se mouvoir hors les murs dans le but de libérer la pensée architecturale, il consacre les premières années de sa carrière à la réalisation de projets théoriques. C'est dans le cadre de ce travail d'expérimentation qu'il explore les limites de la connaissance architecturale mais, surtout, qu'il établit une vraie connexion entre le domaine de l'architecture et celui du cinéma. Art de la représentation, se rapprochant de la définition d'un art total, le cinéma, à son apparition, modifie considérablement la perception de l'espace et, en cela, l'architecture. Cette discipline mélangeant art et technique, au même titre que l'architecture, bouleverse dans sa capacité à fabriquer le récit en jouant avec le temps et l'espace. Les sensations et expériences que le cinéma crée au travers de l'image sont inégalables: « quand l'espace fait corps avec le temps [...] il a une force narrative incomparable⁸ ». C'est de cette force narrative que veut s'emparer l'architecte Tschumi pour fabriquer son architecture.

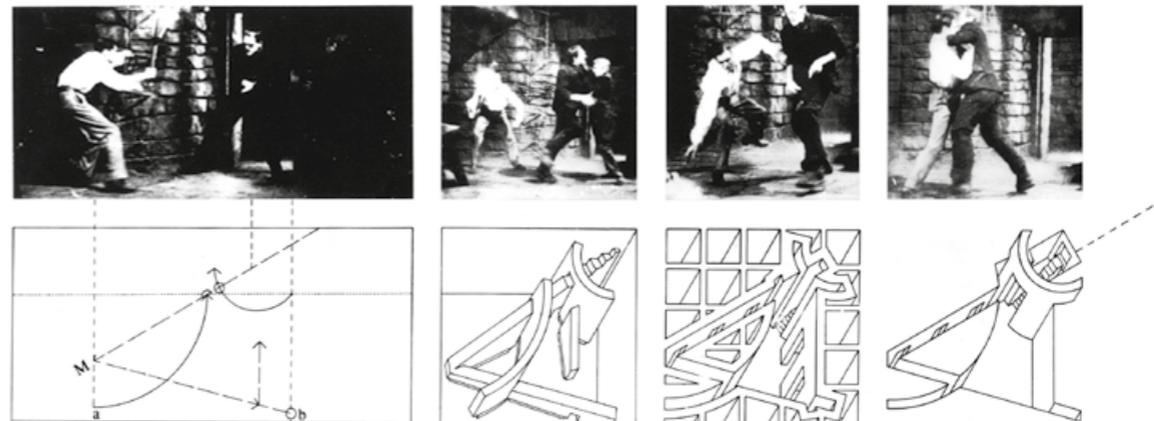
Les *Screenplays*, qu'il réalise en 1976, répondent à un premier travail sur la relation entre espace et événement⁹. Tschumi y associe des séquences cinématographiques (événements) à des dessins d'architecture. Si, depuis l'époque des modernes, l'association de l'espace et du mouvement semble établie dans la conception architecturale, celle d'espace et d'événement l'est beaucoup moins. Pourtant, elle est au fondement de la définition du récit:

⁶ Pierre Litzler, *Desseins narratifs de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 82.

⁷ Bernard Tschumi, « Bernard tschumi le parc de la villette. Entretien avec l'architecte », (entretien avec Jacques Lucan) *AMC Architecture*, vol. VI, Paris, 1984 p. 32-45.

⁸ Pierre Litzler, *Desseins narratifs de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 15.

⁹ L'événement possède une multitude de définitions, mais celle qui nous intéressent sont celles qui le définissent comme tout fait s'insérant dans la durée ou encore comme fait d'une importance notable pour un individu. Source: Centre national de ressources textuelles et lexicales; URL: www.cnrtl.fr/definition/événement.



Bernard Tschumi, *Screenplay* (scénario Frankenstein), 1976 © Bernard Tschumi Architects

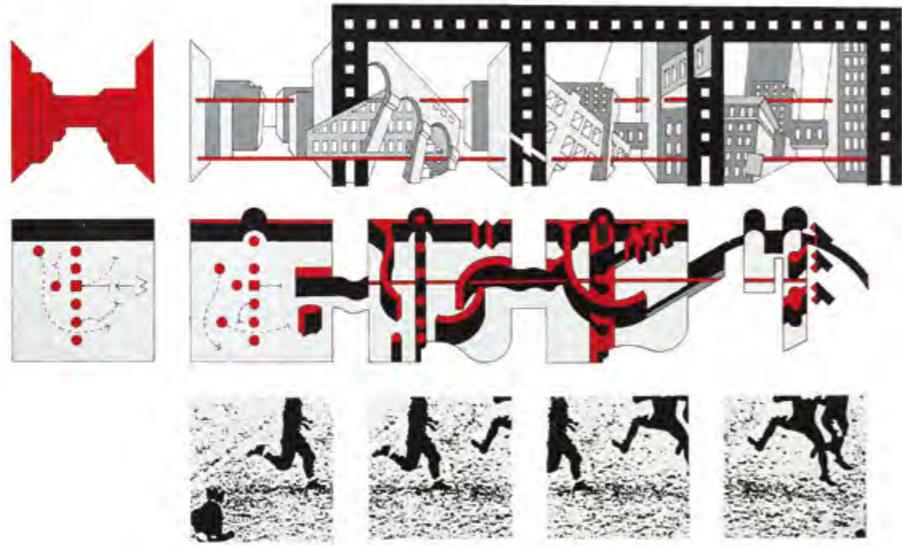
RÉCIT:

Subst. masc. Présentation (orale ou écrite) d'événements (réels ou imaginaires). Action de rapporter des événements. Propos rapportant des événements. Litt. Œuvre littéraire narrant des faits vrais ou imaginaires. [Dans la tragédie classique] narration détaillée que fait un personnage d'événements passés qui ne sont pas représentés sur scène mais qui sont importants pour le déroulement du drame¹⁰.

En résumé, le récit se définit par l'organisation chronologique d'une suite d'événements qui rythment et fabriquent la narration. Fil conducteur du récit, cette organisation est nécessaire à sa construction narrative puisqu'elle lui donne un sens, une dynamique. C'est pourquoi intégrer cette dimension de l'événement dans la pratique architecturale est une manière pour Tschumi de faire de l'architecture quelque chose de plus que la simple construction. C'est lui donner un sens nouveau en rupture avec la pensée de l'architecture moderne purement fonctionnelle, puisque cette narration réfute le principe de causalité entre forme et fonction, mais c'est également un moyen de donner plus de force narrative à l'architecture.

Tschumi poursuit ce travail théorique avec les *Manhattan Transcripts* qu'il réalise entre 1976 et 1981. Le principe premier de ces réalisations est de transcrire une interprétation architecturale de la réalité. Si les séquences s'enchaînent – « The Park », « The Street », « The Fall » ou encore « The Block » –, la structure de ces productions reste identique: l'association de photographies qui témoignent d'événements, de fonctions ou de programmes avec des plans, des coupes ou encore des diagrammes qui introduisent la notion d'espace et induisent l'idée de mouvement. De toute évidence, ces travaux expérimentaux développent une

¹⁰ Définition de « récit » du Cnrtl; URL: www.cnrtl.fr/definition/récit.



Bernard Tschumi,
extrait de « The Fall »,
Manhattan Transcripts 3,
1980
© Bernard Tschumi
Architects

pensée cinématographique de l'architecture, au travers d'une représentation architecturale non conventionnelle, mais surtout un nouveau schéma narratif de l'architecture : celui de l'espace qui se dessine progressivement selon le mouvement, le déplacement de l'utilisateur et son appropriation des lieux.

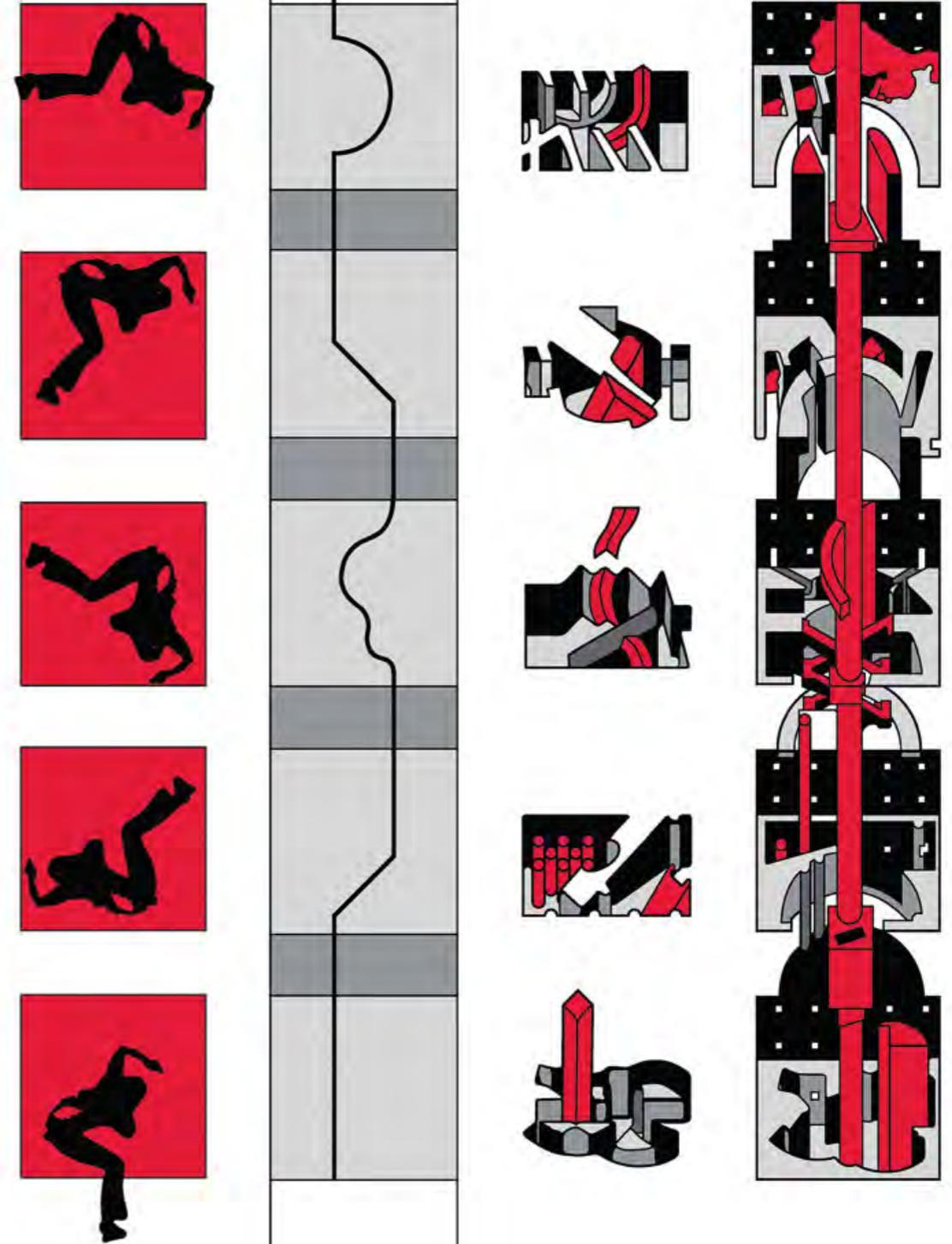
Avec ces deux projets de recherche, l'architecte induit la relance de l'architecture par la relance de la narration¹¹, au travers d'un nouveau modèle de pensée pour concevoir l'architecture : celui d'une confrontation entre l'espace (la fabrication physique et matérielle), le mouvement (celui du corps dans l'espace) et l'événement (l'action, l'activité, la fonction qui donne sens à l'espace). Ce nouveau modèle de pensée implique de concevoir l'espace en s'intéressant davantage à ce qui s'y passe qu'à la forme qu'il prend : c'est l'événement qui crée l'espace, qui dicte la forme. Tschumi abandonne donc la notion de forme pure et dure de l'architecture, au profit de l'événement qui naîtrait du hasard des rencontres entre la structure spatiale statique de l'architecture et le mouvement, la dynamique. L'architecture se veut le discours des événements autant que le discours de l'espace¹².

Cette conception de l'architecture comme système dynamique, où l'espace statique est activé voire modifié à tout moment par la présence des usagers, il la met en œuvre dans son tout premier projet, celui du parc de la Villette. Ce terrain de 55 hectares encadré par les deux barres d'une croix d'eau, celle de la rencontre du canal de l'Ourcq et du canal Saint-Denis, est en désuétude à l'époque. Quand, en 1983, est lancé un concours pour la revalorisation du site, le jury, subjugué par la puissance dialectique du projet, nomme l'architecte Bernard Tschumi lauréat du concours.

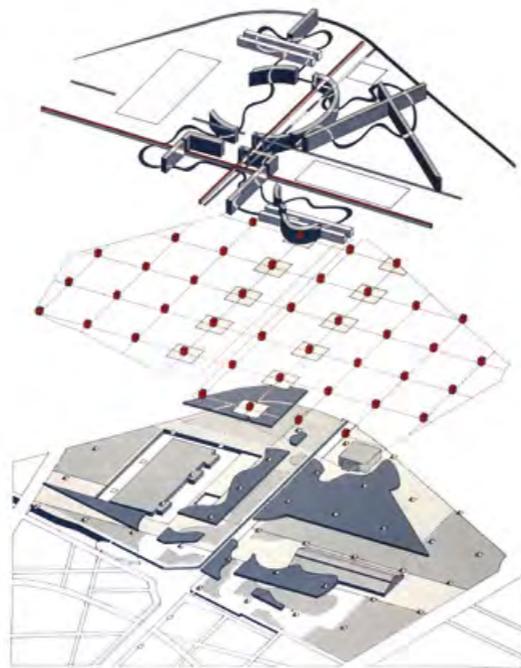
DROITE
Bernard Tschumi, « The Block »,
Manhattan Transcripts 4, 1981
© Bernard Tschumi Architects

¹¹ Clotilde Simond, *Cinéma et architecture*, op. cit., p. 189.

¹² Luca Merlini, *L'Archipel Tschumi. Cinq îles*, Paris, Éditions B2, 2014, p. 17.



Ce projet, Tschumi le pense comme le développement d'un nouveau concept urbanistique, celui de la superposition, et d'un concept paysager « cinématique¹³ ». Le parc est structuré selon un système de lignes, de points et de surface. Les lignes représentent les circulations. Deux grands axes rectilignes, la galerie de la Villette et la galerie de l'Ourcq, permettent de traverser le parc dans sa longueur et sa largeur pour rejoindre la ville. À ces deux axes perpendiculaires s'oppose la sinuosité de la promenade cinématique. Ces chemins secondaires serpentent sur plus de trois kilomètres à travers les différents jardins à thème du parc et offrent aux visiteurs une promenade séquencée qui cadre les jardins, fortement inspirée des bandes-images du cinéma. Cette promenade cinématique, dans laquelle le visiteur déambule au rythme des séquences spatiales, se lit comme le récit du projet : celui d'un programme qui se déroule petit à petit sur le site de la Villette. Les surfaces quant à elles sont matérialisées par deux grandes prairies bordées d'arbres qui offrent des moments de pause, de respiration au sein du parc. À elles deux, elles occupent 7 hectares du terrain. Pour finir, les points sont représentés par ce que l'architecte appelle « les folies ». Ces 26 folies, toutes conçues sur la base d'un cube de 10,8 mètres de côté et réparties selon une trame de 120 par 120 mètres, sont un élément majeur du parc. Chaque folie répond à son propre registre selon son assemblage, son usage et sa position topographique dans le parc. C'est aussi dans la conception de ces



Bernard Tschumi,
axonométrie du parc de la Villette,
1982-1998
© Bernard Tschumi Architects



Bernard Tschumi,
Les Folies, 1985
© Bernard Tschumi Architects

¹³ Gilles de Bure, *Bernard Tschumi*, Paris, éditions Norma, 2008, p. 51.

¹⁴ Bernard Tschumi, « Bernard Tschumi le parc de la Villette. Entretien avec l'architecte », *art. cit.*

¹⁵ Christophe Camus, *Lecture sociologique de l'architecture décrite. Comment bâtir avec des mots?*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1996.

folies que la notion d'événement, décrite un peu plus tôt, intervient. Si chaque folie est pensée selon les caractéristiques énoncées précédemment (assemblage, usage, topographie), leur originalité tient également dans la manière dont l'architecte projette l'individu dans l'espace de la folie. Pour chaque édicule, il imagine une action comme « patiner dans la serre tropicale au son du piano¹⁴ » qui l'aide à mieux concevoir l'espace en fonction des actions, des mouvements du visiteur. Cette mise en situation de l'individu au travers d'un récit à la fois imaginaire, car inventé par l'architecte, mais aussi factuel en ce qu'il fait référence au monde réel qu'il cherche à modifier, lui permet de projeter avec plus de facilité l'espace, l'architecture. Christophe Camus, dans *Lecture sociologique de l'architecture décrite*¹⁵, salue la capacité de Bernard Tschumi à raconter une histoire d'architecture qui permette de rendre compte de ses destinataires. Concevant l'espace en vue de ce qui s'y déroule plutôt qu'au travers de ses caractéristiques propres, Bernard Tschumi répartit son programme sur l'ensemble du parc, à la manière d'un récit cinématographique dont le visiteur est aussi le spectateur.

Cette déconstruction programmatique, fortement inspirée de la théorie déconstructiviste du philosophe Jacques Derrida, est également une manière pour l'architecte de se libérer du modèle traditionnel de l'objet comme symbole d'unicité et synthèse formelle de l'organisation d'un monde, pour laisser place à l'idée d'une architecture disjointe et originale.

62

CONCLUSION

Le parc de la Villette, au-delà de sa justesse fonctionnelle, et c'est d'ailleurs ce qui a séduit le jury, possède une force dialectique incomparable. Tout, dans ce projet, est le produit ou producteur de narration; de la promenade cinématique aux folies, le visiteur est plongé dans une fiction, celle de l'architecte. Il réussit avec ce projet à faire de l'architecture le discours d'un événement, celui d'un projet où l'expérience et le corps sont au centre de la conception. Mouvement, espace et événement libèrent l'architecte des marqueurs traditionnels que sont le site ou le programme, entre autres contraintes extérieures au projet. Un peu à la manière de l'Oulipo¹⁶ qui cherche, par une exploration méthodique de la langue, de nouvelles règles et jeux d'écritures, l'architecte Bernard Tschumi, lui, en s'inspirant du cinéma, cherche un nouveau savoir-faire architectural dont l'intertextualité serait la base. Au-delà du pouvoir narratif et dialectique du projet lui-même, le parc de La Villette se veut également le support d'un tout autre récit: celui d'un bouleversement dans la pratique architecturale et d'une évolution de la manière de concevoir l'architecture en tant que discipline.

DROITE
Bernard Tschumi, le parc de la
Villette, 1985
© Bernard Tschumi Architects

16 L'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) est un groupe de littérature inventive et innovante qui naît au XX^e siècle dans le but de découvrir de nouvelles potentialités du langage et de moderniser l'expression à travers des jeux textuels.



LE LANGAGE DE L'ARCHI- TECTURE ET LA NATURE

65

*Arnaud François est architecte DPLG praticien, HDR en esthétique, docteur en cinéma, et maître de conférences en géographie et paysage à l'ENSA Normandie. Ses recherches théoriques portent sur la structuration de l'expérience sensible par les « images énergétiques » (du cinéma au numérique) dans la création architecturale. Sa pédagogie du projet porte sur l'architecture en tant que fait paysager. Il est responsable scientifique de RADIANT architecture à l'ENSA Normandie et membre du laboratoire ATE où il encadre des doctorats en architecture avec projet. Il a publié en 2017 **Enquêtes sur l'imagination architecturale**. De l'opéra au cinéma sonore, Paris, Éditions l'Harmattan.*

Le début du XX^e siècle est le théâtre d'une révolution architecturale qui transforme l'architecture en langage plastique se déployant dans les trois dimensions de l'espace. La poétique de ce nouveau langage cherche à mettre en présence de la nature pour l'habiter. Depuis, en s'emparant de la question de la signification architecturale, la postmodernité s'en est remise aux théories du langage littéraire et du signe. Dès lors, s'est installé une confusion au sujet du langage de l'architecture moderne qui, pourtant, doit peu de choses au langage des mots puisqu'elle se déploie directement dans la physique de la construction et la nature. C'est ce langage architectural que cet article tient à retrouver.

L'apparition du langage architectural moderne s'effectue en révolutionnant le sens de l'architectonique. La structure constructive est supplantée par une structure géométrique qui s'articule dans les trois dimensions de l'espace. Ce langage est composé d'un vocabulaire provenant de la décomposition du corps de bâtiment en ses éléments basiques, poteau, mur, fenêtre, toit, comme autant d'entités plastiques géométriques. Il s'agit alors d'articuler ce vocabulaire pour former un ensemble dont la claire compréhension provient de l'identification de chacun des éléments. En tant que langage, il est un moyen d'écrire une poétique dont la syntaxe s'étend dans la nature en créant des liens entre les espaces et les lieux; entre l'intérieur et l'extérieur jusqu'à l'horizon, entre la terre et le ciel, dans des rapports de résonance. Le langage architectural se déploie dans une dynamique de la succession des éléments, des espaces et des lieux permettant de se mouler aux facultés internes de l'esprit (vision, sensation, imagination, pensée) qui, comme l'a révélé Emmanuel Kant dans *l'Esthétique transcendantale*, se déroulent dans le temps de la succession. Le langage de l'architecture moderne, non verbal, *indicible* (Le Corbusier) ou se déployant dans *le silence et la lumière* (Louis Kahn), est intimement vécu dans l'expérience empathique du monde. S'il doit être comparé à un autre langage, alors, c'est à celui de la musique agissant directement sur le corps et l'imagination. D'ailleurs, et ce n'est pas un hasard, la plupart des architectes ont reçu une véritable formation musicale qui se retrouve régulièrement dans leur manière de comparer l'architecture à la musique. Afin de saisir en profondeur la nature de ce langage, il convient de s'en remettre aux quatre noms les plus importants de sa création, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe et Louis Kahn.

Dans les années 1910, l'architecte américain Frank Lloyd Wright est le protagoniste d'une nouvelle forme d'architecture qu'il appelle « organique ». Pourtant, cette architecture ne fait pas uniquement appel à l'organicité du vivant car elle cherche à inscrire la vie de l'esprit dans la vie physique par projection empathique. Pour l'architecte, il s'agit de retrouver « un esprit totalement plongé dans la vie, tout comme la vie est en lui¹ ». Et l'architecture devient l'art de donner à habiter cette inscription. Pour ce faire, il convient de substituer à la structure constructive une structure géométrique s'organisant dans un flux vital.

Pourtant, nous avons utilisé le mot structure comme si sa signification allait de soi.

Ce mot est ici employé pour désigner une forme organique, une organisation clairement définie de parties ou d'éléments au sein d'une plus grande unité, un tout vital. De même, dans le dessin, cet élément que nous appelons structure est avant tout la forme pure, disposée, façonnée et groupée pour « construire » l'idée, idée qui doit toujours nous convaincre qu'elle est raisonnable.

La géométrie est, pour ainsi dire, la grammaire de la forme. Elle en est le principe architectural².

Wright prévient clairement que ce sens de la structure dépasse celle du sens commun, surtout pour un architecte assimilant spontanément ce terme à la construction. La géométrie est plus qu'un principe abstrait, elle devient sa nature, son principe vital, son âme.

L'architecture est abstraite. La forme abstraite est le canevas, le modèle essentiel. C'est l'esprit qui se manifeste en formes objectives. À strictement parler, le mot abstraction n'a de réalité que si elle est incarnée en des matériaux. [...] La géométrie est la trame visible sur laquelle la nature œuvre pour maintenir l'échelle de ses constructions. Elle rattache toutes les choses entre elles et à l'ensemble, et nous présente en même temps une irrégularité d'effets apparemment spontanée, des plus subtiles et des plus mystérieuses. Aussi dans le royaume de la création, est-ce à travers l'abstraction incarnée que tout véritable architecte ou tout artiste doit travailler pour traduire son inspiration en idées et en forme³.

Le système constructif est à agencer pour faire circuler une plasticité organisant l'ensemble des éléments à partir d'une vitalité intérieure. Il convient donc de se libérer des anciens principes structuraux et de son « langage brutal » afin de faire couler dans l'édifice une agréable et libératoire continuité plastique.

¹ Frank Lloyd Wright, *L'Avenir de l'architecture. Les origines du post-modernisme*, 2 (1953), trad. M.-F. Bonardi et W. Desmond, Paris, Denoël Gonthier, 1982, p. 316.

² Frank Lloyd Wright, *Estampe japonaise : une interprétation* (1912), trad. L. Bury, Paris, Klincksieck, 2012, p. 14.

³ Frank Lloyd Wright, *L'Avenir de l'architecture. Les origines du post-modernisme* 1 (1953), trad. M.-F. Bonardi, Paris, Denoël Gonthier, 1982, p. 42.

*J'ai depuis lors, concentré mon esprit sur la plasticité en tant que continuité physique, l'utilisant comme principe opératoire pratique compris dans la nature même du bâtiment, dans l'effort en vue d'accomplir cette grande chose qu'on appelle l'architecture*⁴.

L'architecture de Wright repose sur une esthétique de la construction qui se sert des qualités et performances des matériaux pour rendre la structure flexible, et ainsi donner l'impression qu'elle prend vie. Le corps de bâtiment est décomposé en ses éléments de base, mur, fenêtre et toit prenant la forme d'autant d'entités géométriques librement articulées dans un flux général. Le porte-à-faux est la figure symbolique d'une telle esthétique de la structure qui paraît s'étendre vers l'extérieur. Les matériaux traditionnels, le bois, la brique et la pierre, et les performances techniques des nouveaux matériaux, le béton, le métal et le verre sont exploités afin de libérer l'architecture des limites constructives, et ainsi porter la plasticité de la forme à sa pleine expression. Si le langage architectural décompose le corps de bâtiment en éléments de surface, c'est pour les articuler dans les trois dimensions de l'espace se déployant dans la nature. Par principe, l'architecture abstraite donne à habiter la nature, comme l'élément naturel habite son milieu.

*Toute construction doit s'élever de son site comme un aménagement expressif de ce site et ne pas apparaître comme étant posé sur lui – ou sembler un aménagement « décidé » sur lui. L'élément de cette troisième dimension en architecture semble, lorsque le travail d'art est regardé comme une chose plastique, modelé par le fluide coulant dans le tout, qui contraste avec l'idée de surimposition, d'agrégation ou de composition dans le vieux sens structurel*⁵.

À chaque projet, Wright reviendra à cette intuition. La notion de création est, ici, à considérer dans son sens premier de la création d'une forme, comme le produit de la nature. La forme doit sembler s'être produite naturellement, sans intention d'originalité, de produire une forme différente. C'est de cette manière qu'elle peut concerner tout le monde, être universel bien que particulière à chaque endroit.

En 1903, Wright achève la maison *Ward W. Willits*, souvent qualifiée comme la première des *Prairie Houses* pleinement « organique ». La maison située dans un quartier résidentiel de Highland Park, dans l'Illinois, est implantée en retrait de la rue, au milieu d'arbres. Elle appartient au site autant par son insertion dans le milieu naturel que par la reconduction du modèle de l'architecture locale à structure bois avec toitures en pente. Wright veut exprimer le style de la maison proprement américaine, « usonienne ». L'originalité de la création consiste justement, et tout simplement, à donner l'impression

⁴ Frank Lloyd Wright, *Autobiographie* (1932), trad. J. Castier, Paris, Les Éditions de la Passion, 1998, p. 164 et 165.

⁵ Frank Lloyd Wright, *Collected Writing* (1894-1930), vol. I, New York, Bruce Books Pfeiffer, 1992, p. 212.

qu'une architecture en bois de style vernaculaire est composée d'entités abstraites animées de l'intérieur par un flux vital. La compacité du corps de bâtiment est décomposée en articulation de surfaces géométriques, mur, fenêtre et toiture, s'ajoutant dans l'espace. La décomposition repose sur le changement radical du sens de la fenêtre qui n'est plus un trou dans un mur mais une bande d'ouvertures étendue formant un « vide » qui distingue clairement et plastiquement les surfaces des murs de celles de la toiture. La maison *Ward W. Willits* cherche à donner à habiter plastiquement la nature, sans pour autant ouvrir largement, visuellement, l'espace intérieur sur le paysage extérieur car, au moment de sa conception, donner à vivre la nature de l'intérieur passe toujours par l'expérience de l'intimité particulière de l'intériorité architecturale symbolisée par la chaleur de la cheminée, l'âme de la maison.

Une trentaine d'années plus tard, la célèbre *Maison sur la cascade* (1935) témoigne d'une nouvelle période de l'architecture organique. L'enracinement dans le milieu culturel est abandonné au profit de la totale abstraction formelle. La décomposition en entités géométriques explore son propre domaine d'expression poétique. Le langage sculptural, par son pouvoir d'abstraction, devient un moyen de révéler la nature du site pour donner à habiter son esprit intemporel. La maison, isolée dans une forêt de Pennsylvanie et située sur un terrain escarpé, se dresse sur une cascade à partir de deux rythmes principaux : horizontal et vertical. Sur l'avant, la stratification horizontale de plateaux terrasses en porte-à-faux semble émaner comme en lévitation des couches géologiques de la cascade, tout en étant animée par un élan propre. Dans les interstices, il est difficile de repérer les limites de l'espace clos. Les plateaux s'accrochent à l'arrière sur des monolithes en pierre qui se dressent comme pour accompagner l'élan des arbres environnants, s'élevant en entités distinctes plus ou moins effilées et hautes. Le plus haut, central, est celui des cheminées, pivot vertical de la composition et signe des foyers des espaces intérieurs. Semblant émaner spontanément de son site, la maison sur la cascade installe pourtant un esprit d'universalité appartenant à la nature en général.

La sculpture architecturale organise dans ses strates, ses masses et ses replis une intériorité spatiale où l'effet de grotte alterne avec de larges ouvertures visuelles sur le paysage. Des baies repliables permettent d'ouvrir largement le séjour sur l'extérieur et de profiter des terrasses en belvédère qui donnent sur la forêt environnante et la rivière. Les plafonds bas orientent l'ampleur spatiale dans le sens horizontal de la vue qui va chercher la profondeur dans le paysage extérieur. Le sens de l'espace tient autant au sentiment d'intériorité qu'à celui de l'ouverture visuelle sur la nature. La maison sur la cascade libère les pleins pouvoirs du langage de l'abstraction, comme si c'était la nature elle-même qui devenait abstraite et spiritualisée pour l'habiter.

Dans le sillage de Wright, une dizaine d'années après les débuts de cette révolution architecturale, Le Corbusier propose une autre forme de langage plastique à vocabulaire géométrique. On retrouve l'idée que la vie de l'esprit est à rechercher dans la nature elle-même, par projection empathique.

Pourtant nous sommes les fils de la Terre, et nous l'avons appelée la terre-mère.

Et nous l'aimons, par notre chair qui en procède et par notre esprit qui ne vit qu'en elle⁶.

La décomposition du corps de bâtiment repose, cette fois, sur la distinction entre la structure porteuse et les parois. L'autonomisation de la trame poteaux-dalle permet d'agencer librement, et différemment selon les niveaux, les surfaces murales pouvant devenir autant d'éléments librement articulés dans l'espace afin de se mouler à la dynamique de la perception visuelle. Pour Le Corbusier, la projection empathique de l'esprit dans la nature n'est pas, comme chez Wright, de l'ordre de l'inscription physique, elle s'effectue par l'intermédiaire de la vision, intégrant avec elle la lumière, l'étendue et l'horizon. La vision devient une activité vitale, et même la condition de l'existence.

Je n'existe dans la vie qu'à la condition de voir.

L'œil voit, le cerveau enregistre, le cœur palpite, phénomènes synchroniques qui affectent chacun, la brute et l'homme d'élite⁷.

La vision n'est pas, comme dans la représentation en perspective, la faculté mettant à distance du réel, elle est en prise avec la vie même se déployant dans l'espace et dont la vitalité est autant celle de l'activité sensorielle que de l'énergie de la lumière. C'est dans cette synchronie que le cœur, pris d'émotion, littéralement respire l'espace que le voyant devient.

Je dessine un bonhomme. Je le fais entrer dans la maison ; il découvre telle grandeur, telle forme de pièce et surtout tel afflux de lumière par la fenêtre ou le pan de verre. Il avance : autre volume, autre arrivée de lumière. Plus loin, autre source lumineuse ; plus loin encore, inondation de lumière et pénombre tout à côté, etc.

Ces volumes successifs éclairés diversement, on les respire : le souffle en est actionné⁸.

L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.

Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les claires révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous est nette et tangible, sans ambiguïté⁹.

⁶ Le Corbusier, *Une maison – un palais* (1928), Paris, Connivences, 1989, p. 12.

⁷ Le Corbusier, *Précisions* (1929), Paris, Vincent Fréal & Cie, 1960, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, « Champs », 1995, introduction, p. XVIII.

À l'intérieur, comme de l'extérieur, les volumes architecturaux deviennent des entités plastiques qui sont vécues au gré des mouvements de l'œil, de la lumière et de la tonalité des émotions. Le Corbusier trouve la pleine expression de son architecture en étendant ce sens de la vitalité architecturale jusqu'au lointain de l'horizon. Une critique du sens de l'espace d'Adolph Loos qui, rappelons-le, provient de la sensation du volume intérieur, donne une idée assez claire de l'extension de la vie intérieure vers l'espace extérieur par la vision.

Loos m'affirmait un jour : « Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ; sa fenêtre est en verre dépoli ; elle n'est là que pour ordonner la lumière, non pour laisser passer le regard. » Un tel sentiment s'explique dans la ville congestionnée où le désordre apparaît en images affligeantes ; on admettait même le paradoxe en face d'un spectacle naturel sublime, trop sublime. Pourtant, si j'escalade les plates-formes de la tour Eiffel, j'acquiesce en montant un sentiment d'allégresse ; l'instant devient joyeux – grave aussi ; au fur et à mesure que l'horizon s'élève, il semble que la pensée soit projetée en trajectoires étendues ; si physiquement, tout s'élargit, si le poumon se gonfle plus violemment, si l'œil envisage des lointains espaces, l'esprit s'anime d'une vigueur agile ; l'optimisme souffle. Le regard horizontal conduit loin ; c'est en somme un grand résultat sans un travail pénible. Songez que jusqu'ici les horizons ne nous ont été révélés que par des yeux à peine élevés au-dessus du sol ; on ne connaissait pas autrefois ces à-pics saisissants ; les alpinistes seuls avaient eu la sensation grisante¹⁰.

Le dégagement vers l'horizon est vécu comme une extension psychique, une respiration intérieure qui projette l'esprit aussi loin que porte le regard. Le paysage devient alors comme chambre intérieure, « Le dehors est toujours un dedans », dit-il. La chambre du paysage fait intrinsèquement partie du sens corbuséen de l'architecture, comme étant son ultime paroi :

Étendue, hauteur ! Me voici à la recherche de vérités architecturales plus vastes. Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée ; que l'atmosphère alentour constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, que l'harmonie qui m'a arrêté net devant le rocher de Bretagne existe, peut exister partout ailleurs, toujours. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même : le dehors existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. L'harmonie prend ses sources au loin, partout en tout. Que nous sommes loin des « styles » et du dessin joli sur le papier¹¹.

¹⁰ Le Corbusier, *Urbanisme* (1924), Paris, Flammarion, « Champs », 1994, p. 176.

¹¹ Le Corbusier, *Précisions*, *op. cit.*, p. 7.

C'est la totalité du paysage que l'architecture et les choses trouvent leur réalité vitale autant par l'intensité de la lumière que leur manière de résonner entre elles dans l'espace. Le langage plastique et géométrique de l'architecture consiste à créer des rapports dans la distance. Le Corbusier synthétise ce sens de l'espace dans son fameux article sur l'*Espace indicible* :

La fleur, la plante, l'arbre, la montagne sont debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquent des résonances tout autour. Nous nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle ; et nous regardons émus pas tant de concordance orchestrant l'espace, et nous mesurons alors que ce que nous regardons irradie. [...]

*Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes,
ACCOMPLIT LE MIRACLE
DE L'ESPACE INDICIBLE¹².*

Les éléments plastiques irradient et, tels des instruments, orchestrent une musique dans une acoustique visuelle, sans mots ni sons, qui résonne dans la chambre lumineuse de l'espace. L'architecture est un langage plastique dont la poétique consiste à créer des rapports ordonnés directement dans la profondeur du paysage pour provoquer des résonances.

Pour concrétiser cette poétique, Le Corbusier s'empare également des possibilités techniques du béton, mais en vue d'en développer une nouvelle langue dont la grammaire est posée dans « Les cinq points sur l'architecture moderne » :

- 1 • **Les pilotis** : *La maison est en l'air, loin du sol humide et obscur, le jardin passe sous la maison.*
- 2 • **Le toit-terrasse** : *Avec l'installation du chauffage central, le toit ne doit plus être en bosse mais en creux. Il doit rejeter les eaux à l'intérieur de la maison et favoriser une humidité constante sur le toit qui permettra la création d'un toit-jardin opulent. À la Fondation suisse, le toit-terrasse est caché et habité.*
- 3 • **La fenêtre en bandeau** : *Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre. En l'absence de murs portants, les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade.*
- 4 • **La façade libre** : *Les poteaux sont en retrait des façades, à l'intérieur des maisons. Le plancher se poursuit en porte-à-faux. Les façades ne sont plus que des membranes légères de murs isolants ou de fenêtres.*

¹² Le Corbusier, « L'espace indicible », *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial « Art », hors-série, nov.-déc. 1946, p. 9-17.

- 5 • **Le plan libre** : *Le plan n'est plus esclave des murs portants. Le béton armé dans la maison permet le plan libre. Les étages ne se superposent plus par cloisonnements : ils sont libres¹³.*

Ce n'est pas un hasard si les deux premiers points concernent le rapport à la nature. Le soulèvement du volume permet au sol de laisser circuler la vue tout en donnant l'impression d'une libération de la pesanteur, renforcée par l'éclat lumineux de sa blancheur. Le deuxième point, la toiture-terrasse, permet d'installer un jardin suspendu qui achève le parcours architectural en plein ciel. La toiture-terrasse révèle le ciel en l'intériorisant par quelques cloisons enveloppantes, tout en permettant d'inscrire la forme architecturale dans une géométrie nette. Les deux premiers points situent l'architecture entre ciel et terre comme un volume parfait en lévitation configurant deux rapports à la nature bien particuliers à ces deux points de contact avec la terre et le ciel.

Les points 3 et 4 concernent le langage du volume architectural. Les fenêtres en bandeau s'étendent sur les façades pour souligner la géométrie des quatre côtés du volume, tout en permettant de faire pénétrer le plus de lumière dans les espaces intérieurs. La façade libérée de sa fonction porteuse peut être réalisée en membranes légères participant ainsi à l'impression diaphane déjà mise en œuvre par les pilotis, et renforcée par l'éclat lumineux des matériaux et la blancheur des surfaces. Enfin, le plan libre permet d'ajuster les espaces intérieurs aux fonctions, tout en les organisant dans un parcours architectural où les espaces s'enchaînent dans un continuum rythmé selon des profondeurs variables et des appels visuels divers. Le parcours intérieur s'annonce comme une succession de séquences et de cadrages qui commencent au rez-de-chaussée, sous les pilotis, pour finir à l'extérieur, par le jardin suspendu.

Les cinq points de l'architecture moderne exploitent les possibilités techniques du béton pour écrire une poétique architecturale qui se déploie dans la dynamique du visible. Et c'est sûrement dans la villa *Savoie* (1928) que cette poétique de l'espace est le plus clairement mise en jeu.

¹³ Le Corbusier, *Œuvres complètes, 1910-1929*, Erlenbach/Zurich, Les Éditions d'architecture, 1937, p. 128.

Dans le sillage de Wright et Le Corbusier, Mies van der Rohe propose une troisième langue plastique en portant le phénomène de décomposition du corps de bâtiment jusqu'à sa déflagration. En 1928, dans le *pavillon de Barcelone*, le porte-à-faux et le plan libre sont hissés à leur apogée pour isoler le vocabulaire architectural, poteau, mur, plafond et sol, en autant d'entités géométriques totalement autonomes abolissant la délimitation entre espace intérieur et extérieur. Le langage moderne de l'architecture trouve la pleine expression de l'articulation d'un vocabulaire d'éléments librement disposés dans l'espace. Et pourtant, Mies van der Rohe refuse toute spéculation d'expression formelle et d'effet esthétique, pour retrouver l'être de l'architecture dans sa réalité la plus simple. L'approche architecturale devient ontologique. Il s'agit de considérer l'être de la forme pour saisir, au-« dedans », la Vie.

La forme authentique ne peut se dégager que de la vie authentique.

Mais ni antérieure ni imaginaire.

C'est cela le critère.

Nous ne jugeons pas du résultat mais de l'origine du processus de création

C'est elle qui indique si la forme s'est dégagée de la vie ou pour elle-même.

Voilà pourquoi j'attache tant d'importance au processus de création.

La vie est pour nous décisive.

Dans sa plénitude, avec ses liens spirituels et matériels¹⁴.

L'architecture consiste à former avec force et détermination, sans pour autant chercher à exprimer formellement un vitalisme car l'architecture trouve son esprit dans la Vie qui se déploie naturellement à l'intérieur de la forme dans l'espace. Il est assez aisé de comprendre ce que signifie donner forme à l'architecture pour traduire dans l'espace la volonté matérielle de l'époque « vivante, changeante et neuve ». Il s'agit de retrouver le bâtir en lui-même, construire le plus simplement et économiquement possible en tirant parti des nouveaux matériaux. Il s'agit également d'agencer l'espace en fonction des nouvelles activités, et aussi de faciliter l'adaptation à ses transformations possibles ; de permettre à la vie pratique de s'exercer le plus librement possible.

On sait que certaines contraintes techniques mènent à des réalisations neuves d'une grande force expressive. Il serait cependant erroné de penser qu'il s'agit d'expressions spirituelles. Il s'agit d'une beauté de nature technique. Il s'agit de réalisations techniques qui résultent d'une volonté technique et non spirituelle¹⁵.

¹⁴ Fritz Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, trad. Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Le Moniteur, 1996, p. 260.

¹⁵ *Ibid.*, p. 257.

Il convient toutefois de ne pas oublier que les conditions matérielles trouvent leur accomplissement dans la dimension artistique de l'architecture qui, elle, concerne la vie spirituelle à traduire dans l'espace. Pour Mies, il s'agit d'intégrer la nature à l'intérieur de l'espace architectural lui-même. Le *pavillon de Barcelone* expose la boîte architecturale afin d'intégrer l'étendue, le ciel et des points de vue sur le paysage à l'intérieur de son espace. L'intégration spatiale de la nature à l'espace intérieur est symboliquement signifiée par deux miroirs d'eau qui reflètent l'image du ciel et des arbres environnant. Le projet de *Trois maisons sur cour* réalisé quelques années plus tard, en 1938, fait comprendre qu'il s'agit d'intérioriser l'espace extérieur de la nature à la vie de l'habitat. Il prend la forme d'une vaste enceinte rectangulaire dans laquelle prennent place trois maisons, chacune abondamment ouverte sur un jardin par l'intermédiaire de vastes baies vitrées. Comme l'entreprise de Mies van der Rohe va à l'encontre du sens classique de la délimitation de l'espace intérieur, la totale ouverture visuelle sur l'extérieur ne peut se faire que sur un jardin, lui-même intériorisé par la délimitation de murs. Il faudra attendre 1950 pour que l'iconique *maison Farnsworth* s'ouvre totalement sur les quatre côtés avec de vastes parois de verre donnant directement sur la nature ; sans oublier toutefois que la maison est placée sur un côté d'une clairière. Mais le pas est franchi : habiter consiste à donner à vivre en empathie visuelle avec la nature extérieure. Après avoir intériorisé l'espace extérieur, l'architecture devient un dispositif projetant la vie intérieure dans la nature, et c'est en cela qu'elle traduit la vie spirituelle de son époque, qui est celle d'une communion avec la nature. L'architecture peut être ramenée à l'art de bâtir le plus simplement possible dans la mesure, et uniquement dans la mesure, où la capacité des matériaux à libérer l'espace est accompagnée de celle du verre.

La capacité à libérer l'espace de l'un comme de l'autre (du béton et de l'acier) serait entravée, voire annulée sans le vitrage ; elle resterait à l'état de promesse. Seules l'enveloppe de verre, les parois de verre confèrent à l'ossature sa forme clairement constructive et garantissent ses possibilités architectoniques. [...]

La valeur architecturale de ces moyens techniques ne peut se manifester pleinement qu'ici, dans une atmosphère de plus grande liberté et hors de tout fonctionnalisme étroit. Ce sont les éléments constructifs véritables, les agents d'une nouvelle architecture. Ils permettent une liberté dans le traitement de l'espace à laquelle nous ne voulons plus renoncer. Maintenant seulement nous pouvons structurer librement l'espace, l'ouvrir et l'intégrer dans l'environnement¹⁶.

¹⁶ *Ibid.*, p. 360.

La simplicité formelle et l'apparente neutralité de l'architecture cherchent à concentrer l'attention sur la présence constructive de l'édifice. Et en même temps, tout son pouvoir spirituel se révèle du dedans, dans le sens spatial du terme, là où elle donne à vivre et à contempler de l'intérieur le paysage environnant, à s'y projeter de tout son être.

La nature aussi devrait mener sa propre vie. [...] Mais nous devrions essayer d'intégrer la nature, les maisons et les hommes dans une unité supérieure. Lorsque vous voyez la nature à travers les parois de verre de la maison Farnsworth, elle prend une signification plus profonde que lorsque vous vous trouvez à l'extérieur. La nature révèle davantage – elle devient une partie intégrante du grand tout¹⁷.

Si le sens de l'espace dans l'architecture de Mies est considéré comme étant le plus abstrait des modernes, c'est sans considérer qu'il engage une expérience spirituelle qui, à partir du calme et du silence de l'intérieur, transfigure, à travers les vastes parois de verre, le site particulier de la maison en pleine présence de la nature en général.

LOUIS KAHN

Louis Kahn tient une place particulière dans l'évolution de l'architecture moderne car tout en intégrant son langage abstrait, il renoue avec la monumentalité de l'architecture classique, sa massivité et l'enceinte de l'espace intérieur. Kahn cherche à retrouver l'Esprit de l'Architecture. Un projet ne peut pas commencer avant d'avoir saisi son « climat spirituel », celui dans lequel va s'exercer l'activité du futur bâtiment. Par exemple, l'esprit d'une maison est ce qui caractérise abstraitement la Maison, le foyer. L'esprit de l'école est un milieu où il fait bon apprendre comme l'arbre sous lequel le premier professeur discutait avec ses élèves sans savoir qu'il était professeur. Dans ce sens du spirituel, il n'y a aucune dimension théologique ou métaphysique, il s'agit de sentir ou d'avoir le sentiment de l'esprit de l'usage qui peut autant s'exercer individuellement que dans l'échange entre les individus. L'architecture consiste à rendre présent ce climat spirituel afin que l'activité réelle puisse s'exercer en plein état d'inspiration. Elle cherche à mettre en pleine présence de l'esprit, considérée dans sa vie intérieure et non pas projetée dans la nature. Kahn rapporte une histoire du célèbre poète persan Rumi, où une prêtresse dans un jardin s'émerveille devant la nature :

¹⁷ *Ibid.*, p. 340.

Elle arrive au seuil de sa maison ; là elle s'arrête pleine d'admiration, debout sur le seuil, regardant à l'intérieur. Alors sa suivante vient à elle en disant : « Maîtresse, ô Maîtresse, regarde au-dehors et vois les merveilles que Dieu a créées. » Et la maîtresse dit : « Oui, oui, mais regarde au-dedans et vois Dieu¹⁸. »

Pour Kahn, l'architecture est avant tout la réalisation d'un espace intérieur, et « le plan, une société de pièces, est un lieu où il fait bon vivre, travailler, apprendre. La pièce est le lieu de l'esprit¹⁹ ». C'est à partir de la spiritualisation de l'espace intérieur que l'architecture est assimilée à l'art de bâtir dans la massivité des matériaux, en respectant tout simplement les lois de la construction afin de révéler leur ordre qui diffère selon qu'il s'agit du béton, de la brique du bois, etc., sans chercher à exprimer formellement une idée esthétique qui serait étrangère à l'ordre en question. Il rejoint l'attitude de Mies van der Rohe mais d'une manière inversée, car il s'agit d'exprimer la massivité de l'enceinte délimitant l'espace intérieur. Pour autant, le simple fait de construire ne suffit pas, la rationalité constructive doit dégager une qualité spirituelle inhérente à la structure qui transcende la pesanteur. C'est en cela que Kahn appartient pleinement à l'architecture moderne, en enrichissant son langage et son sens de l'espace à partir de la lumière. La structure doit déployer des surfaces géométriques permettant de révéler la matérialité du matériau, et ainsi donner de l'« épaisseur » à l'espace. C'est sur ce plan que la lumière joue un rôle central car la révélation de la matière et de l'espace se produit grâce à la lumière qui devient la condition du langage constructif et de son évolution dans l'histoire.

Ma conviction est que la structure est le commencement de la vie, et que la structure est déjà une décision dans la vie. Quand les murs étaient épais et qu'on y fit pour la première fois une ouverture, le mur se mit à pleurer et dit : Que me fais-tu ? Je suis un mur et je te protège. Pourquoi me fais-tu une ouverture ? » L'homme, hésitant, se plaignit de cette lamentation et dit : « Il faut que je regarde au-dehors. Je crois que je suis suffisamment protégé. » Et le mur fut très mécontent jusqu'à ce que l'ouverture fût faite pour les départager et qu'elle devint une partie de l'Ordre du mur. Les pierres furent posées avec plus de discernement, et les fenêtres furent mises en place. Le mur fut très heureux d'avoir quelque chose d'autre que simplement lui-même et ses propres forces.

Puis vint la colonne. À mon avis, la colonne fut vraiment le début de l'architecture parce qu'elle donna une image claire de ce qui est lumière

¹⁸ Louis Kahn, *Silence et lumière* (1955-1974), Paris, Éditions du Linteau, 1996, p. 186.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

*et de ce qui n'est pas lumière. Et ainsi, le rythme lumière, non-lumière produit par la colonne donna naissance à l'arc, à la voûte, et à d'autres principes qui vinrent à l'idée qu'on peut avoir une structure montrée, au lieu de quelque chose qu'on vole ou qu'on modifie simplement au gré des idées esthétiques du moment*²⁰.

L'ouverture est nécessaire à la construction autant pour éclairer l'espace intérieur que pour donner à voir à l'extérieur. C'est la nécessité d'ouverture qui est à l'origine des divers principes constructifs, comme la colonne et l'arc, dans leur manière de faire la lumière. Kahn va encore plus loin en estimant que la colonne sent sa force, non pas à l'intérieur, dans l'exercice de ses efforts internes, mais à l'extérieur, par l'énergie de la lumière. La construction est mise en œuvre pour que sa réalité et sa force soient pleinement exprimées par la lumière et les ombres qui font l'espace.

*J'en reviens à la lumière, donatrice de toutes présences : par la volonté, par la loi. On peut dire que la lumière, donatrice de toutes les présences, est créatrice d'un matériau, et le matériau a été créé pour projeter une ombre, et l'ombre appartient à la lumière*²¹.

Finalement, si c'est la structure qui fait la lumière, c'est pour que la lumière révèle la géométrie des surfaces, la matérialité du matériau et, finalement, l'espace régnant dans la physique de l'édifice. Si c'est la lumière qui donne la présence à l'architecture, alors c'est dans sa « présence » que l'esprit de l'Architecture peut se manifester. Le passage de l'existence mentale du climat spirituel à sa présence dans l'édifice réel s'effectue par la composition des éléments architecturaux, géométrie et matière, dans leur manière d'être révélés par la lumière. Si la géométrie est en soi signe de l'esprit, la qualité de l'atmosphère provient de la qualité des matériaux révélée par la lumière. Le béton, la brique, le bois dégagent dans l'espace des qualités sensibles différentes, du plus ou moins intime au plus ou moins solennel – qualité de sensation matérielle qui est révélée par la luminosité des espaces, de la pleine lumière à la pénombre. Si la construction doit être exprimée dans sa pleine logique constructive ; pour devenir « présence », donc de l'architecture, elle doit également être considérée pour réaliser l'atmosphère de l'Architecture, son climat qui tient à l'activité de l'esprit propre à l'usage.

L'espace intérieur devient une caisse de résonance du monde extérieur, un moyen de révéler les mouvements de lumière solaire variant selon l'heure, le mouvement des nuages, les saisons.

Et le nuage qui passe donne à la pièce un sentiment d'association avec la personne qui s'y trouve, sachant qu'il y a de la vie en dehors de la pièce [...]. Donc, la lumière, ce grand fabricant de présences, ne peut jamais être mise en évidence par un seul

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

²¹ *Ibid.*, p. 164.

*instant de la lumière de l'ampoule électrique. Et la lumière naturelle a toutes les ambiances de l'heure de la journée, des saisons de l'année, qui d'année en année et de jour en jour sont différentes de celles du jour précédent*²².

Le volume intérieur devient une chambre lumineuse dont l'aura spirituelle résonne avec les variations de la lumière naturelle ; empathie ultime entre la vie de l'esprit et la vie de la nature.

Les quatre fondateurs de l'architecture moderne ont chacun posé les bases de son langage plastique en tant que forme de connaissance. De diverses manières, il s'agit de déployer la forme pour révéler et s'approprier le monde, c'est-à-dire le donner à habiter, par les moyens de l'architecture, dans l'expérience sensible directe de la nature. Ils ont développé chacun une langue particulière car ils ont chacun mobilisé une projection empathique particulière. L'architecture devient un moyen de révéler la présence de l'être : de la matière, de la lumière, de l'espace, de la terre, du ciel, de l'horizon, pour vivre en proximité avec la nature, comme aucun autre art ne peut le faire.

LE LANGAGE DE L'ARCHITECTURE POSTMODERNE ET L'UNIVERS DE LA SIGNIFICATION

Le langage de l'architecture moderne est à clairement distinguer du langage littéraire, souvent évoqué depuis la postmodernité pour saisir la nature du langage architectural. Car depuis les années 1970, la création architecturale a franchi un pas supplémentaire dans la considération de l'architecture en tant que langage. Un pas qui en réalité est un gouffre, un saut épistémologique, qui va perdre de vue les particularités du langage plastique de l'architecture moderne pour privilégier, comme langage de la vie, la parole et ses divers moyens d'expression. Les théories du langage, comme la sémiologie et la science de l'information et de la communication, sont convoquées. L'expérience sensible est dorénavant considérée comme étant nécessairement structurée par des significations de l'ordre de connotations pouvant, par exemple, faire appel à des édifices connus ou pouvant être décryptées à partir d'images étrangères à l'architecture. Dans le *Langage de l'architecture post-moderne*, Charles Jencks explique clairement le phénomène inspiré des théories littéraires :

Les gens perçoivent inévitablement un édifice par rapport à un autre édifice, ou par rapport à un objet similaire, bref ils le perçoivent comme

²² Louis Kahn, *Light Is the Theme*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 18.

une métaphore. Moins un édifice moderne paraîtra familier, plus ils auront tendance à le comparer métaphoriquement à ce qu'ils connaissent. Ce rapprochement entre deux expériences est le propre de toute pensée, et particulièrement de la pensée créatrice²³.

La signification architecturale spontanée passe dorénavant par l'analogie, tout comme elle provient de la culture populaire contemporaine, ainsi que le montrent Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dans *L'Enseignement de Las Vegas*²⁴ à propos des hangars décorés d'enseignes lumineuses situés le long du Strip. La perception est structurée par des images subjectives liées à la culture quotidienne de chacun ou à sa propre histoire. Mais il peut également s'agir des figures de l'Histoire, comme le propose Bruno Zevi dans *Le Langage moderne de l'architecture*²⁵ qui, dans l'état d'esprit postmoderne, interprète le langage de l'architecture moderne à partir de connotations et de figures de la culture architecturale. L'architecture devient un art de la connotation dont la signification est située dans un réseau de relations et de représentations individuelles ou collectives qui tient maintenant au bâtiment lui-même et ne connaît plus rien de la nature. L'architecture devient un art de la complexité et de l'ambiguïté cherchant à inscrire dans sa forme des strates de réalités et de significations dont provient sa vitalité. Dans son pas supplémentaire vers le langage littéraire, la postmodernité opère la liquidation de la forme architecturale qui n'a plus de véritable consistance propre en rapport au processus de signification qui devient le lieu de sa véritable réalité.

La théorie du langage intervient en architecture par un autre biais, celui de la phénoménologie, notamment avec Martin Heidegger²⁶, qui cherche à libérer la philosophie de l'ensemble des représentations subjectives, comme la perception et la signification, pour retrouver les choses mêmes. Avec la relecture de ses théories dans les années 1980 par les architectes, le philosophe allemand semble donner les clés pour sortir de la virtualisation radicale du sens de l'architecture proposée par les postmodernes, notamment à travers les propos théoriques de Christian Norberg-Schulz²⁷ et Kenneth Frampton²⁸. Et pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que, là encore, c'est la poésie littéraire qui reste la référence pour saisir la poétique architecturale. Pour Heidegger, revenir aux choses mêmes, concernant l'architecture, consiste à aborder l'édifice à partir de l'art de bâtir. Et en même temps, l'art de bâtir n'est pas directement une chose de la technique et de la construction car, pour pouvoir bâtir, il faut savoir habiter. Le mot du vieux haut allemand, *buan*, signifiant « habiter », veut également dire « édifier » et « cultiver » ou « soigner » la nature. L'architecture commence en rassemblant le *Quadriparti* entre terre et ciel et la

²³ Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne* (1977), Paris, Denoël, 1985, p. 40.

²⁴ Robert Venturi, Scott Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale* (1971), Sprimont, Mardaga, 1995.

²⁵ Bruno Zevi, *Le Langage de l'architecture moderne* (1973), Paris, Dunod, 1981.

²⁶ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* (1949), trad. W. Brokmeier, revue et corrigée avec le concours de J. Beaufret, Fr. Fédier, Fr. Vezin, Paris, Gallimard, « Tel », 1988. Martin Heidegger, *Essais et conférences* (1954), trad. A. Préau, Paris, Gallimard, « Tel », 1986.

²⁷ Christian Norberg-Schulz, *Genius loci, paysage, ambiance, architecture* (1979), trad. O. Seyler, Sprimont, Mardaga, 1981.

²⁸ Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne, une histoire critique* (1980), trad. G. Morel Journel, Paris, Philippe Sers éditeur, 1985.

communauté des mortels et le divin, c'est-à-dire dans le rapport entre la construction et le monde. Mais finalement, *l'homme habite en poète* (Hölderlin), c'est la poésie qui achève le processus d'habitation. Si le temple grec rassemble le *Quadriparti*, il acquiert sa véritable présence en faisant appel aux chants antiques qui le célèbrent en dévoilant ce qui a été là, et en l'installant dans le monde antique. L'ouverture poétique ne peut vraiment se dévoiler que par le dire de la poésie littéraire qui dévoile la présence de l'être. Ici, pour une part, la poétique architecturale est totalement extérieure au fait architectural, elle provient de l'aura d'un poème sans lequel il n'est pas possible d'habiter en sa présence. Structurellement, en phénoménologie, les choses ne se manifestent pas directement dans la perception sensible, les mots doivent agir afin de dévoiler leur présence au sein du milieu ambiant. Le langage a un pouvoir de manifestation qui fait que, par exemple, lorsque « nous allons à la fontaine, quand nous traversons la forêt, nous traversons toujours déjà le nom "fontaine", le nom "forêt", même si nous n'énonçons pas ces mots, même si nous ne pensons pas à la langue²⁹ ». « Percevoir » est, d'une certaine manière, un « entendre » silencieux. Avec Heidegger, dont la pensée semble vouloir saisir la présence de l'édifice dans la nature, il s'avère que, finalement, l'imaginaire poétique reste un filtre nécessaire à l'appréhension des choses. Paradoxalement, le sens de l'habiter selon Heidegger est peut-être celui qui a le plus voilé la poétique du langage architectural purement plastique et physique.

Finalement, la postmodernité a voilé le langage plastique de l'architecture mettant directement en présence du monde par le langage verbal, en convoquant de multiples théories sémiologiques et littéraires. Si l'analyse de la poétique verbale peut donner des pistes pour comprendre le phénomène de la poétique architecturale, il n'empêche que celle-ci a ses propres procédures de réalisation et de signification qui s'écrivent avec le langage physique de la construction en prise directe avec la nature. Ce savoir est porté par les architectes eux-mêmes qui, dans l'intimité de la création, en saisissent tout le pouvoir. La poétique architecturale moderne est peut-être la plus difficile à saisir car, non verbale, *indicible*, elle se déploie directement entre le corps, l'imagination, la projection empathique et la globalité de l'espace. Appartenant à l'architecture et au paysage, elle est un genre de connaissance sensible qui échappe facilement à la connaissance conceptuelle et scientifique, qu'il convient donc de perpétuellement rappeler. Elle met en présence de l'être dans l'évidence de la forme spatiale avant de s'occuper de la question du sens qui se déploie dans la pensée. Elle déploie la poétique architecturale avant d'y intégrer une poétique littéraire.

²⁹ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 373.

Depuis, certains architectes se sont emparés de l'héritage des modernes pour continuer à explorer son langage plastique. Parmi une multitude d'autres, il y a Richard Neutra, Louis Barragan, Fernand Pouillon, Tadao Andō, Alvaro Siza, Renzo Piano, Glenn Murcutt, Peter Zumthor, Dominique Perrault, Marc Barani et, plus récemment, Francis Kéré. Ces architectes ont inventé leur propre dialecte en explorant d'autres manières de révéler la présence sensible de l'être. Une des tâches les plus importantes de cette filiation est d'enraciner le langage moderne dans le milieu local, en intégrant la dimension du temps, du souvenir, de la culture du lieu et de l'épaisseur géographique. Plus proches des habitants et de l'habiter local, dans la densité de la ville, en milieu périurbain ou à la campagne, ces architectes continuent à déployer une poétique de l'espace dans l'intention de révéler et de donner à vivre en proximité de la nature. L'architecture s'attache à clarifier la présence de l'être : de la construction, de l'usage et du milieu dans un entrelacs de résonances. À l'heure de la crise environnementale, c'est sûrement en retrouvant la rationalité et l'économie de ce langage architectural qu'il va être possible d'en approfondir encore un peu plus les poétiques.

UN ARTISTE DEVENU ARCHITECTE

ARMAND PELLIER (1910-1989)

La sculpture et l'architecture ne séparent jamais leurs lois.

Emile-Antoine Bourdelle, « Conférence de Prague », 1^{er} mars 1909, rapportée dans *La Sculpture et Rodin*, Paris, Émile-Paul Frères, 1937, p. 125-156.

Diplômé de l'ENSA de Montpellier en 2020, Michel Mativol engage, cette même année, un doctorat en architecture (UPV, ED58 - ENSAM, LIFAM). Ses recherches interrogent la possible polarité des genres au travers d'œuvres régionalistes signées des architectes Armand Pellier (1910-1989), Joseph Massota (1925-1989) ou encore de la sculptrice Paule Pascal (1932-2018). En parallèle, Michel Mativol expérimente le résultat de ses recherches dans sa pratique professionnelle, où il est en charge de la réhabilitation d'architectures labellisées « Patrimoine du XX^e siècle ».

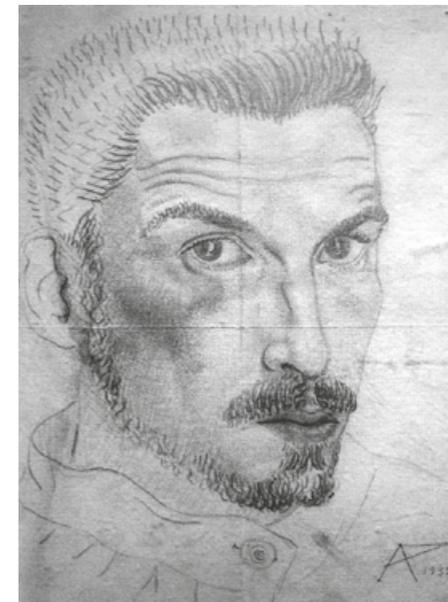
85

Né dans le quartier du Panier, à Marseille, Armand Pellier figure comme l'un des défenseurs d'un art régionaliste ayant, par ses pratiques, marqué un territoire. Un homme aux multiples parcours, voici comment il est possible de qualifier en quelques mots celui qui sera, quelques années après avoir modelé de la mie de pain, l'ambassadeur gardois de la Modernité. Armand Pellier grandit dans un quartier pauvre de la rive nord du Vieux-Port, où son père exerce le métier de boulanger. À l'instar de celle d'Antoine Bourdelle (1861-1929), l'enfance du jeune Armand est placée sous le signe de la construction¹.

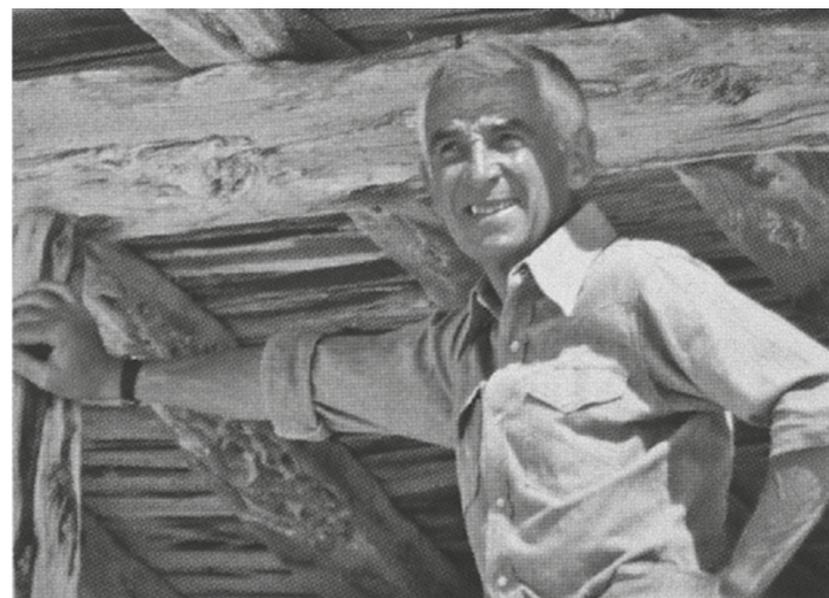
Enfant, il préfère passer des journées assis devant la boulangerie de ses parents qu'aller à l'école, perfectionnant ses étonnantes aptitudes au modelage de la mie de pain. Dans l'atelier de son père, Armand Pellier, au milieu des meules et des sacs de farine, sur la pierre ou le marbre, use du compas et des ciseaux pour façonner la pâte et exprimer la plasticité de la matière. Il n'est ainsi pas étonnant qu'il choisisse de s'orienter vers les arts pour ses études supérieures, ayant trouvé les limites de l'imitation dans l'art de la boulangerie. Véritable porte d'entrée des populations immigrées à Marseille, le quartier du Panier donne à Armand Pellier l'occasion de côtoyer Italiens, Corses et Maghrébins, avec qui il partage des histoires aux parfums d'Orient, s'initiant aux cultures de la Méditerranée. Les rêves du jeune garçon ont un goût d'épices, de fruits acides et de vins sucrés. Il reste convaincu que « rien, aucune force ne l'emporte sur l'homme au-dessus du rêve² ». Autonome et solitaire, il décide de parcourir les terres occitanes et de traverser le Rhône, jusqu'à Nîmes, où il entame des études à l'École des beaux-arts.

Nous sommes en 1926 et Armand Pellier n'est âgé que de 16 ans lorsqu'il décide de quitter sa famille. Doté d'un grand sens de l'observation, le jeune fils d'artisan poursuit une formation dans les arts du dessin et de la sculpture. Il étudie à Nîmes jusqu'en 1930, avant de rejoindre la capitale européenne des arts et de la culture qu'est Paris à cette époque, pour parfaire ses enseignements et sa pratique. Comme celui de nombre de ses contemporains, son parcours académique est interrompu en 1932, année durant laquelle il quitte la France pour effectuer son service militaire au Moyen-Orient, en Grèce, où il explore les grands mythes de la sculpture antique. À son retour, le jeune étudiant, toujours désargenté, loge chez un physicien russe, A. Sokoloff, qu'il décrira lui-même comme son maître spirituel. C'est ainsi aux côtés de cet amoureux des sciences et des arts qu'Armand Pellier se forge une expérience; il profite de la manne culturelle des monuments et musées de la capitale pour enrichir ses connaissances et définir sa sensibilité artistique. En 1935,

- ¹ « Au berceau de Bourdelle, à l'ombre de ces vieilles armoires solidement "établies" et sobrement ouvragées, deux fées protectrices étaient [...] présentes : la Sculpture et la Construction. » Jean-Louis Vaudoyer, « Émile-Antoine Bourdelle. L'artiste et le poète », *La Revue de France*, no 15, Paris, La Renaissance du Livre, octobre 1921, p. 709.
- ² Didier Deschamps (dir.), Anne-Marie Llanta, Josette Clier, Michèle François, *Armand Pellier. Architecte. De la pierre du pont du Gard à la modernité*, Montpellier, DRAC Languedoc-Roussillon, 2010, p. 08.



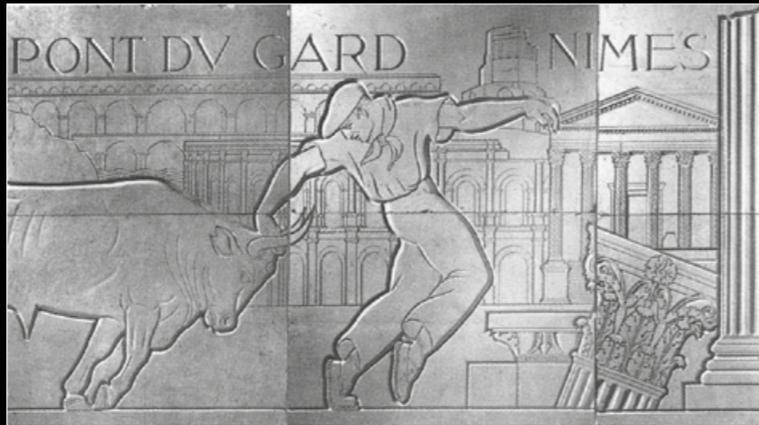
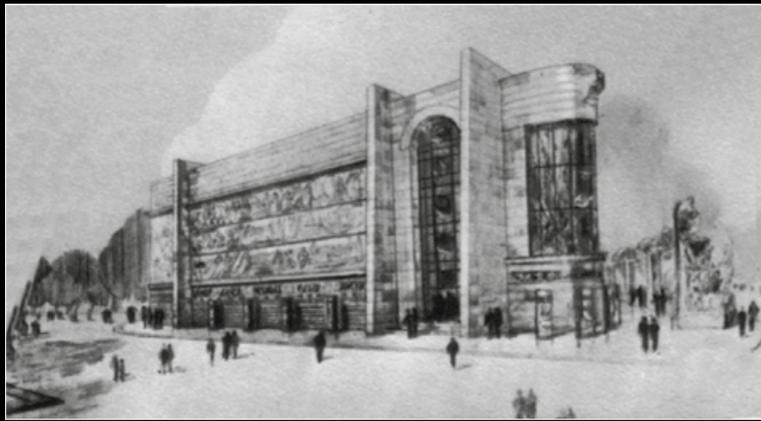
Armand Pellier, Autoportrait, 1939. Crayon sur papier, 297x210mm © Coll. part. Lene Pellier.



Portrait d'Armand Pellier à Ibiza, vers 1960-1970 © Coll. part. Lene Pellier.

Armand Pellier achève ses études à Paris. L'amoureux des paysages de la plaine des Costières et de la Camargue préfère retourner vivre à Nîmes. Passionné de ce territoire de caractère battu par le mistral, brûlé par le sel et le soleil, il dira lui-même que si « partir, c'est vivre avec le rêve, revenir, c'est le réaliser³ ».

88



89

DU SGRAFFITE À L'ARCHITECTURE :
LES COMPAGNONS, AU-DELÀ DES DEVOIRS,
UNE PORTE SUR LE MONDE DE L'ART

Armand Pellier s'installe dans la cité nîmoise comme sculpteur statuaire, rue Séguier. Cette même année, il fait la connaissance de Jean Bernard⁴ (1908-1994), sculpteur et compagnon du devoir, qui entraîne le jeune artiste dans les aventures de la renaissance du compagnonnage. La rencontre entre Armand Pellier et Jean Bernard, surnommé La Fidélité d'Argenteuil, n'est pas fortuite. Artiste complet (tailleur de pierre, sculpteur, peintre et écrivain), Bernard est à l'origine de l'Association ouvrière des Compagnons du devoir du tour de France⁵ et, aux côtés d'Yvonne de Coubertin (1893-1974), de la Fondation de Coubertin, destinée à parfaire l'enseignement et la formation des jeunes issus des métiers manuels.

La Fidélité d'Argenteuil voit en Armand Pellier (âgé de 25 ans) un homme dynamique et révolutionnaire, capable de promouvoir des idées novatrices. Se noue entre les deux hommes une amitié profonde et réciproque. Jean Bernard donne l'opportunité à Armand Pellier de travailler sur de nombreux projets dont son premier, en 1935, aux côtés du célèbre architecte montpellierain Elie Marcel Bernard⁶ (1894-1981). L'architecte, pour le foyer municipal de Mauguio (34), communément appelé le Foyer des campagnes, demande au jeune sculpteur une œuvre en sgraffite, décor en mortier coloré plus économique que la pierre, visant à agrémenter « l'ensemble sans dépenses somptuaires⁷ ». Ce projet marque le début de nombreuses collaborations entre Armand Pellier et de grands architectes de la région, qui lui forgeront une véritable notoriété dans le domaine de l'art, de la sculpture et, plus tard, de l'architecture. En 1936, l'architecte nîmois Henri Floutier (1896-1973), auteur de la plus grande partie des caves coopératives du Gard, remporte le concours pour la construction du pavillon du Languedoc Méditerranée, à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937 à Paris. L'architecte demande alors à Armand Pellier de réaliser la maquette de ce pavillon et de sculpter un immense bas-relief pour le décor de la façade, une allégorie des grandes villes de la région. Dans son ouvrage, *Caves coopératives en Languedoc-Roussillon*⁸, Jean-Louis Vayssettes (1952) décrira Pellier comme un jeune statuaire qui, aux côtés d'un des plus grands architectes nîmois de l'époque, participe activement à l'élaboration des cathédrales du vin en Languedoc, et plus particulièrement des décors sculptés nettement inspirés de la sculpture grecque archaïque, comme à Tavel, hommage à son séjour en Grèce de 1932.

DROITE

Henri Floutier, Projet pour le pavillon du Languedoc méditerranéen, 1937. Encre bleue sur calque, dimensions inconnues
© Société pour le développement du tourisme.

Armand Pellier, Bas-relief sculpté, 1937. Sgraffite, dimensions inconnues
© Coll. part. Lene Pellier.

³ Ibid.

⁴ Il est également le fils unique du sculpteur Joseph Bernard (1864-1933), reconnu principalement pour son œuvre *Jeune fille à la cruche* (1910), conservée et exposée au Trammel Crow Center Sculpture Garden de Dallas (États-Unis).

⁵ Association loi 1901, créée en 1941, destinée à la formation ainsi qu'à l'apprentissage de diverses professions suivant les traditions du compagnonnage.

⁶ Architecte de la ville de Montpellier reconnu par Robert Mallet-Stevens (1886-1945), à la suite de la construction de la Cité universitaire des Arceaux (1933-1951).

⁷ Élie Marcel Bernard (1894-1981), architecte, cité dans Didier Deschamp (dir.), Josette Clier, Michèle François, Anne-Marie Llanta, *Armand Pellier, architecte, op. cit.*, p. 10.

⁸ Geneviève Gavignaud-Fontaine, Jean-Louis Vayssettes, Jean-Michel Sauget, Jean-Marc Touzard *et al.*, *Caves coopératives en Languedoc-Roussillon*, Lyon, Éditions Lieux-Dits, 2010.



GAUCHE

Henri Floutier, cave coopérative
viticole de Tavel (30), ornée d'un
médaillon d'Armand Pellier, 1937.
Sgraffite, dimensions inconnues
© Michel Matival.

9 Robert Prohin (1939-2015), architecte,
cité dans Didier Deschamp (dir.),
Josette Clier, Michèle François, Anne-
Marie Llanta, *Armand Pellier,*
architecte, *op. cit.*, p. 11.

Les voyages restent une véritable source d'inspiration pour Armand Pellier, qui ne cesse de parcourir la ville à pied, dressant des carnets de recherche qui irriguent sa pratique artistique. Dans le cadre des conflits opposant la France et le Levant de 1940 à 1943, Armand Pellier est mobilisé (1939-1940). Le sculpteur nîmois découvre alors, au Moyen-Orient, des jeux de lumière, des contrastes, des paysages et des manières d'habiter le territoire qui le fascinent. Il n'hésite pas à saisir le crayon, les pastels et la peinture pour figer ces « lieux », en conserver la mémoire, transmettre le fruit de ses observations. À son retour de Syrie, Armand Pellier retrouve la place qu'il occupait aux côtés d'Henri Floutier et réalise plusieurs médaillons circulaires et bas-reliefs destinés à décorer les frontons des caves du Languedoc-Roussillon, rythmant le paysage et s'imposant comme les édifices emblématiques des villages. L'artiste nîmois se plaît à dessiner et sculpter ces ornements dont il emprunte l'esthétique aux décors antiques de la cité de Palmyre. Sur ces médaillons sculptés figurent ainsi des mythes et des allégories de la vigne et des métiers du vin, dont la paternité orientaliste ne peut être contestée.

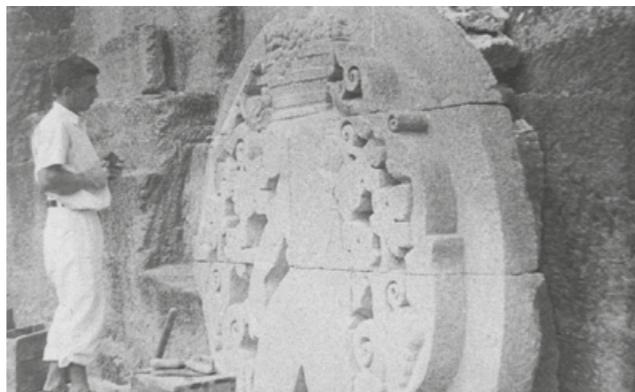
Passionné par le rapport à la matérialité et à la spiritualité des architectures grecques et romaines, Armand Pellier cultive son amour pour l'Antiquité à Nîmes face à la Maison carrée, aux jardins de la Fontaine et aux Arènes, dont il réalisera la maquette. La « proportion divine » que donnent à lire ces architectures allégoriques éveille l'appétence du jeune sculpteur. Il prend alors plaisir à travailler aux côtés d'Henri Floutier et Elie Marcel Bernard, chez qui il retrouve les grands préceptes d'un ordre architectural fondé sur les proportions du corps humain. Dans sa pratique personnelle, Pellier aborde lui aussi son œuvre plastique à l'aune d'un tracé régulateur inspiré du nombre d'or, dont les lignes et les proportions le guident dans sa recherche esthétique : « C'était son support, sa force et sa certitude⁹ », précise son ami architecte Robert Prohin (1939-2015). Cette approche mathématique de l'œuvre de Pellier est complétée par ce qu'il décrira comme le récit de la matérialité. Ainsi, ses sculptures sont conçues dans un rapport singulier entre les proportions d'un homme de 1,83 mètre, qu'il conjugue à la pierre calcaire à gros grains coquillée de couleur jaune et ocre. En travaillant des matières et principes oubliés des métiers de l'architecture et des arts, le jeune sculpteur, renouant avec l'histoire sous des traits contemporains, endosse un rôle de « passeur » :



Anonyme, colonne avec frise d'un décor de vigne sculpté, Palmyre (Syrie), date inconnue. Pierre, dimensions inconnues © Dominique Artis.

92

Armand Pellier au travail dans sa carrière pour les médaillons sculptés de la cave coopérative viticole de Milhaud (30), 1945. Pierre de Yers Pont-du-Gard, dimensions inconnues © Coll. part. Lene Pellier.



Il a fallu reformer une main-d'œuvre complètement inexistante, créer une clientèle, un réseau commercial, lancer les placages minces, les moellons rustiques, la pierre utilisée en intérieur, les surfaces animées décoratives et toutes les formes nouvelles qui sont actuellement diffusées¹⁰.

L'Entraide des Jeunes, centre d'apprentissage destiné aux tailleurs de pierre ainsi qu'aux maçons plâtriers et cimentiers reçoit, avec le concours de la Maison des compagnons de Lyon, quelques aspirants venus eux aussi renouer avec l'histoire du compagnonnage à Nîmes. Au fil des leçons qu'il dispense – la journée, à la carrière, et le soir, en classe –, Armand Pellier témoigne de son profond attachement à la dimension constructive, qu'il conçoit comme la causalité nécessaire à la sculpture, mais aussi à l'architecture. Armand Pellier souligne en outre son attachement au matériau, point de départ de son travail. Les témoins choisis de l'époque antique donnent aux jeunes aspirants la confirmation de l'importance de la corrélation entre matière, sculpture et construction, ce que Pellier envisage déjà comme l'architecture.

¹⁰ M. Calvi « Matériau des architectes romains. La pierre du pont du Gard aujourd'hui », *Le Mausolée. Art et techniques des roches de qualité*, Ternay, Ed. Le Mausolée, juin 1968, no 382, 36e année, p. 1289-1325.

93

PELLIER, UN STYLE À LA RENCONTRE DE L'ARCHISCUPTURE

Après s'être illustré comme artiste sculpteur de renom et scénographe de qualité, Armand Pellier est désigné par la presse comme architecte à l'occasion du XVe Congrès eucharistique organisé à Nîmes, en 1951, pour lequel il est chargé de réaliser un podium monumental dans l'enceinte des arènes. Dès lors, Pellier quitte son atelier rue Séguier pour s'installer comme maître d'œuvre en bâtiment, rue Adrien, en 1952. Pour l'Exposition nationale artisanale se déroulant dans les Jardins de la fontaine, du 2 au 11 juin 1956, le maître d'œuvre nîmois de 46 ans conçoit une colonnade en stuc, héritée du nymphée et du temple de Diane. Le dépliant de l'événement fait référence à l'auteur de la manière suivante : « M. Pellier, maître tailleur de pierre et architecte décorateur ».

Conséquence de cette notoriété grandissante, Pellier reçoit en 1957, de la part du ministère de la Reconstruction et du Logement, une homologation pour concevoir des projets de type « logement économique et familial adapté à la région Méditerranée », caractérisés par des toitures en béton à pente inversée. Cette architecture singulière signe son engagement dans une « rupture » qu'il considère comme nécessaire, et qui intègre le langage moderne alors que la période précédente est plutôt néoclassique. Ce principe constructif, premier style attribué à Armand Pellier, coïncide étrangement avec la parution d'un documentaire consacré aux conceptions architecturales et urbanistiques de Le Corbusier (1887-1965)¹¹. Alors que le film expose la corrélation entre la courbe du soleil et la forme de la maison, retraçant les recherches du père de l'architecture moderne sur la ville radieuse, Armand Pellier développe une architecture ancrée dans un territoire (prenant notamment appui sur le climat pour définir la volumétrie ainsi que l'organisation fonctionnelle de l'habitat), permettant de loger à moindres frais les plus démunis. Le principe de toiture dit « papillon » témoigne de cette volonté de renouveau et de son adhésion à la pensée de Le Corbusier, dans son ambition de « rendre à la ville le soleil, alors que la maison traditionnelle [et ses toitures à double pente] le lui vole¹² ». Armand Pellier revendiquera d'ailleurs cet héritage corbuséen, en réinterrogeant par ce projet de logement économique le concept du plan rectangulaire associé à une toiture inversée, que propose Le Corbusier dès 1937 dans l'une de ses nombreuses esquisses pour Maisons Jaoul.

Le principe « papillon » sera de nombreuses fois utilisé par Armand Pellier jusqu'en 1960 et le développement d'un concept nouveau, à poutres croisées, dans le prolongement de ses recherches autour d'une architecture bioclimatique. L'analyse de ce style témoigne avec force de la corrélation des arts et de l'architecture soulignée par Pellier dans son œuvre construite. Ses archives mettent en lumière l'importance des pratiques plastiques

PAGE SUIVANTE

GAUCHE

Armand Pellier, Colonnade pour l'Exposition nationale artisanale de Nîmes, 1956. Stuc, dimensions inconnues © Fonds Hervé Collignon.

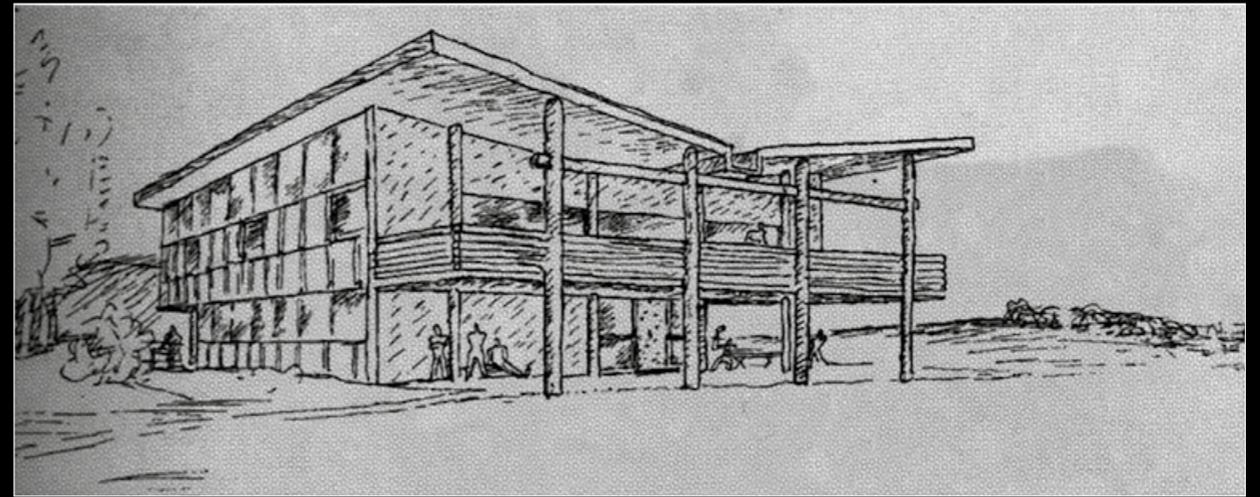
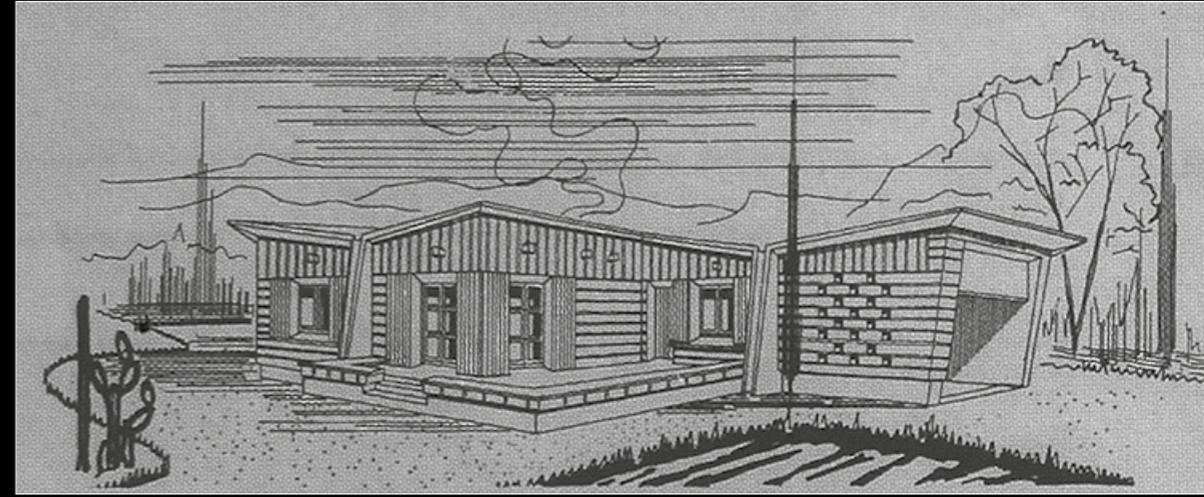
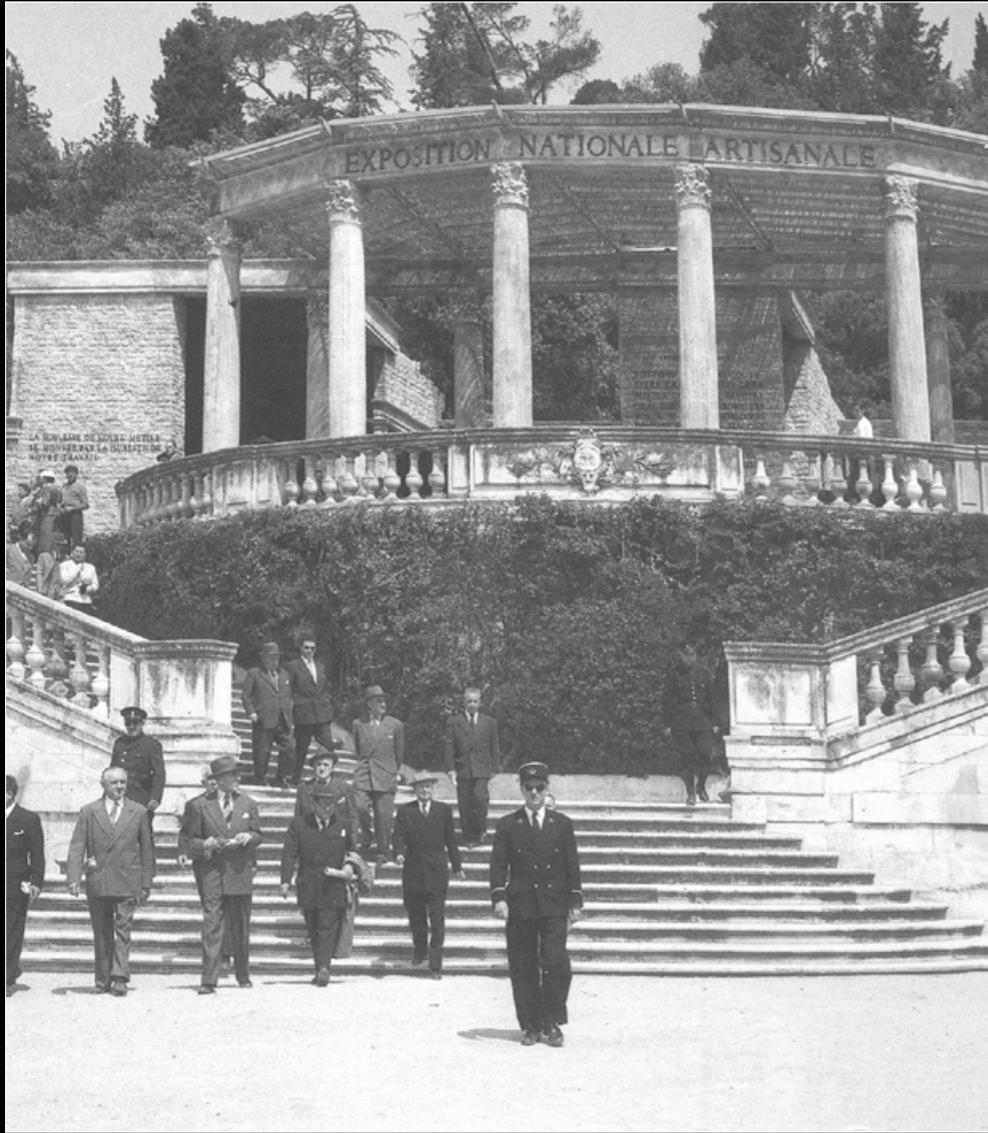
DROITE

Armand Pellier, Projet type pour logement économique et familial adapté à la région Méditerranée, 1957 © Coll. part. Lene Pellier.

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Avant-projet pour les maisons de week-end Jaoul, 1937 © Fondation Le Corbusier, n° 29613_R.

¹¹ Pierre Kast, *Le Corbusier. L'architecte du bonheur*, Paris, prod. Les Films de Saint-Germain-des-Prés, 21 minutes, 1957, en ligne, URL : www.dailymotion.com/video/xw8prl.

¹² *Ibid.*, 10'33" à 10'36".





*Armand Pellier, Villa Paule Pascal -
Façade principale au sud, 1971-1972
© Michel Matival.*

*DROITE
Armand Pellier, Villa Paule Pascal -
Principe de composition
à poutres croisées, 1971-1972
© Michel Matival.*



du sculpteur dans son «architecture», à commencer par le dessin, chaque projet étant l'occasion d'enchaîner croquis et esquisses en une sorte de bande dessinée. Le dessin n'est pas seulement, un moyen de communication, pour Armand Pellier, qui y voit le lieu d'un rapport privilégié à l'objet, une passerelle entre réel et imaginaire. Sa pensée-dessin restera inséparable de la vision de cet architecte formé à l'École des beaux-arts. Penser par le dessin n'est pas simplement, pour l'artiste-architecte, le report de concepts spatiaux en «formes» dessinées. En véritable sculpteur, Pellier emploie le médium graphique comme l'expression contiguë de la conscience des volumes, et se plonge dans une expérience psychomotrice qui l'oblige à projeter son corps à l'espace.

Cette philosophie, propre aux artistes, dans le rapport œuvre-espace-auteur-spectateur, permet à Armand Pellier une synergie des moyens graphiques à une expression plastique, qui deviendra par la suite architecture. L'analyse de ses projets dessinés puis construits, notamment au travers des architectures à poutres croisées, témoigne de ce discours entre «moyens» et «procédés», projetant le récit au-delà de la représentation, et manifestant d'un savoir de la main, dont l'esprit analytique du sculpteur permet de faire transgresser l'objet-esquisse vers une sculpture habitée. Ces architectures donneront à Armand Pellier l'occasion de proposer son interprétation contemporaine du palais de Katsura (vers 1616), dans une recherche autour de l'habitat japonais et du rapport intime de l'architecture au paysage. Les cadrages sur l'environnement immédiat, permis par les vides laissés au croisement des poutres bétons, sont ainsi de véritables tableaux vivants prolongeant l'espace intérieur. Si les projets pour la villa *Paule Pascal* de Bouillargues (1971-1972) ou pour la villa *Solaire* des Gosselin, à Ledenon (1974-1976), sont les témoins choisis de la volonté de Pellier de construire une architecture tenant compte des principes de nature qui, après le soleil sont l'espace et la verdure, elles témoignent avant tout de son engagement pour l'archisculpture.

Artiste complet, Armand Pellier ne sera inscrit sur la liste des agrées en architecture que neuf ans avant sa disparition, en 1980, sous l'influence de son ami architecte Robert Prohin. Il accède dès lors progressivement à la commande publique, même si ces réalisations architecturales seront principalement issues de commandes privées. Parcourir le territoire sur les pas d'Armand Pellier l'autodidacte, c'est y découvrir une œuvre singulière, à la rencontre d'une architecture régionaliste. Depuis son premier projet pour les maisons type «économique» adaptées à la région Méditerranée, Armand Pellier n'aura eu de cesse de faire évoluer son écriture. Ses constructions courbes, nées d'un rapport privilégié d'un lieu à un programme, représentent le dernier chapitre de la vie de cet artiste-architecte. L'*Hôtel des Cabanettes* ainsi que la villa *Yalette* de Vauvert sont les ambassadeurs de cette mouvance architecturale, au sein de laquelle la pierre du pont du Gard dialogue avec la modernité.



DROITE

*Armand Pellier, Hôtel les Cabanettes -
Façade principale, 1965-1967
© Gaëlle Birh, Aaron Redlin.*

*Daniel Souriou, Décors de la salle
de restaurant de l'hôtel Les Cabanettes,
1965-1967. Acier, dimensions
inconnues
© Gaëlle Birh, Aaron Redlin.*



GAUCHE
 Armand Pellier,
 Villa Valette – Façade principale,
 vers 1982 © Michel Matival.

13 En référence au projet réalisé en 1971-1972 à Bouillargues pour son amie et artiste Paule Pascal (1932-2018), dont l'architecture de la villa réinterroge le propre geste artistique de la sculptrice. C'est depuis ce modèle qu'Armand Pellier développera ses projets sur l'architecture bioclimatique, et en particulier pour les villas Gosselin (1974-1976, inscrite MH le 17 juin 2011) et Comte (1977).

14 En référence aux écrits suivants : « En abordant la question du "métier", en exergue de la seconde partie de son livre *L'Atelier de la recherche patiente*, Le Corbusier énumère les actions qui ont été au cœur de sa pratique architecturale. Reprenant une nouvelle fois son célèbre aphorisme : "Je pense que si l'on accorde quelque signification à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la valeur profonde", il place ainsi la totalité de celles-ci sous la tutelle de ses recherches plastiques. Il décline ensuite les étapes d'apprentissage de ce métier, à savoir : dessiner, observer, découvrir, et ce afin, dit-il, de pouvoir inventer et créer. Il place également dans cette énumération et sur un même pied d'égalité, la peinture, la sculpture, et enfin l'architecture et l'urbanisme qu'il souhaite solidaires. » Jacques Sebriglio, « Le Corbusier ou l'architecture comme métier », in Benoît Decron, Guillemette Morel Journel, Antoine Picon, Jacques Sbriglio, *Le Corbusier. L'atelier de la recherche patiente [un métier]*, cat. exp., Rodez, musée Soulages, jardin du Foirail, 27 janvier – 28 mai 2018, Bozoul, musée Soulages de Rodez, 2017.

15 Émile-Antoine Bourdelle à Jean-Louis Vaudoyer, 12 juillet 1923, Paris, archives du musée Bourdelle.

Au nord de ces ensembles au plan courbe, les espaces sont protégés du vent dominant par leur forme convexe, complétée par l'aménagement d'espaces dits « de transition » comprenant les circulations, les rangements ainsi que les pièces de service. Une longue promenade architecturale, pour laquelle des jeux de lumière traduisent l'ambiance intimiste recherchée, conduit l'utilisateur jusqu'aux chambres. Au sud, l'espace à vivre s'ouvre harmonieusement sur le paysage pour embrasser, dans une vision à 180 degrés, le pittoresque du territoire camarguais.

Il aura fallu une trentaine d'années de pratique architecturale au jeune statuaire devenu architecte pour construire et façonner une œuvre singulière inscrite dans le patrimoine régional. Son goût pour la plasticité de la matière, à l'image de la pierre calcaire de Vers également appelée pierre du pont du Gard, né de sa pratique artistique antérieure, participe à la diffusion du Mouvement moderne dans le Gard. Pour chacune de ses réalisations, l'architecte travaille les volumes, les rapports d'échelle et les proportions, ces instruments de création indispensables au sculpteur. L'ancrage au sein du territoire reste l'un des fondements de sa pensée de l'architecture et du projet, théorie dans laquelle la recherche d'ordre organique visant à intégrer l'édifice à son contexte prend toute sa place. Dans le prolongement des courants de pensées de Frank Lloyd Wright (1867-1953), Rudolph Schindler (1887-1953) ou Richard Neutra (1890-1970) et de leurs réalisations américaines de l'entre-deux-guerres, les architectures d'Armand Pellier ne s'effacent pas mais, au contraire, naissent du paysage et en révèlent les singularités jusque-là non visibles. Au-delà, ses architectures proposent de centrer l'art de bâtir sur l'expérience esthétique de la sculpture. Pour preuve, les nombreuses réalisations laissées au territoire gardois mettent en lumière des jeux de contrastes permis par l'association de corps géométriques que l'on retrouve tant dans son œuvre architectural que dans son œuvre plastique. Ses projets sont l'occasion d'exposer les tableaux, sculptures et mobiliers d'un créateur convaincu que l'espace architectural qu'il crée est le résultat de ses recherches artistiques, avec lesquelles elles forment un ensemble cohérent. Auteur d'une œuvre multiple et atypique, dans laquelle dialoguent art, architecture et poésie, il donne naissance à de véritables sculptures à habiter¹³.

À travers son histoire, Armand Pellier nous enseigne qu'il n'y a aucun âge pour devenir architecte, et que le devenir nécessite une recherche patiente¹⁴, jusqu'à entrevoir la force qu'entre-tiennent les pratiques artistiques et le dess(e)in d'architecture. Si nous devons résumer l'œuvre de Pellier en la comparant à une autre, notre recherche nous mènerait sans doute sur les traces d'Antoine Bourdelle et son art, plaçant l'architecture et la sculpture dans un même combat esthétique¹⁵.

Je tiens à profondément remercier Lene Fellier pour m'avoir livré une partie de l'histoire de sa famille. Merci à elle d'avoir su trouver les mots justes pour me guider vers des horizons que j'étais loin d'imaginer.

102



*DROITE
Armand Fellier, Combat de taureaux,
date inconnue. Pierre de Vers
Pont-du-Gard, dimensions inconnues
© Michel Matival.*

L'ARCHITECTE EST SECOND

LES CATHÉDRALES VÉGÉTALES DE

GIULIANO G. MAURI

<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar/>

105

Brigitte Poitrenaud-Lamesi est agrégée d'italien, maîtresse de conférences et habilitée à diriger des recherches, elle enseigne la littérature et la civilisation italiennes à l'université de Caen Normandie. Directrice adjointe de l'unité de recherche Laslar, elle codirige la collection Liminaires-Passages interculturels chez Peter Lang. Ses intérêts de recherche portent sur les imaginaires littéraires et artistiques et le rapport texte et image. Elle a dirigé plusieurs ouvrages sur le thème de l'esthétique de la pauvreté : Or et Ordure, 2013, Francesco Ora, 2017 et publié un volume inédit Imaginaires et pauvreté, aux Cahiers de l'Hôtel de Galliffet en 2018.

Giuliano Mauri (1938-2009) est un artiste environnemental qui appartient au courant Art in Nature né dans les années 1970 en Europe et significativement éloigné, du point de vue idéologique, des principes qui fondent le mouvement américain du land-art *stricto sensu*. Surnommé le « tisserand des bois » par Vittorio Fagone¹, Giuliano Mauri – initialement commis boulanger – fut d’abord un *performer* autodidacte dans le domaine de la vidéo et de la photographie, avant de découvrir sa propre obsession : les arbres. Au cours de sa carrière de *non-architecte*² (comme il se définit lui-même), il a beaucoup bâti, sculpté, édifié : manège, moulins, maisons, autels, tour, temple, pont et, finalement, des cathédrales monumentales. Ses matériaux de création sont la terre, la pluie, le soleil, le vent, les branches, les troncs et les cordages ainsi que quelques piquets et clous fabriqués artisanalement. Dans une interview, publiée sur son site officiel³, Mauri déclare que la cathédrale est l’œuvre qui représente le mieux son idée de création, à savoir, précise-t-il, l’idée « de travailler sur la croissance même, le fait de sculpter avec la nature, dont moi, en tant qu’homme, je sculpte la matière comme second sculpteur⁴ ». C’est à partir de cette déclaration en forme de manifeste que nous proposons d’interroger cette forme particulière de co-création en architecture qui fait de l’artiste un *auxiliaire* quasiment au sens grammatical du terme : celui qui perd tout ou partie de sa signification pour former des temps composés : en l’occurrence, ici, le temps humain et le temps végétal. Il s’agit de penser un processus créatif artificiel, de type architectural, qui se revendique comme naturel.

UNE PARENTHÈSE MAGIQUE

Au cours de sa carrière d’artiste, Mauri s’oriente toujours plus vers des projets de construction monumentale. Dans les années 1970, conformément aux tendances artistiques de l’époque, ses œuvres sont essentiellement des installations : *Azione. campagna lodigiana* (Action. Campagne de la région de Lodi) s’offre par exemple comme une longue série de linges rectangulaires évoquant des suaires – laissant apparaître sous la forme du palimpseste la trace de visages à demi effacés – suspendus entre une rangée d’arbres. À partir des années 1980, il se fait bâtisseur d’une *Città del sole*⁵ (Ville du soleil, 1985) en référence au livre de Tommaso Campanella, qui prend le soleil comme modèle pour la conception de sa ville idéale ; la même année, il construit sa propre maison : la *Casa dell’ Uomo Tessitore* (la maison de l’homme tisserand). Sans prétendre à l’exhaustivité, citons encore la *Torre vegetale* (Tour végétale),

- 1** Vittorio Fagone (1933-2018) est un historien de l’art contemporain italien ; il a donné naissance au mouvement Art in Nature. Cf. : Vittorio Fagone, *Giuliano Mauri*, Milano, Nuova Prearo Editore, 1981 et Giuliano Mauri, *La terra del cielo*, Milan, Centro Internazionale di Brera, 1986.
- 2** Interrogé sur son rapport à l’architecture, Mauri répond : « aucun, je ne sais pas, ce que tu vois ».
- 3** La biographie de l’artiste, les interviews qu’il a accordées et les reproductions photographiques de ses œuvres se trouvent sur le site officiel : www.giulianomauri.com. Nous traduisons toutes les citations tirées de l’interview « Il secondo scultore » (« Le second sculpteur » ; « Intervista pubblicata su MAG n. 3, 2007 », URL : <http://www.giulianomauri.com/test/interviste>) de Mauri.
- 4** « Il secondo scultore », art. cit.
- 5** En référence au livre de Tommaso Campanella, *La città del sole* (1602) : le philosophe italien imaginait un cosmos animé, vivifié, nourri par un entrelacs de correspondances et d’affinités qui liaient les êtres entre eux. La cité était une utopie conçue comme un « habitat des excellentes priorités » qui prendrait la forme d’un soleil rayonnant.

réalisée en 1992 à Val Sella, qui, selon l’artiste lui-même, anticipe le projet de la cathédrale végétale. La première cathédrale végétale est érigée à Val Sella en 2001 et la seconde est terminée en 2010, un an après la mort de l’artiste : elle se trouve dans le *parco delle Orobie*, dans la région de Bergame. Entre-temps, Mauri bâtit à Saint-Louis, dans le Missouri (États-Unis), une nouvelle maison intitulée *Casa della memoria* (maison de la Mémoire, 1997) dans le but d’élever jusqu’au ciel une construction hélicoïdale qui se propose comme un parcours mémoriel de l’habitat et prend la forme d’un joyeux tourbillon (vortex) accueillant des prés, des pâturages et des animaux. L’allusion limpide à la tour de Babel se fait métaphore universelle de l’architecture et souligne le goût de Mauri pour les références mythologiques. Ici, l’allusion au mythe sert le souci de la *restauration* – il s’agit de rebâtir après le Déluge et au nom de la diversité, en référence à la multiplication des langues et, donc, des cultures.



Giuliano Mauri, Passerella dei Gelsomini sul fiume perduto, Gallarate 2004.

En 2003, il entreprend la construction d’un grand temple de bois intitulé *Reattore del Canto* (Réacteur du Canto⁶), destiné à réparer l’offense faite au lieu – une source devenue, au fil du temps et à cause de la négligence des hommes, un égout – et visant à mettre en garde les humains contre les dégâts infligés aux sites naturels en leur rappelant le caractère sacré de la nature. Il réalise une *Passerella dei gelsomini sul fiume perduto* : là encore, il s’agit de restituer la splendeur d’un passé oublié et désormais abîmé, puisque le fleuve a été gravement pollué. La fragrance de la fleur de jasmin vient souligner l’outrage infligé au cours d’eau en faisant surgir l’image d’un paradis originel composé d’eau claire et de fleurs odorantes. Selon la même logique, Mauri construit en 2008, au château de Padernello, près de Bolsano, le pont de San Vigilio : la tâche qui lui est confiée est celle de faire réapparaître une voie romaine ensevelie par un bois exubérant. L’idée de détruire ce que la nature a patiemment

- 6** L’artiste joue sur le mot *canto* qui signifie « chant » mais qui, avec une majuscule, désigne également le nom de la montagne où se trouve le « réacteur » : une machine pensée pour enchanter et réagir à la dégradation de l’espace originel.

élaboré pour mettre au jour ce qui est désormais « enseveli par un bois grandiose⁷ », lui répugne : voilà pourquoi il choisit une solution conceptuelle à visée mémorielle, en surélevant un pont de bois au-dessus du tracé de la voie antique sans effacer le bois, « ce qui aurait été un crime⁸ ». C'est ce qu'il appelle sa « conception de l'attention portée à l'histoire⁹ » des lieux. Il se place systématiquement dans une position secondaire puisque la création première revient à l'énergie de la nature. La notion de sacralité apparaît de façon récurrente dans les commentaires de Mauri : il insiste justement, à propos du pont de San Vigilio, sur l'impérieuse nécessité, pour l'artiste environnemental, de révéler une forme dans laquelle l'homme puisse parvenir à « établir un dialogue intime avec la nature¹⁰ », c'est-à-dire sur l'importance d'ouvrir un nouvel espace, celui de la contemplation. Il définit alors son travail comme une sorte de *parenthèse magique*.

Cette notion de magie est particulièrement pertinente car elle renvoie à l'idée d'un monde rempli de signes, de forces immanentes peut-être occultes, que seul l'artiste extralucide serait à même de comprendre et d'interpréter. En toute conscience, Mauri semble vouloir s'emparer de cette approche au niveau métaphorique, pour éclairer autrement sa démarche. Ce qui nous permet d'évoquer, en regard, le travail du land-artiste Michelangelo Pistoletto, qui résonne significativement avec celui de Mauri tout en s'en éloignant conceptuellement. Pistoletto a appartenu au courant de l'arte povera, dont les œuvres regorgent d'éléments empruntés à la nature – arbres, feuilles, eau, pierre, terre – et, dans le cas du *Troisième paradis*¹¹, à Assise, il s'agit justement de faire pousser des arbres, plus précisément une oliveraie dont la charge symbolique est patente : œuvrer pour la paix entre les êtres, au sens large. Le promeneur atteint le bois d'oliviers après avoir longé un fleuve qui dessine un parcours physique et spirituel pour déboucher sur le nouveau *locus amoenus* voulu par Pistoletto. C'est justement en 2003 que Pistoletto écrit le manifeste du *Troisième paradis* et qu'il en dessine le symbole, constitué d'une reconfiguration du signe mathématique de l'infini. Entre deux cercles représentant la nature et l'artifice, est inséré un cercle central qui s'offre comme la matrice d'une nouvelle humanité, un idéal assurant le dépassement du conflit destructeur dans lequel se trouvent aujourd'hui nature et artifice. Pistoletto conçoit l'insertion de l'oliveraie comme un *signe* positif et équilibré d'intervention sur la création. Il s'agit pour lui de modeler des contextes paysagers et environnementaux qui font sens et confèrent au lieu une dimension quasi magique. Le maître Pistoletto, avec une charrue tirée par des bœufs, trace sur le terrain un long sillage formé de trois grands éléments circulaires ; le visiteur, pèlerin du XXI^e siècle, est invité à parcourir à son tour le serpentin sur lequel sont plantées deux rangées d'oliviers pour devenir lui-même partie intégrante de l'œuvre. Au centre du cercle principal est plantée une perche

⁷ Studio Azzurro e Francesca Regorga (eds.), *Giuliano Mauri. Architetture dell'immaginario. Imaginary architectures*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015, p. 57.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Le Troisième Paradis* est une œuvre dont la matrice est déclinée sous de multiples formes avec des matériaux naturels variés et dans de nombreux lieux sur la Terre. Nous évoquons ici celui qui se trouve bois de Saint-François, à Assise.



Michelangelo Pistoletto, *Terzo Paradiso, Bois de Saint-François, Assise 2010.*

en acier de douze mètres, symbole de l'union entre le ciel et l'eau du sous-sol qui passe sous la terre. *Le Troisième Paradis* a été conçu pour « repartir de l'enfance¹² », enfance paradisiaque de l'humanité, et « regarder derrière nous [...] pour revenir à la simplicité des origines¹³ », et dessiner la forme idéale d'un futur dans le passé.

Pistoletto a conservé de l'arte povera le pressentiment de la finitude de notre planète, le sentiment d'une urgence environnementale qui implique une volonté de reprise par le bas. *Le Troisième Paradis* est un *retour vers le futur*, un futur médiéval qui privilégie l'humilité comme source paradoxale de richesse. Pistoletto nous invite à inventer une troisième voie selon une conception spirituelle mais non religieuse du monde. Cette œuvre du land-art conduit le promeneur à découvrir « le grand mythe qui amène chacun d'entre nous à assumer une responsabilité personnelle dans la vision globale [du monde]. Nous sommes les jardiniers qui devons protéger cette planète et prendre soin de la société humaine qui l'habite [...]. La terre est notre jardin. Le monde, dans son entièreté, constitue un jardin à la protection duquel doivent tendre tous nos efforts¹⁴ ». Ce troisième niveau auquel il nous convie est représenté par la troisième figure née de la recomposition du signe infini : il désigne un nouvel espace, un espace tiers qui dit aussi la finitude du monde terrestre et donc son caractère unique, précieux. Pour Pistoletto, planter ou replanter, c'est aussi retisser le lien perdu, imaginer un troisième temps, celui de la réintégration. Par bien des aspects, on constate que le projet pistolettien est proche, et contemporain, de celui de Mauri : il s'agit de restaurer l'harmonie et de réenchanter le monde par le biais de l'art environnemental. Il s'en démarque cependant substantiellement, et la comparaison sert ici à mettre en lumière l'originalité de la démarche de Mauri. Pistoletto n'envisage pas l'idée du cycle naturel. S'il intègre celle de la croissance de l'arbre, c'est dans

¹² Edgar Morin, Michelangelo Pistoletto, *Impliquons-nous ! Dialogue pour le siècle*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78-79.

l'optique de préserver un lieu, voulu par lui et qu'il faudra entretenir, préserver, afin qu'il agisse comme un signal, comme une mise en garde et surtout, symboliquement, comme une proposition spectaculaire pour le futur de la planète. En véritable « land-artiste », il travaille *sur* la nature, c'est-à-dire sur la terre qui lui sert de support, mais il n'agit que partiellement *avec* elle. Pour mieux comprendre le projet de Mauri, rappelons que les interventions du land-art sur la nature ont très tôt été considérées comme violentes et invasives, et qu'elles ont suscité la plus grande méfiance de la part des écologistes. C'est dans ce contexte que le mouvement européen de l'Art in Nature prend racine en bannissant ce qui, du modèle américain¹⁵, apparaît inacceptable : le recours à des machines et à des matériaux industriels. L'Art in Nature, au contraire, se fonde essentiellement sur le principe de l'action transitoire et sur celui du respect des cycles naturels. L'intervention de l'artiste ne doit pas aboutir à dénaturer le lieu originel car elle est liée par essence à une préoccupation écologiste :

Il s'agit, en somme, de ce que l'artiste appelle « culture naturelle », c'est-à-dire une appartenance instinctive à la nature. [...] c'est l'idée que l'artiste agisse dans la nature, au sein d'un cycle organique de croissance et de mort. Les premiers artistes qui adhèrent au projet sont Herman Prigann, Nils-Udo et Giuliano Mauri. Leur caractéristique principale est leur forte attention portée à la valeur anthropologique de la relation homme-nature¹⁶.

La structure de la spectaculaire cathédrale végétale de Val Sella, sortie de terre en 2001, est constituée de branchages entrelacés destinés à protéger et à guider la croissance de quatre-vingts arbres, ce qui est le but premier de l'artiste. Ces branches forment des piliers qui se courbent vers le haut pour dessiner une ogive, l'ensemble produisant une série d'arcades qui composent *in fine* une nef gothique :



Giuliano Mauri, Cattedrale vegetale, Val Sella 2001.

¹⁵ Les premiers land-artistes sont américains (Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, Richard Long, Dennis Oppenheim, Beverly Pepper, James Turrell, Christo, Robert Morris). Parmi les Italiens, citons Alberto Burri qui réalise en 1984, dans la ville de Gibellina, détruite par un tremblement de terre en 1968, le *Grande Cretto*. (La Grande Crevasse). Il rassemble les ruines et les déchets, résidus de la ville en miettes pour les compacter les fissurer avec (colle, argile, eau, chaux) et les poser sur le paysage dévasté : ainsi fait-il surgir un gigantesque suaire, qui prend l'aspect d'un désert craquelé dont toute vie paraît à jamais exclue. Il est intéressant de constater que la proposition architecturale de Burri est à mi-chemin entre celle des land-artistes et celle des artistes de la nature : il entend bien restaurer ce que la nature a détruit — au moyen de matériaux non naturels — mais en retournant à un modèle naturel : le désert. Ce désert agit comme une quête de paix retrouvée mais aussi comme un avertissement.

¹⁶ Francesca Regorga, *Giuliano Mauri. Architetture dell'immaginario*, op. cit., p. 13.

Mauri a recours à des symboles primordiaux comme la spirale, le cercle, les autels, les cathédrales, sur le modèle des civilisations anciennes ; ainsi ses œuvres peuvent-elles apparaître comme les exemples d'une sorte « d'architecture archaïque ». C'est dans cette direction que se place depuis toujours son travail, attentif à ne laisser que des signes minimaux essentiels, légers, dans la perspective d'atteindre une sorte de continuité, ou de complémentarité réciproque, entre art et nature¹⁷.

L'intention de l'artiste est de réconcilier nature et culture en intégrant une œuvre humaine dans le cycle naturel de la croissance et de la décomposition :

[Je voulais] entrer en relation avec le processus naturel, sans l'offenser, sans chercher à en abuser. Dans mon travail j'aimais imaginer que je me mettais en relation avec la grande aventure de la nature, sans l'offenser, sans chercher à en forcer le cours : j'essayais d'établir un dialogue, pas de me prévaloir d'un geste. Et le dialogue avec la terre, le fleuve, les végétaux me rapprochait de ces éléments dans une même volonté de grandir, de tendre vers un ciel qui n'était plus si lointain mais bien physiquement immanent¹⁸.

Mauri affirme que son travail consiste simplement à « jouer avec des branches », et il ne se définit ni comme un land-artiste, ni comme un architecte, ni même comme un artiste tout court, mais seulement comme un « artisan de l'imaginaire ». Pourtant, le résultat de ce processus créatif est bien un monument, en l'occurrence une cathédrale, pensée comme une œuvre architecturale puisqu'elle vient combler un vide et structurer l'espace, tel un écho au sentiment exprimé par l'historien de l'art Louis Gillet¹⁹ qui considère que la cathédrale, parce qu'elle domine le paysage et qu'elle en est le centre, est la première image qui frappe le regard lorsqu'on arrive dans un pays. Et c'est bien dans cette intention que l'idée de la cathédrale végétale est née chez Mauri : « ma première idée de la cathédrale. Elle m'est venue sur une plage face à la mer grise de Lubeck. J'aimais énormément l'idée que l'on puisse la voir depuis la mer : surgir à l'improviste, faire cligner des yeux les marins, faire douter qu'il s'agisse d'une formation naturelle ou d'une œuvre humaine²⁰ ». Le travail de Mauri s'inscrit donc dans ce doute, cet entre-deux qui fait de l'artiste-architecte un *second*, postulant que le *premier* est la nature car, en tant qu'athée, il exclut toute notion de Créateur.

Mauri déclare, à propos du devenir de sa cathédrale : « à la fin, comme toujours, la nature prendra le dessus. À la différence, par exemple, de ce qui arrive avec le land-art, qui intervient sur le paysage pour le modifier de façon substantielle²¹ ». On pourrait facilement lui objecter que le résultat monumental du travail de

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ Propos de Mauri rapportés dans « Urbanitas 2011. La città ideale per i cittadini reali, Castello di Belgioioso, 14-25 avril 2011 », revue *Urbanitas*, URL : www.urbanitasonline.com/urbanitas-2011.

¹⁹ Louis Gillet est un historien de l'art français, élu à l'Académie française en juin 1936.

²⁰ « Il secondo scultore », art. cité.

²¹ *Ibid.*

création de la cathédrale ne laisse pas le paysage originel intact et que, d'autre part, les artistes du land-art ont des approches de la nature parfois radicalement différentes entre elles. En fait, l'essentiel n'est pas de savoir à quel courant artistique appartient l'artiste, il est plutôt d'entendre pourquoi Mauri ne se reconnaît pas dans la démarche des land-artistes – bien qu'il soit souvent classé dans cette catégorie. C'est la question de la finalité de l'œuvre qui fondamentalement lui importe. Sculpteur ou architecte? L'artiste semble surtout hésiter entre ces deux statuts; même lorsqu'il bâtit à l'évidence un pont, une maison, un temple ou encore une cathédrale, il se vit comme un sculpteur. La différence entre les deux activités donne déjà une indication sur ses intentions et sur sa pratique. L'architecte est l'homme du projet, son métier est de concevoir, par le dessin et par le plan, et de diriger l'exécution des travaux de construction des bâtiments. De manière plus globale, l'architecte travaille l'espace, il crée des espaces. Selon cette acception, Mauri appartient sans conteste à cette catégorie. Rappelons qu'à partir de la Renaissance, le métier d'architecte est considéré comme une discipline libérale plus apparentée aux arts et aux sciences qu'aux pratiques manuelles et artisanales des métiers du bâtiment. On comprend aisément ce qui gêne Mauri et ce qui le pousse à revendiquer plutôt le statut de sculpteur: en quelque sorte, il assume la volonté de participer physiquement à la construction du bâtiment, il met *la main à la pâte*²². Cette pâte est faite de troncs, de branches et de cordes qu'il tisse à la manière d'un artisan du Moyen Âge, ainsi s'inscrit-il résolument dans un imaginaire médiéval qui l'éloigne de l'état de l'architecte moderne. Voilà pourquoi les photographies qui sont présentes sur le site de l'artiste le représentent en action, occupé à entrelacer les branches, à nouer les cordages et à fixer les tuteurs. Pourtant, il le reconnaît lui-même, il n'est jamais seul pour réaliser ses projets gigantesques, il a recours à des artisans, des exécutants qui ne sont pas des artistes mais qui participent à la construction. Sa mythologie personnelle semble faire de la période médiévale le *lieu* idéal de la création préindustrielle, selon des critères qui se rattachent à une idée antimoderne. Les images que Mauri associe à son travail sont celles du paysan dans son champ: «dans un travail comme le nôtre l'auteur n'a aucune importance. Qui a inventé le champ de blé? Voilà, moi je me sens plus semblable à cet inconnu qu'à un artiste²³». Notons que le recours au « nous » inscrit d'emblée son travail dans une démarche collective typique de ces bâtisseurs de l'an Mil qui sont restés pour la plupart des anonymes, des *inconnus*. La cathédrale en soi appartient à ce temps médiéval qu'Élie Faure décrit comme celui du temps de l'artiste ouvrier qui s'émancipe en érigeant collectivement une cathédrale gothique: «Au Moyen Âge, le peintre, le tailleur de pierre, les guildes d'artisans travaillant au cœur de la cathédrale française cherchent ces qualités et expriment leur

²² « Con le mani nella pasta. Fabio Cifirino racconta Giuliano Mauri », in Studio Azzurro e Francesca Regorga (eds.), *Giuliano Mauri. Architetture dell'immaginario*, op. cit., p. 81-84. Voir: www.studioazzurro.com.

²³ « Il secondo scultore », art. cité.

esprit constructif en ce qu'ils ont à réaliser.²⁴» Cette vision de la cathédrale comme force d'élévation, comme arrachement à la terre et quête de lumière, fondée sur le principe de la verticalité, rencontre l'imagerie populaire contemporaine des « piliers de la terre » dont Ken Follett²⁵ a fait un roman historique en 1989.

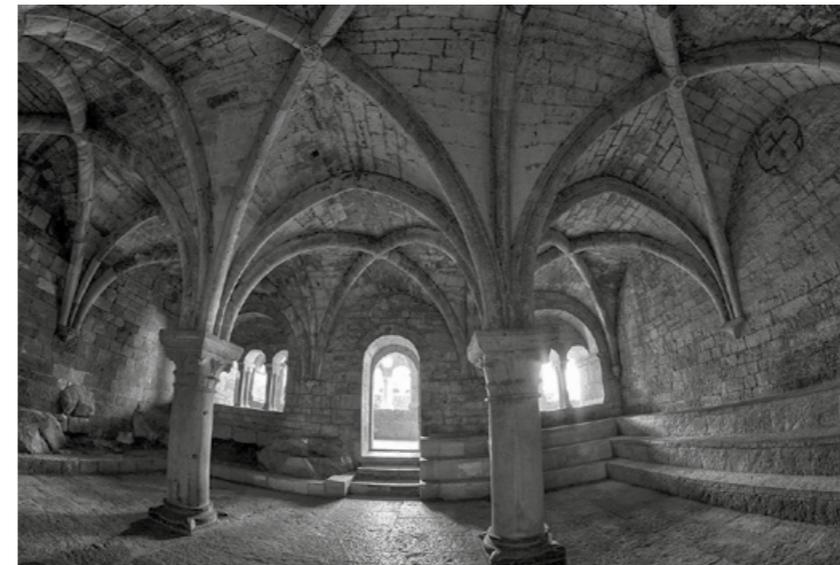
Cette approche renvoie à l'idée que la forme même de la cathédrale s'inspire de celle de la forêt. L'historien du sensible, Alain Corbin, l'affirme dans son livre *La Douceur de l'ombre*, l'arbre a la capacité de sacrifier l'espace:

On ne compte plus les arbres oratoires ou temples, les chapelles perchées dans les branches. Et puis il y a la croix en bois qui signe là, où elle est plantée, la présence de Dieu. Dès les II^e et III^e siècles, les Pères de l'Église ont transformé l'instrument du supplice en matériau sanctifié. La croix est devenue un arbre de vie qui monte de la terre vers le ciel. [...] Chateaubriand va jusqu'à écrire que les forêts ont inspiré l'architecture gothique! La forêt aurait fourni des modèles à travers ses feuilles, bouquets, bourgeons, volutes ou entrecroisements de rameaux à l'art gothique et les architectes auraient mis dans leurs œuvres « jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roule dans la profondeur des bois ». Son Génie du christianisme a ressuscité l'admiration pour le style gothique et permis sa réhabilitation. Une chose est sûre, la présence de l'arbre modifie la perception de l'espace, mais cela dépasse le religieux, c'est un sentiment païen²⁶.

²⁴ María Isabel, Quintana Marín, « Diego Rivera et Élie Faure: Contributions du peintre à la critique française des arts du Mexique ancien », *Artelogie*, 15, 2020, URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/4687>.

²⁵ Ken Follett, *Les Piliers de la terre* [1989], trad. J. Rosenthal, Paris, Stock, 1990.

²⁶ Alain Corbin, *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2013, p. 23.



Abbaye du Thoronet (1160-1230), Le Thoronet.

Rien d'étonnant à ce que les romantiques adhèrent à cette proposition de sacralisation de l'arbre et surtout *par* l'arbre, car leur idéal esthétique puise largement à la source médiévale. Cette théorie de la voûte naturelle de la forêt comme source première d'inspiration est mise en doute par les historiens contemporains de la cathédrale²⁷, mais le discours rationnel n'invalide pas la puissance du symbole, et c'est bien à cet imaginaire que se réfère un artiste comme Mauri quand il s'emploie à faire *pousser* une cathédrale dans la terre. Cette recherche du vrai est une démarche éthique et cet idéal de la *matière* en accord avec une forme simple et harmonieuse semble déjà contenu dans la salle capitulaire de l'abbaye du Thoronet qui fusionne, de façon très suggestive, l'image de la voûte forestière avec celle de la voûte de pierre. À titre d'exemple, citons John Pawson, architecte minimaliste, qui a été influencé par des constructions religieuses telle que l'abbaye cistercienne du Thoronet²⁸.

LE SECOND CRÉATEUR

Mauri affirme que c'est bien le lieu qui appelle l'œuvre et que l'artiste n'est qu'un exécutant secondaire : « ce sont les lieux qui choisissent l'œuvre, pas moi, pas le commanditaire, pas l'argent, pas le désir²⁹ ». L'approche de Mauri pose de façon très originale, voire antithétique, la question de la mimésis. Notre propos n'est pas ici de discuter cette question philosophique fondamentale qui a donné lieu, comme chacun sait, à une immense production écrite qu'il s'agisse de la littérature artistique dans son ensemble, de l'histoire ou de la théorie des arts et de la philosophie de l'art. Le concept clé de la *Poétique* d'Aristote postule que l'art est imitation³⁰; la notion, affirme l'historien de l'art Daniel Cohn, « n'a aujourd'hui rien perdu de son actualité » mais se pose davantage en termes de « représentation » :

Si l'idée d'une reproduction fidèle de la réalité « telle qu'elle est » – objet, monde, sujet – n'a plus cours, les idées de représentation, puis, très récemment, de fiction ont permis de réinterpréter l'imitation à partir de notre temps. [...] À l'origine était la mimésis. Ce terme grec, dont « imitation » est une traduction, désigne ce que l'on pourrait appeler une action interprétative. L'imitation ne restitue pas le réel, elle construit une représentation qui produit de la réalité. Nous croyons en cette représentation et lui prêtons un effet de réel³¹.

L'exercice inventif qui conduit Mauri, au moyen d'une technique de jardinier/tisserand, à « une représentation dotée de réalité »

²⁷ Cf. Georges Roque (dir.), *L'Imaginaire moderne de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient / Jean Maisonneuve, 2012.

²⁸ L'abbaye du Thoronet a été construite entre les XII^e et XIII^e siècles par des moines cisterciens.

²⁹ Studio Azzurro e Francesca Regorga (eds.), *Giuliano Mauri. Architettura dell'immaginario*, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ Cf. Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1969, rééd. « Tel », 1977.

³¹ Danièle Cohn, François Trémolières, « Imitation, esthétique », *Encyclopædia universalis* (en ligne), URL : www.universalis.fr/encyclopedie/imitation-esthetique.

rend le monde plus intelligible « tant pour celui qui imite que pour celui qui est en position de récepteur de la performance ». Si l'on se réfère à cette conception de l'art, un problème se pose avec la démarche de Mauri car s'il y a bien « imitation » ou plutôt « action interprétative », on s'interroge sur le statut du modèle. Le processus semblerait même s'inverser. Tout se passe comme si la nature, au contraire et selon toute invraisemblance, s'employait à *imiter* une forme née de la pensée des humains, celle de la cathédrale. Pour que sa démarche soit cohérente, Mauri postule donc, de façon implicite, que la forme de la cathédrale préexiste à l'invention architecturale humaine, comme le suggère Alain Corbin lorsqu'il fait référence à Chateaubriand. C'est au nom d'une forme de spiritualité laïque que Mauri prétend œuvrer *avec* la nature : « Le lieu doit être la première source d'inspiration, en donnant lieu à une sorte de communication spirituelle avec l'artiste, qui instaure un dialogue intime avec la nature.³² » Mauri précise d'ailleurs sa pensée lorsqu'on l'interroge sur son rapport au sacré :

Je suis athée, mais j'ai un grand respect pour la spiritualité. Me mettre continuellement en contact avec la nature, telle est ma liturgie. Il y a des lieux que j'ai créés qui ont disparu, pourri, ils n'existent plus : mais leur mémoire demeure, peut-être dans un arbre qui a grandi de travers pour faire place à mon travail. Ce concept d'éternité me fascine³³.

Mauri se vit comme un artiste inspiré par le lieu, par le temps qui passe, par les forces supérieures de l'esprit qui lui permettent d'interpréter une forme préexistante à travers l'action exercée sur un espace naturel (une vision parfois quasiment animiste). En intervenant sur la nature, pour confier ensuite son propre travail aux soins de cette même nature, l'artiste prétend accéder à une dimension sacrée qu'il compare à l'action du paysan qui fait pousser du blé dans son champ. Le geste créateur est à la fois le plus modeste qui soit et, en raison de sa simplicité même – qui lui confère une authenticité –, il acquiert une dimension spirituelle. L'idée d'auxiliarat est liée à celle du caractère cyclique de la création. Mauri, quand il contribue à restaurer le cycle naturel, n'*imite* pas la nature mais s'emploie plutôt à révéler son essence. L'artiste pêche sans doute par fausse humilité : en fait, s'il reconnaît à la nature la primauté du geste créateur, il ambitionne de la seconder voire de s'élever à son niveau. Rappelons qu'une troisième cathédrale a été édifiée, en hommage à Mauri, après la mort de ce dernier. Elle se trouvait à Lodi, mais les arbres qui la composaient ont été infectés par un champignon qui leur a transmis une maladie mortelle. Par souci de sécurité, les autorités du lieu ont décidé d'abattre l'édifice végétal, au grand dam des amoureux du lieu et des admirateurs de l'artiste disparu. Pourtant, l'idée qu'un champignon puisse contribuer à la destruction naturelle et donc au

³² Francesca Regorga, *Giuliano Mauri. Architettura dell'immaginario*, *op. cit.*, p. 14.

³³ « Il secondo scultore », art. cité.

retour à l'état sauvage de la cathédrale était sans aucun doute plus conforme à ses principes. Mauri a souvent affirmé que son objectif était de susciter l'émerveillement, il a précisé son sentiment en répondant à la question de savoir si la cathédrale était le lieu de son plus grand bonheur: « Le jour de la présentation au public, l'émerveillement évident des personnes présentes a récompensé tous mes efforts, Ce fut un très beau moment.³⁴ » Il faut pourtant rappeler que le succès obtenu par ses œuvres a fini par déplaire fortement à l'artiste: les dizaines de cars de touristes qui stationnaient à proximité du lieu sacré entraient clairement en contradiction avec les intentions du tisserand des bois car, selon lui, le lieu devait être le but d'une démarche spirituelle fondée sur la méditation et la recherche de communion avec la nature. Il le déclarait sans ambages, cet engouement de « civilisés », synonyme pour lui de « dénaturés », lui répugnait et lui donnait envie de retourner dans les bois.

Paradoxalement, parce que l'action exercée par Mauri sur la nature est bien réelle, son but ultime semble être le renoncement; un modèle qui rejoint la démarche de Gilles Clément géographe, l'ingénieur horticole, paysagiste et auteur du *Manifeste du Tiers paysage*³⁵, un essai qui invite à la « déprise ». Pour Clément comme pour Mauri, le jardin planétaire figure autant un idéal qu'une réalité concrète, il renvoie symboliquement au *locus amoenus* et convoque concrètement le lieu de la ressource vitale, celui qui n'est pas infini et qu'il convient de préserver, non pas en créant des « réserves naturelles » mais en favorisant, par l'action volontaire du renoncement, ce qu'il appelle le « délaissé ». Clément, dans une optique résolument prosaïque mais non dénuée de poésie, désigne ces fragments « indécidés » du jardin planétaire comme « l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse³⁶ ». Ce ne sont ni les lieux cultivés et valorisés, ni les lieux vierges, florissants et prometteurs que la nature offre en partage. Ce sont les *autres lieux*, ceux de l'altérité, qui ont été dénaturés et sont retournés à l'oubli, à la liberté; leur existence raconte un autre état du monde:

Cet ensemble n'appartient ni au territoire de l'ombre ni à celui de la lumière. Il se situe aux marges. En lisière des bois, le long des routes et des rivières, dans les recoins oubliés de la culture, là où les machines ne passent pas. [...] Entre ces fragments de paysage aucune similitude de forme. Un seul point commun : tous constituent un territoire de refuge à la diversité. Partout ailleurs elle est chassée. [...] Je propose de les assembler sous un terme unique. Je propose Tiers paysage³⁷.

Sans vouloir forcer artificiellement le rapprochement, notons qu'il s'agit aussi, pour Clément, de faire son travail – qui consiste,

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sens&Tonka, 2014.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

dans ce cas, à photographier les lieux de la déprise. Dans son manifeste, plus qu'un programme écologique, il revendique une vision de la terre qui consiste, comme chez Mauri, à ne pas l'offenser: un intérêt pour le non-réglé, le non-ordonné qui laisse une part au vide, au mineur, à la déprise pour parvenir paradoxalement et selon une logique minimaliste – rappelant les principes des architectes du *less is more* – à un supplément de richesse et d'âme. Le langage de Clément est à la fois scientifique et poétique car la métaphore littéraire est sans doute mieux à même de dire l'urgence environnementale et, plus largement, vitale. Pour Clément, « [l']art au jardin, c'est l'art dans l'art, une œuvre qui en accueille une autre³⁸ ». Le paysagiste développe une théorie qui est d'abord une forme de vie pour le futur, la « forme jardinière » qui allie des objectifs écologiques, artistiques et existentiels. Ce qui les rapproche, c'est cette approche poétique et spirituelle des enjeux globaux qui pèsent sur le jardin planétaire, par exemple lorsqu'il propose de « ménager les sites frappés de croyance comme indispensables territoires d'errements de l'esprit³⁹ ». La rhétorique de Clément, c'est aussi celle du réenchantement, grâce à laquelle on peut « instruire l'esprit du non [et] approcher la diversité avec étonnement⁴⁰ ». Il s'agit de « présenter le Tiers paysage, fragment *indécidé* du Jardin planétaire, non comme un bien patrimonial mais comme un espace commun du futur⁴¹ ». Voilà pourquoi ces espaces de la déprise sont aussi des sources d'inspiration pour le jardinier qui tente parfois de réparer des lieux dévastés, des friches industrielles, par exemple, grâce au modèle du jardin du Tiers paysage, comme ce fut le cas à Saint-Nazaire en 2012. Ajoutons que « Tiers paysage renvoie à tiers état (et non à tiers-monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission

³⁸ Gilles Clément, Michael Lonsdale, Jean-Marie Pelt, Patrick Scheyder, *Des jardins et des hommes*, Paris, Bayard, 2016, p. 128.

³⁹ Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.



Gilles Clément,
Friche de Saint-Sauveur,
photographie 2009.

au pouvoir⁴²» : la précision de Clément est importante, pour lui, le choix de l'abandon volontaire a des implications sociales et politiques. C'est une façon de redonner à la part de la population qui ne compte pas un levier pour agir, penser et ne plus se soumettre. Dans cette perspective, l'espace du jardin – dans son acception la plus large – devient le lieu privilégié du questionnement. Jardins, parcs, paysages pauvres, espaces du land-art ou de l'art environnemental peuvent être envisagés comme autant de possibles retours à l'*humus* c'est-à-dire à une esthétique de l'humilité.

L'artiste herman de vries⁴³ semble lui aussi proposer une sorte de religion de la nature fondée sur l'idée d'humilité. Les œuvres exposées par herman de vries, notamment à la Biennale de Venise en 2015, sont étroitement liées à la contemplation de la nature. À Roche-Rousse, près de Digne, herman et Susanne, sa femme, sont frappés par la présence des nombreux habitats abandonnés dans le paysage. Cette vision d'un monde abîmé suscite chez eux le désir d'en faire un *sanctuaire* implanté autour d'une ruine pour évoquer la contingence du monde et de la présence de l'homme. Afin d'y accéder, il faut marcher pour atteindre 1400 mètres d'altitude, ce qui favorise réflexion et méditation ; le bois qui accueille le sanctuaire est d'ailleurs qualifié par herman de vries de « sacré ». On retrouve, comme chez Mauri ou chez Clément, la quête d'une réconciliation ; après le temps de l'offense faite à la terre – liée aux différents âges de l'industrialisation et de l'urbanisation à outrance –, est venu celui de l'harmonie et de l'équilibre entre le travail de la nature et celui de l'homme sur cette dernière. L'artiste vries met sur le même plan nature et art, et ce dernier n'a pas pour but de mettre en valeur ou d'agir sur la nature mais de travailler de conserve avec elle. herman de vries n'est pas un architecte de la nature, il se présente plutôt comme un

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ Herman De Vries est né en 1931 à Alkmaar, aux Pays-Bas, il vit et travaille à Eschenau, en Allemagne, c'est un botaniste et un archéologue qui s'est progressivement orienté vers l'art. Son regard est fortement influencé par la philosophie orientale et la poésie. Nous respectons la volonté de l'artiste de ne pas employer, par souci d'humilité, la majuscule pour écrire son nom.



Herman De Vries,
Journal, Biennale de Venise 2015.

naturaliste, quasiment un herboriste qui collectionne des *morceaux de nature* (fleurs, feuilles, pierres, branches ou même excréments de lapins) pour les assembler, les confronter et les exposer dans un cadre selon un processus d'accumulation qui aboutit cependant à la *construction de formes* offertes à la contemplation. Une contemplation qu'il envisage comme une étape vers la méditation sur l'état transitoire des choses et des êtres, la transformation d'un élément en un autre : assimilation, pourrissement, décomposition sont mis en évidence par le choix d'organiser la présentation en fonction des saisons, c'est-à-dire en y intégrant le passage du temps.

En dépit de pratiques bien distinctes les unes des autres, la confrontation de la démarche de Mauri avec celle d'artistes tels que Pistoletto, Clément, de vries, fait surgir des obsessions communes autour de ce qu'on pourrait appeler une sorte de sacralisation de la nature. En témoigne *in primis* le recours commun, inattendu (les artistes se disent athées, à l'exception de vries) et quasi systématique à un vocabulaire de type religieux parfois quasiment d'ordre mystique (liturgie, sacralisation, spiritualité, méditation, merveilleux, révélation, croyance etc.) ; Pistoletto justifie le recours à une terminologie de type religieux parce qu'il l'apparente au discours de la mythologie : « ces mots issus du langage des religions sont ceux qui nous permettent de nous accommoder de l'inconnu, de le nommer [...] un langage compris par tous qui comprend l'aspect enchanteur merveilleux⁴⁴ ». L'impression qu'il existe une communauté d'approches est confortée par la récurrence de la thématique entropique, le choix de valoriser l'action du temps comme un acteur majeur de l'œuvre en constante transformation, sur le modèle du processus naturel. Les démarches, pour différentes qu'elles soient en termes de domaine d'action ou de choix esthétiques, semblent bien converger vers la recherche, plus ou moins affirmée, d'une création portée par la fondamentale énergie créatrice naturelle et par celle de l'artiste qui s'emploie à faire surgir un *tiers* qui se décline en autant de voies, paysage, paradis, lieu, forme et temps.

Mais l'exemple le plus significatif d'une tentative de fusion entre art, nature et religiosité reste, à notre sens, offert par Giuliano Mauri avec la *Cattedrale vegetale* qui n'est pas seulement une œuvre architecturale mais aussi une entreprise esthétique-spirituelle. Ces piquets de soutien qui se courbent vers le haut pour dessiner une ogive en profilant une série d'arcades sont destinés à pourrir lorsque les arbres, au bout d'une vingtaine d'années, seront assez grands pour se passer de tuteurs ; en conséquence, les arbres, avec le temps, retrouveront inexorablement une liberté de *mouvement*, et la cathédrale aura donc vocation à redevenir forêt. Le motif de l'arbre, le caractère précaire de l'installation, le choix de matériaux simples et naturels ainsi que le recours aux savoir-faire anciens en font une réalisation très médiévale dans l'esprit. Le sentiment d'élévation

⁴⁴ Edgar Morin, Michelangelo Pistoletto,
Impliquons-nous !, op. cit., p. 64.

s'exprime alors *conjointement* par l'élan mystique auquel invite une cathédrale et par la croissance naturelle des arbres. Ce que souligne le collectionneur et critique d'art Gino di Maggio en insistant sur la polyphonie des sources d'inspiration et sur la richesse de la maîtrise des pratiques :

Rare exemple, dans le contexte de l'art contemporain, rarissime exemple d'artiste léonardesque, qui sait produire de la beauté, sait communiquer la poésie et, en même temps, sait construire comme un grand ingénieur de polytechnique.

[Ce] « morceau de science » que Mauri possède naturellement **[est]** aussi un puits infini et émouvant de poésie et de beauté, qui transforme ces formes-structures en œuvres d'art⁴⁵.

⁴⁵ Gino di Maggio, « Biografia », URL: www.giulianomauri.com.



Giuliano Mauri, Cattedrale vegetale, parc des Orobie, Bergame 2010.

VARIA

J'AI VU LE SIGNE

GARNET

DE VOYAGE

<https://remigroussin.com/>

125

Artiste-auteur et enseignant en arts visuels à l'École nationale supérieure d'architecture de Toulouse, Rémi Groussin élabore un travail qui se pose dans les lieux qu'il aborde d'une humeur vagabonde. Des matériaux, des images ou des événements survenus dans les contextes qui l'accueillent tracent ainsi la piste d'histoires possibles. Ses sculptures ont quelque chose de cinématographique, ses vidéos ont une qualité graphique, ses installations ou ses performances transportent du récit. La référenciation excessive au cinéma nous amène, dans son travail, à poser le regard sur l'envers du décor pour tenter ainsi d'en comprendre la construction même. En prenant en charge de manière artistique la dysfonction inhérente aux objets et aux concepts qu'il manipule, Rémi Groussin pointe du doigt un rapport au vivant venant dé-hiérarchiser notre rapport aux choses. Il développe aujourd'hui un travail d'assemblages monumentaux, dialoguant directement avec les espaces extérieurs et les architectures des bâtiments sur lesquels il expose.

Aujourd'hui, à l'apogée du commerce en ligne, les services de vente physiques ont abandonné leurs signalétiques. Dans les rues, certaines enseignes, conçues comme extensions de l'architecture et mises en lumière du paysage commercial, ne fonctionnent plus. Sur les bords des routes, on aperçoit encore des vestiges de panneaux publicitaires, qui ne scandent plus aucun message. L'enseigne en ruine fait alors corps avec le paysage, urbain et rural, qui l'entoure et accompagne sa propre érosion. En état de survie, quelques tubes au néon scintillent et rendent les pictogrammes pratiquement illisibles. Parfois, lorsque le commerce a déposé le bilan ou que le bâtiment a totalement disparu, ne subsiste qu'une trace fantomatique de l'enseigne. Il n'en reste plus qu'un souvenir, un signe, une direction. Si l'humain disparaît subitement de la surface de la Terre, on peut penser que ces signaux lumineux brilleront comme les derniers témoins de notre civilisation consumériste. Les rues vides ne seront animées que par le scintillement des lettres en verre coudé. Plus personne ne sera là pour les voir ni pour les lire. Seuls les bruits des ballasts en surchauffe orchestreront l'atmosphère silencieuse de rues désertes. Il est donc temps d'envisager le destin de ces sculptures luminescentes qui, dorénavant, dessineront leur désuétude imminente. Si leur rôle premier était de nous signifier voire de nous enseigner quelque chose, alors, que nous indiquent aujourd'hui ces enseignes lumineuses abandonnées ?

Fin d'été 2019. Je préparais mon départ pour l'Ouest américain. J'allais y débiter un travail de recherche intitulé : *I Saw the Sign*. Ce voyage répondait à mon besoin d'enrichir le vocabulaire technique de ma

126 propre pratique de sculpture et d'installation. Dans mon travail, l'enseigne est malmenée. Les lettres et les mots sont généralement absents ou bien en partie effacés. Des enseignes, ne survivent que des squelettes décharnés. Ils dysfonctionnent, clignotent et s'éteignent en n'indiquant plus leurs fonctions publicitaires d'origine. La torsion des tubes néon et des structures métalliques vient épouser les façades et les contours des architectures sur lesquelles elles s'exposent. Elles éclairent ainsi l'espace qui les entoure grâce aux diverses traces lumineuses qu'elles projettent. Ces projections s'impriment tout autant sur les murs des bâtiments qu'à la surface de l'œil, leurs multiples faisceaux de lumière venant dessiner des architectures nocturnes à la faveur de phénomènes de persistances visuelles. Ces installations qui dialoguent avec leur contexte en proposent une nouvelle lecture et en questionnent une nouvelle nature. L'enseigne en ruine devient une œuvre d'art dans l'espace public. Afin d'appréhender les mécanismes à l'œuvre dans la fabrication et la conservation des enseignes lumineuses et le rôle fondamental qu'elles jouent dans la perception du monde qui nous entoure, je devais voir de près les plus grands vestiges de notre société de consommation. Ce voyage au Far West allait me permettre d'enrichir un carnet de route, alimenté par de nombreuses prises de notes et des photographies.

127

*I saw the sign and
it opened up my eyes
I saw the sign
Life is demanding without
understanding
I saw the sign and
it opened up my eyes
I saw the sign
No one's gonna drag you up
To get into the light where you belong
But where do you belong?*

Avant de partir, je cherchais une bande sonore pour mettre en musique le film que j'allais vivre là-bas. J'avais remis la main sur *Happy Nation*, l'album CD d'Ace of Base sur lequel figure leur célèbre tube « The Sign¹ ». En paraphrasant les paroles de cette chanson, je voulais attirer l'attention sur la polysémie du mot *sign*. Il n'y était pas seulement question de signe du destin ou de signe divin, mais également de signe formel, de signal physique. Une direction qui montrerait littéralement la voie et qui éclairerait réellement la route. Pouvait-il s'agir d'une enseigne lumineuse, *neon sign*, en anglais ? À l'instar de la bande sonore, l'itinéraire était scrupuleusement préparé, lui aussi. Entre villes et déserts, il était jalonné de majestueuses enseignes au néon et de quelques musées pouvant en retracer l'histoire. Les différentes enseignes qui éclaireraient ce voyage avaient été sélectionnées dans des films ou dans des séries culte que je gardais en mémoire. Compte tenu du nombre de kilomètres que j'allais parcourir, le script de ce voyage ressemblait à un road-trip, un travelling sur macadam dans une architecture du défilement, de la vitesse et de l'étourdissement. En souvenir des autoéditions d'Ed Ruscha² et de ses *Twentysix Gasoline Stations*, les images tirées de ce voyage, depuis les routes, constitueraient un story-board, plan par plan, avec, en plein cadre, des enseignes en ruine constituant des scénarios entremêlés. Durant un mois sur place, j'allais comprendre que les enseignes ne sont pas seulement des résidus publicitaires ou des objets nostalgiques retraçant la jeune histoire commerciale des États-Unis, mais qu'elles dépeignent, de jour comme de nuit, sans jamais totalement s'éteindre, un décor patrimonial à ciel ouvert,

¹ Ace of Base, « The Sign », album (CD) *Happy Nation*, 1992

² Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, livre d'artiste, avril 1963.

souvent sauvage et inhospitalier, au cœur d'un territoire consumé par le cinéma. Là où la fiction rattrape inévitablement la réalité, je voulais savoir comment ces signaux lumineux en survivance éclairent encore notre monde ?

Lorsque Robert Cottingham³, célèbre peintre réaliste des années 1970, s'exprime sur les origines de son engouement pour la représentation des enseignes lumineuses, il rejette tout sentiment de nostalgie :

I have always been fascinated with them. I can remember liking downtown areas when I was a kid, and I guess it has just followed me. I like letters forms too. I started doing buildings and gradually began to look up higher and saw "things" up there that nobody ever notices. Most of these signs are from the Thirties and Forties but I am not doing it to be nostalgic. They just happen to be the most interesting signs around – the ones with the most texture, the most activity.

128 En débarquant à Los Angeles, j'ai directement visité le Museum of Neon Art de Glendale, le MONA. Il se situe au nord de la ville, juste au-dessus du Walk of Fame et à côté de la colline du célèbre Hollywood Sign. L.A. semblait avoir concentré les centres d'intérêt qui animent les objets de ma recherche en juxtaposant si étroitement les studios de cinéma et les vestiges d'enseignes lumineuses. L'entrée dans l'exposition principale du MONA se faisait par un tout petit couloir sombre qui revenait sur lui-même en tête d'épingle comme le début d'un voyage sur des routes sinueuses. L'unique grande salle d'exposition était alors plongée dans le noir total. L'humain semblait absent, car le labyrinthe formé par l'accumulation excessive des enseignes ne permettait pas de croiser d'autres regards. La pénombre disparaissait rapidement dans la multitude d'animations lumineuses émanant des sculptures en néons. Les faisceaux de lumières artificielles redessinaient, sans interruption, les limites de l'espace intérieur. À première vue, toutes ces enseignes avaient été restaurées. Elles ne conservaient d'origine que le style graphique des typographies anciennes et l'esthétique des pictogrammes d'un autre temps. Elles étaient descendues à hauteur de spectateur. Parfois accrochées au mur comme des œuvres classiques, ou bien posées sur un sol laqué et brillant. Cela rajoutait une forte dose de reflets à l'espace déjà densément bigarré. Ces enseignes étaient donc exposées selon un principe muséographique traditionnel. Était-on devant des produits publicitaires ou bien des œuvres d'art ? Cette scénographie me permettait une approche au plus près de ces monstres stroboscopiques. Je clignais des yeux pour

129 apercevoir les peintures écaillées. Je détournais le regard, en biais, pour lire les mots rythmés par des animations de lumières. Je tendais l'oreille pour entendre le vrombissement des transformateurs cachés au pied des enseignes. Totalement actives, ces machines se montraient vivantes, et, en face d'elles, je l'étais tout autant. Spectateur en action, je ressentais une certaine hostilité qui émanait de l'exposition. Dans ce musée, tout semblait être fait pour brûler la cornée et laisser des persistances rétinienne au fond des yeux. En sortant du lieu, je continuerais à voir ces dessins superposés aux images des rues que j'arpenterais. Les enseignes de cette exposition apparaissaient complètes, mais en apparence seulement. Quelque chose d'important semblait manquer à leur complétude, car ces sculptures se présentaient comme étant arrachées à la rue, aux façades, au réel. Les défauts, les retouches, les restaurations successives, d'aussi près, étaient bien visibles. Elles nous dévoilaient l'envers de leur propre décor. Éloignées de leur contexte d'origine, elles semblaient dénaturées. Ces enseignes si gigantesques, si imprécises, qui avaient été conçues pour être vue de loin, camouflées dans l'architecture des bâtiments, offraient ici les indices nécessaires à la reconstitution mentale de leurs paysages originels. Ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient nommé « déterritorialisation » dans *L'Anti-Édipe*⁴ redéfinissait, là, l'enseigne en ruine restaurée et extraite du réel comme une relique antique. Les enseignes présentes dans l'exposition renvoyaient à un ailleurs, à un extérieur et au souvenir d'une réalité qu'il me fallait à tout prix retrouver. Comme un contre-exemple, cette première visite invitait à l'échappement, à enfin prendre la route.

J'ai alors conduit vers la Mohave Valley, faisant un détour devant Calico Ghost Town, pour débiter ce road-trip sur la route 66. À Amboy, j'avais repéré l'enseigne du Roy's Motel and Cafe dans le film *Kalifornia*⁵. En arrivant sur place, rien n'avait changé. Les couleurs, la lumière, l'architecture de la station-service, tout était comme dans la scène du film tournée une trentaine d'années auparavant. Cet endroit était cinématographique. Non seulement parce qu'il avait accueilli le tournage du film, mais aussi parce que, vidé de toute présence humaine, il ressemblait à un décor posé au milieu de rien. Des touristes à peine repartis disparaissaient, aussitôt, dans un nuage de poussière. Autour, c'était le désert, sec, avec au loin quelques monts tout aussi arides. Je me suis empressé d'aller prendre ma première photo. Sur la grande enseigne centrale, positionnée au milieu du parking, la peinture des panneaux rouges et bleus paraissait aussi vive que dans le film. L'endroit semblait improbable. Le contexte désertique aurait dû éroder cette structure et en faner les couleurs. La nature autour se définissait par son hostilité. Les journées y étaient aussi chaudes que les nuits étaient froides. Un vent brûlant et continu soufflait des poussières abrasives sur ces plaques métalliques. Ce décor n'aurait donc pas dû être dans un tel état. Comme devant une sculpture antique à qui il manquerait les deux bras, j'observai l'absence de certains éléments. Il y avait bien les trous faisant passer les câbles, les taquets de fixation en plastique des tubes en verre et les transformateurs électriques, mais pas de néons. Ces éléments, qui paraissaient essentiels à l'intégrité de l'enseigne, avaient totalement disparu. Il ne restait qu'une

³ Robert Cottingham, *Photo-Realism: Paintings, Sculpture and Prints from the Ludwig Collection and Others*, cat. exp., 4 avril – 6 mai, Serpentine Gallery, Arts Council of Great Britain, 1973.

⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Édipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.
⁵ Dominic Sena, *Kalifornia*, film, 1993.

armature évidée, un squelette qui, de loin, suffisait à faire illusion et à rappeler une image connue. En poursuivant ma visite, j'ai découvert que la vieille enseigne était tout simplement en maintenance. Les néons avaient été stockés dans la salle du café, visible depuis l'extérieur par ses grandes portes vitrées, semblable à un diorama. L'endroit prenait des airs de décor fictif auquel chaque élément participait. L'enseigne ne devait pas, absolument, être complète pour être lisible. L'absence de certains éléments majeurs ne venait pas altérer la nature et la « fonction » première de l'objet. Au contraire, cela en proposait de nouvelles qui la faisait exister en dehors des contingences commerciales et cinématographiques pour lesquelles elle avait été fabriquée. Je me suis alors dit : « En vérité, ici, tout est faux ! »

Reprenant la route vers le Nevada, je savais qu'il me fallait rapidement trouver une véritable station-service. Je devais faire le plein d'essence avant d'affronter la surcharge électrique de Las Vegas. Hagard, j'aperçus trois grandes lettres : G.A.S., au bord d'une route sans intérêt. Abandonné au beau milieu d'une plaine jonchée de *Joshua trees* séchés et d'herbes brûlées, cet immense acronyme jaune acide se détachait du paysage. Ses lettres, aux contours découpés, découpaient à leurs tours le décor. La luminosité baissant, le soleil confondait la couleur fanée de l'enseigne avec ses reflets orangés et les herbes hautes aux tonalités de blé calciné. Avant que la nuit tombe, il me fallut courir cinq bonnes minutes vers cette enseigne pour m'en approcher au plus près et en observer les détails. À ce niveau-là, l'effet d'anamorphose de la typographie ne permettait plus de déchiffrer ce sigle. L'enseigne se composait,

ainsi, de trois panneaux géants en bois dont les bases étaient anormalement plus évasées que les sommets. Cette déformation volontaire n'était visible ni de loin, ni sur les clichés que j'ai pu en faire. Ce travail d'écriture démesuré ne semblait pas être fabriqué pour l'humain, mais plutôt pour la nature immense alentour ; pour les montages au loin. Derrière, la *highway* qui mène à Las Vegas laissait passer de gigantesques camions qui paraissaient minuscules en dessous des lettres de cet acronyme énigmatique. À la surface des panneaux, certaines parties de peinture écaillées laissaient apparaître des résidus de couleur rouge délavée en sous-couche. Une fois de plus, un travail de restauration et d'entretien se révélait de lui-même. Ce qui me semblait, au premier abord, abandonné était en réalité soigneusement conservé. Des éclairages qui ne fonctionnaient plus étaient plantés sur d'immenses poteaux placés au pied de chaque lettre. De toute évidence, il n'y avait plus besoin d'éclairage artificiel pour mettre en lumière l'enseigne. Elle disparaîtrait dans la nuit et réapparaîtrait le matin suivant, dans un rythme d'éveil et de sommeil successif, presque instinctif. Animée par la densité lumineuse du soleil, cette enseigne avait bel et bien quelque chose de naturel, quelque chose de vivant. Cependant, le message, lui, était incomplet. Plusieurs scénarios d'enquête étaient possibles. Soit il s'agissait, à l'origine, d'une enseigne de « G.A.S.-oline Station » dont le bâtiment avait disparu et dont les trois premières lettres témoignaient de manière elliptique ; soit d'une direction, celle de « Las Ve-GAS », auquel cas les premières lettres avaient également disparu après un probable passage de tornade. À l'inverse

130

131

ce qui s'était passé pour le *Roy's Motel*, je ne trouvais, ici, aucune réponse définitive et concrète à ce qui se présentait. Toutes réalités devenaient envisageables, et l'enseigne délabrée en inventait chaque possibilité. La ruine possédait cette faculté de résister au-delà de sa propre disparition, en écrivant sa propre histoire, son propre scénario. C'est à partir de ces éléments manquants et de ce caractère incomplet, que le réel devant moi devint multiple.

Quelques jours plus tard, étourdi par la chaleur et rendu confus par l'absence de repères, je me suis perdu. Comme ces enseignes, j'étais en train de dépérir au milieu de rien. Au soleil de midi, cherchant un endroit pour manger, j'aperçus, au bord de la petite route qui menait au *Ghost Down* de Darwin, un cœur géant, d'un rouge flamboyant, indiquant la direction du *JENNY ROSE RESTAURANT*. Je pensai subitement à l'installation *Roses Eros*⁶ de l'artiste Jack Pierson. Cet assemblage de différentes lettres issues de différentes enseignes constitue une anagramme erronée. L'artiste, en ajoutant un *s* à « Rose », a empêché l'anagramme d'en être exactement une. J'ai donc pris la sortie suivante et, arrivé sur les lieux, j'ai été surpris par l'état de délabrement du site. Une autre enseigne attenante au restaurant, qui n'indiquait plus son nom, ne se composait plus que d'un piétement en métal blanc et d'un cerclage vide qui avait autrefois accueilli un plexiglas rond. Au travers, le système interne du squelette lumineux découpait le paysage montagneux en arrière-plan, comme un tondo de la renaissance. Le parking était vide et les portes vitrées du restaurant closes. J'observai, à travers la grande glace en verre,

l'intérieur de la salle principale. Le restaurant était bien là et son architecture semblait intacte, mais il n'y avait plus de service de restauration. Dans cet endroit où tout semblait avoir été abandonné et où rien ne semblait marcher, un paradoxe subsistait pourtant. L'enseigne, elle, fonctionnait bel et bien. Elle ne fonctionnait pas de manière électrique ou mécanique. Elle fonctionnait, car elle jouait exactement le rôle qui était le sien, à ce moment précis, en indiquant sa propre dysfonction ; mais aussi la dysfonction de l'architecture et du paysage alentour. Le panneau central n'indiquait rien, car il n'y avait plus rien à indiquer. Il n'y avait pas moins de signifiant qu'il n'y avait de signifié. Contrairement à ce que j'avais pu le lire dans le livre *Vintage Signs of America* de Debra Jane Seltzer⁷ à propos des politiques de maintenance des enseignes dans l'espace public américain, celle-là n'avait pas connu de campagne de restauration, car elle était conditionnée à vieillir dans et avec son contexte. Il m'est alors apparu surprenant, que les mots *restaurant* et *restauration*, ayant la même étymologie, se réunissent à cet endroit précis du monde de manière à la fois tautologique et absurde. Bien plus qu'une d'interdépendance esthétique entre le signe et l'architecture qu'elle éclairait, l'enseigne se retrouvait là aliénée au paysage. Elle faisait corps avec le réel qui l'entourait, les deux évoluant ensemble dans le temps, au même rythme.

J'étais enfin arrivé à Las Vegas, là où les enseignes résistent encore à leur funeste destin. La densité lumineuse et la surexposition des couleurs qui se mélangeaient en ce lieu plongeaient l'atmosphère dans une ambiance de feu d'artifice. Des artifices, il en est question au Neon Museum, qui se situe

⁶ Jack Pierson, *Roses Eros*, 1993. 53,3 x 73,7 x 2,5 cm, métal, peinture, plastique et bois. Galerie Thaddaeus Ropac.

⁷ Debra Jane Seltzer, *Vintage Signs of America*, Stroud, Amberley Publishing, 2017.

aux confins du Strip, à la frontière du désert, et qui propose aux visiteurs une collection d'enseignes locales ayant fait la gloire des hôtels et casinos des années 1960 à nos jours. Il ne s'agit pas réellement d'un musée, car il ne répond pas aux exigences traditionnelles d'une scénographie didactique retraçant l'histoire de la ville. Il ressemble davantage à un amas de carcasses d'enseignes, à l'image d'une carrosserie automobile, à ciel ouvert. Un Boneyard, abandonné aux rayons brûlants du soleil et aux rafales de sables caillouteux. Il ne s'agit pas non plus d'un véritable cimetière. Les éléments, vestiges de ces anciennes sculptures infernales, s'amoncellent dans un désordre savamment orchestré. C'est un parcours, une déambulation labyrinthique dont les interminables parois sont constituées des tas de matériaux désassemblés. Cette accumulation de résidus d'enseignes n'en compose, au final, qu'une seule et unique de manière discontinue. Ici, l'accumulation donne corps à un cadavre exquis que le visiteur vient réécrire par ses déplacements. En supplément de votre billet d'entrée, le Neon Museum propose un spectacle nocturne, intitulé *BRILLIANT!* Il nous invite à vivre une « expérience » lors de laquelle les enseignes les plus emblématiques sont « activées ». Comme dans une lutte acharnée contre la fin, le désenchantement est de mise. On assiste à un ridicule *mapping* lumineux animé par des projecteurs extérieurs. Ce simulacre divertissant ressemble à un studio de cinéma où l'on aurait à peine dissimulé l'envers du décor. L'ambiance de kermesses singe l'atmosphère bigarrée des *Sixties*. Des lumières flashent de toutes parts et des images matiéristes

132 évoluent sur des surfaces rouillées semblables à des écrans de projection décharnés. Ces projections reprennent les contours des enseignes mais de maladroits décalages sur les panneaux viennent déconstruire l'image. Les enseignes ne brillent plus d'elles-mêmes. Elles ne sont pas animées, mais plutôt réanimées. Contrairement à ce qui était annoncé, ce spectacle n'est pas brillant. La parodie de restauration que l'on peut y observer réemploie plutôt des gestes de thanatopraxie. On assiste là à un gigantesque déni. Le refus de voir s'éteindre ces lumières définitivement dans une lutte contre la fin, contre la mort.

C'est en quittant Las Vegas que j'ai pu rejoindre les montagnes du Yosemite en faisant une escale culturelle dans la ville de Lone Pine. Cette ville accueille le charmant Museum of Western Films History qui aborde l'étroite collaboration entre des paysages sauvages et l'avènement du cinéma de divertissement. À Lone Pine et ses alentours, tout est cinéma. Les paysages ont servi de décors naturels aux plus grands westerns d'Hollywood. La situation géographique de la ville offre une véritable variété de décors hétéroclites à proximité, entre déserts arides et montagnes enneigées. La servitude des lieux pour le cinéma va encore plus loin, puisque la ville entière a été construite à l'image du Far West. Les habitants, les paysans et les ouvriers de Lone Pine ont été les ingénieurs amateurs, les figurants novices et les petites mains de ce cinéma. C'est toute l'économie et la culture de ce territoire qui baigne dans une atmosphère fictionnelle. La ville est encore en service, mais les commerces sont principalement touristiques. On se balade dans une *ghost town* qui

133 n'assume pas son dépérissement. Ses enseignes et ses architectures sont volontairement délabrées par une multitude de techniques de vieillissement. Les façades des commerces et les caissons lumineux sont en lattes de bois brut salement repeintes. Les lasures sont passées au peigne grossier, donnant des coulures exagérément rustiques. Des siccatifs sont ajoutés aux peintures liquides imitant des craquelures burlesques. Quelques morceaux de tôle, dont la rouille a été fixée par du vernis brillant, viennent former des figures méconnaissables. Les enseignes lumineuses que la ville arbore n'indiquent pas vraiment les services commerciaux qu'elles surplombent. La boutique d'articles de pêche est devenue un hôtel dont l'enseigne représente encore un poisson frétilant. Les magasins de bonbons sont désormais des restaurants, mais leurs devantures sont encore bariolées. Et l'office du tourisme est surmonté d'une enseigne de drugstore. Dans la rue principale, celle du *Magie's Merry Go Round* attire le regard. Cette enseigne, qui se confond avec le bâtiment qu'elle surplombe, représente, dans une ambiance de cirque, un carrousel pour enfant semblant tourner inlassablement. La machinerie ne fonctionne plus mais l'effet pictural crée une illusion visuelle virevoltante. Sur l'enseigne, un motif à rayures rouges et blanches, rappelant l'univers forain, uniformise l'ensemble architectural. Malgré un changement d'activité certain, le restaurant a conservé cette identité visuelle en répétant à outrance le motif sur le moindre objet de sa décoration intérieure, à l'image des « Cabanes éclatés⁸ » de Daniel Buren :

Le principe de ces travaux est de rendre interdépendant le travail présenté, appelé cabane, et le lieu de présentation. Les deux devenant, à chaque présentation, indissociables. Les morceaux découpés dans les parois de la cabane se trouvent projetés, parallèlement au lieu d'origine, sur la première surface rencontrée (murs, vitrines, portes, etc.) créant ainsi, toujours, un espace à l'intérieur de celui-là même utilisé ; intérieur et extérieur « respirant » d'un lieu à l'autre.

⁸ Daniel Buren, *Daniel Buren. Photos-souvenirs, 1965-1988*, Villeurbanne, Art éditions, 1988.

À la fin de mon voyage, je suis retourné à Los Angeles. J'ai passé une dernière soirée dans le quartier d'Hollywood. Sur Hollywood Boulevard, au-delà des centres d'intérêt touristiques, une succession de *Theaters* abandonnés, coiffés par de gigantesques marquises détruites et éteintes, annonçait la fin du cinéma. L'état de délabrements des matériaux ne permettait plus de lire les messages qu'elles indiquaient. Des titres de films, des horaires de projection et le prix des billets disparaissaient. La composition de chaque enseigne devenait un modèle, un protocole d'assemblage. J'en collectionnais visuellement le répertoire de forme quand tout à coup, en contraste total avec l'ambiance de cinéma dans laquelle j'étais plongé, je vis la devanture d'une boulangerie. Comme cela peut être le cas en France, l'enseigne, au-dessus, qui indiquait bien le commerce en dessous, ne représentait ni une forme de baguette, ni une forme de viennoiserie quelconque. Je ne visualisais qu'une composition de formes géométriques aux couleurs de la rue. Une forme de sculpture minimaliste mal entretenue. Chaque panneau qui la composait, chaque caisson lumineux qui s'y accrochait, reprenait scrupuleusement la palette colorée du quartier. Ces éléments devenaient des plans du film, découpé en scènes successives, que l'enseigne éteinte racontait. D'autres détails amorçaient une lecture plus ambiguë de cette sculpture. Une étoile réalisée en tiges filetées était fixée à son sommet. Une maquette de Boeing 747 était arrimée sur le coin d'un caisson, à des dizaines de mètres de hauteur. Un hibou noir en résine avait été posté sur une cheminée, le regard tourné vers l'enseigne. Cet assemblage condensait en lui-même,

non pas les différents signes commerciaux qu'il côtoyait, mais bel et bien l'entière réalité du réel qui l'entourait. Ici, l'enseigne se définissait comme une possible pellicule de cinéma sur laquelle s'imprimaient différentes scènes locales, découpées image par image. Je me remémore *Zéropolis*⁹ de Bruce Bégout :

Il y a un sentiment bizarre à contempler des ruines qui n'étaient pas précisément destinées à durer. À la faveur d'un étrange retournement, ces édifices commerciaux, qui avaient été construits dans le dessein de répondre à un besoin temporaire, expriment une valeur architecturale qui leur faisait auparavant défaut [...] sa déchéance est sa chance. Seule sa dégradation irréversible la métamorphose en architecture véritable, l'installe dans l'ordre irrévocable des œuvres historiques.

Dans l'espace public, les enseignes ont la parole. Objets sensibles et animés, elles semblent prêcher un discours en pictogrammes composé de lettres, de mots, de formes et de couleurs en mouvement. Nous ne pouvons plus extraire ces objets délabrés de leur contexte tant celui-ci participe de leurs lectures, leurs histoires. Nous observons l'effacement de tout ou partie de ces signaux, créant des ellipses narratives. Face à la déconstruction, nous nous apercevons que notre cerveau poursuit la lecture en décryptant l'ancien message, aujourd'hui altéré. L'enseigne continue alors à jouer avec les effets visuels et les jeux optiques de notre perception sensorielle. Même en décomposition, les enseignes se manifestent à nous et se rendent vivantes. Elles se dressent

134

encore au sommet des bâtiments, et s'humanisent de manière anthropomorphique. Alors, devant la ruine, une certaine absurdité se figure. Il ne s'agit plus de comprendre le message, mais de déceler enfin la vie même de l'objet. L'enseigne est sensible, elle est vivante en cela qu'elle produit des gestes inattendus, comme le dit si bien le philosophe Emanuele Coccia¹⁰ :

Tout dans le vivant est destiné à produire du sensible, de la peau au cerveau, des mains à la bouche, de la possibilité à faire des gestes qui peuvent être vus, à celle d'émettre des sons ou des odeurs qui permettent de modifier le monde.

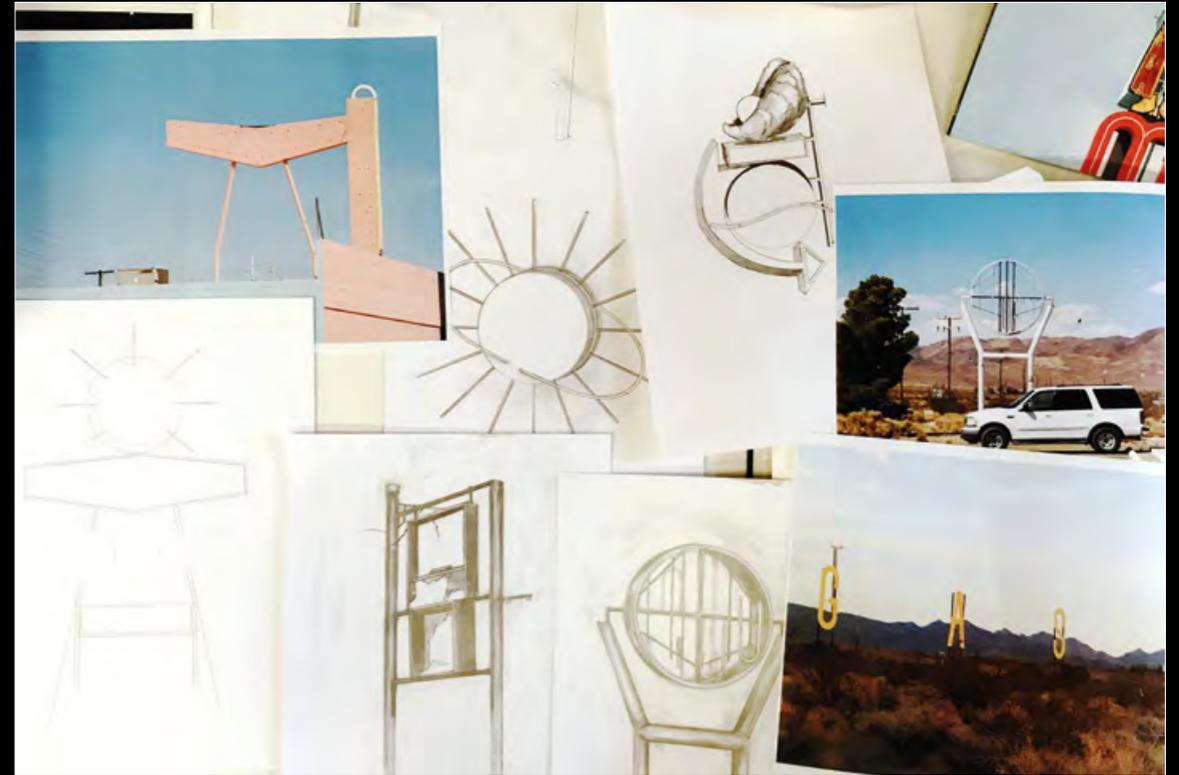
Le soleil allait bientôt se coucher sur le dernier jour de ce voyage. Le dernier tour de voiture dans les rues de Los Angeles me ramena vers l'aéroport où je devais rendre le véhicule de location. Je passai dans un quartier abandonné où les commerces étaient pour la plupart barricadés et emmurés. Des bâtiments entiers avaient été repeints uniformément, comme d'immenses aplats de couleur. Les façades étaient totalement recouvertes de crépis, même les portes et les fenêtres dont on ne devinait presque plus la délimitation. L'architecture était devenue une succession de monolithes immobiles, presque minérale, me remémorant les Alabama Hills près de Lone Pine. L'ambiance de road-trip que j'avais vécue jusqu'ici prenait enfin des allures de film survivaliste. Étais-je le dernier survivant de ce monde, comme je l'avais imaginé au début de ce voyage ? J'entremêlais, la réalité et la fiction. L'overdose d'enseignes lumineuses durant le séjour m'avait plongé dans un état d'inconscience. Los Angeles m'offrait

son dernier paysage, chaud, sale et déshumanisé. Je levai une dernière fois la tête. Je plissai les yeux à contre-jour du soleil couchant. C'est alors que j'aperçus, juchée sur le toit plat d'un immeuble, une structure en métal noir et rouillée s'érigeant maladroitement à son sommet. Des câbles détendus soutenaient une composition de lettres calcinées. Comme du charbon, au fusain, elles écrivaient un dernier mot incomplet. La voiture roulait vite, mais je parvins à prendre quelques clichés pour pouvoir, ensuite, en déchiffrer le message. L'ultime enseigne de ce voyage, à peine éclairée par les derniers rayons du soleil noir, nous offrait un clap de fin. Dessiné dans le ciel, se rendant à la fois visible et invisible, lisible et illisible, on pouvait lire :

⁹ Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2002.

¹⁰ Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, trad. M. Rueff, Paris, Payot/Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2010.

THE END



DROITE
Rémi Groussin, I Saw The Sign, 2019-2021, dessins et photographies de recherche. © R.Groussin

VARIA





GAUCHE — Rémi Groussin, I Saw The Sign in Lone Pine, 2020, photomontage de recherche. © R.Groussin
DROITE — Rémi Groussin, I Saw The Sign in Los Angeles, 2020, photomontage de recherche. © R.Groussin





Rémi Groussin, I Saw The Sign in San Francisco, 2021, photomontage de recherche. © R.Groussin

PAGE SUIVANTE

Rémi Groussin, I Saw The Sign at the End, 2021, photomontage de recherche. © R.Groussin



AUGUNE AUTRE SOURCE

QUE NOUS

Apolline Brechotteau est bibliothécaire dans une école d'art et coorganise des workshops sur l'effondrement créatif. Et, surtout, elle écrit. Elle rédige sa thèse de doctorat en recherche-crédation à l'université de Cergy-Pontoise. Pour son projet de création, elle part en quête des fantômes de la littérature contemporaine en instaurant quelques rituels, diverses typologies – quelques pas de danse, pour convoquer celui qui n'est plus. Elle part à la recherche du fantôme pour lui demander ce qu'il a fait de son corps. Et au bord de la mer havraise, Apolline est discrète et reste à l'affût du moindre souffle.

Blanche Bertrand est diplômée en 2019 d'un DNSEP en design graphique et interactivité option Édition, à l'ESADHaR. Après cinq ans d'études dont une année à l'étranger, elle décide de poser ses bagages dans sa ville d'adoption : Le Havre. Taille-douce, linogravure, sérigraphie : pendant ses études, elle décuple son amour pour l'impression, le livre et l'image. Après l'écriture d'un mémoire sur l'espace de la page, elle s'investit au sein d'Une Saison graphique, au Havre, tout en poursuivant ses recherches personnelles. Enseignante pour les cours post- et périscolaires de l'ESADHaR, Blanche développe également des ateliers autour de la découverte du design et des arts graphique pour les plus jeunes.

LA NOTE
DE BAS DE PAGE COMME
APPARAT CRÉATIF

*Aucune autre source que nous
est un texte humoristique qui cherche
à dédramatiser les épreuves auxquelles
font face les artistes-chercheurs.
Le ton y est volontairement léger
et océanique.*

La légende dit que les commentaires sont aussi vieux que l'écriture elle-même. Dans les croyances égyptiennes, le dieu *Thout*¹ a inventé à la fois les lettres, l'art et l'écriture du commentaire. Le plus vieux commentaire découvert à ce jour se trouve être l'un des plus vieux textes grecs jamais retrouvés : le papyrus de Derveni². En effet, le document semble faire des parallèles avec d'autres écrits de l'époque et se pare également de nombreuses observations. Et pourtant — il y a bien eu un premier récit. La question est de savoir combien de temps il a pu conserver sa place de premier-né. A-t-il pu vivre plus d'une seule journée seul ? La tige du tout jeune texte a-t-elle eu le temps de grandir avant d'être étranglée par ses congénères ? Le commentaire est comme un lierre fait de mots qui s'accroche au texte-tronc. Il s'insinue à travers son écorce et, petit à petit, engloutit l'arbre.

Les commentaires ne poussent que sur les textes des auteurs de « qualité » : tout écrit digne d'intérêt est commenté. C'est la certification, le label le plus convoité. Estampillé *Commenté* ! En bien ou en mal, le plus important, c'est qu'on parle de toi !

Puis, ce sont les commentaires qui deviennent sujet d'analyse. Les monuments classiques émergent du sol, étage par étage, commentaire par commentaire. On en voit d'abord la cime, ce sont les commentaires qui les hissent au sommet. La structure commentée rivalise avec le texte premier. Ils coexistent souvent sur des pages très étroites, trop de strates de commentaires. Un véritable brouhaha visuel.

Le commentaire devient une preuve d'autorité irréfutable. Il porte la blouse blanche du médecin, la robe noire du juge,

148

149 le grade de général. Les professeurs font les commentaires des classiques pour en expliquer la syntaxe, les usages, la prosodie. Ils rédigent alors les règles du bon goût. Ils identifient les personnages mythiques et historiques, les événements et enfin mettent en garde la jeunesse contre les dangers de l'exclusion. Le commentaire est l'enseignement par excellence. Il use de sa grosse voix pour prendre la place. À crier trop fort, il occupe trop de place. En sur-expliquant les documents originaux, il les étouffe jusqu'à l'agonie. Avec sa typographie serrée et condensée, il comprime le tout jusqu'à l'épuisement. Lentement les mises en pages se modifient, elles mutent, pour accueillir le parasite.

D'abord, les livres lui accordent des pages à part. On les appelle « lemmes ». Des passages précis, choisis pour être expliqués — spécifiquement, car le commentaire est roi. On maintient en vie le commentaire en tant qu'extrait du texte principal en le greffant plus loin. On le place par exemple en face du texte biblique — en rival —, suturé par le fil de la reliure. C'est à peine soutenable. Il n'y a pas assez d'espace. Les marges sont envahies. Mais les marges, elles, accueillent déjà une signalétique précise. Les textes ne se présentent plus seuls mais irrémédiablement entourés par un autre plus détaillé. Les commentaires émergent comme des mauvaises herbes³.



¹ Taper T-H-O-U-T-H dans la barre de recherche d'un moteur de recherche, merci.

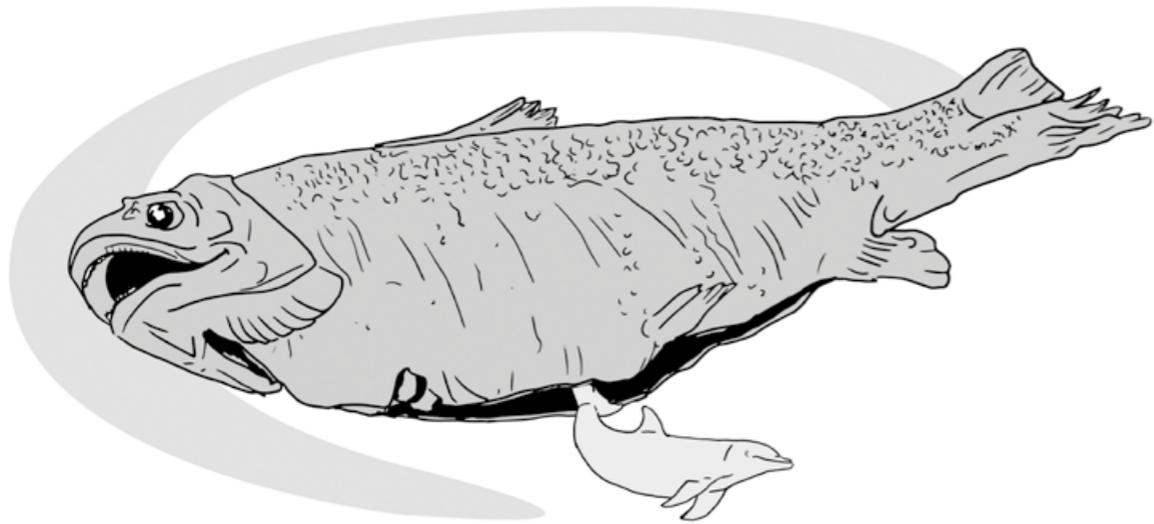
² Lisez mon mémoire, ce sera plus rapide. MOI, *Mon mémoire*, Le Havre, à mon école, année de passage du diplôme (logique).

³ Exemples de Bibles en friche (Acte des apôtres et Évangile de Luc).

C'est une question de survie : extraire les commentaires est une solution radicale mais nécessaire pour sauver les pages. La mention de leur existence sur les textes d'origine s'est considérablement raccourcie – passant d'un long paragraphe à une « simple » note, notre note de bas de page.

Au travers des citations et de ces notes qui attestent la recherche, la légitimité s'acquiert. C'est le droit de toute dynastie, des souverains, que de marquer leur territoire en faisant appel à leurs aînés. Alors quand on cite Roland Barthes, on se demande ce qu'il en pense. On se réfère à cette autorité de censeur. Le doux censeur d'une pensée en construction. Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Clément Rosset, Dominique Baqué, Laurent Demanze, Hervé Guibert sont invoqués tandis que l'on se sent convoqué. Il faut alors trouver le juste équilibre entre ce qui relève de la connaissance des paires et de la récitation. Où et comment se construit la pensée ? Quels étaient les mots de Didi avant qu'il soit Didi ? Qu'est-ce qu'un théoricien de qualité ? Le nombre de bas de page est-il relatif à la qualité de la théorie ? La note n'est-elle qu'un appareil intellectuel ? Une copie d'écran de notre intelligence ? Dans toute écriture, le manque de légitimité s'installe. Le processus même de l'écriture suggère un élan d'émancipation. Mais cet élan est contraint par un conflit avec les origines : il y a ce regard distancé que l'on s'impose au sein même de l'écriture. Qu'en aurait pensé Didi ? C'est ainsi que l'on priorise le langage de certains au détriment de celui des autres.

150



151

Du commentaire est venue la note. Elle est l'humble héritière de ce mangeur d'espace. Avec elle, s'étirole au fil du texte la pensée du texte premier. La note est un heureux ennemi qui s'installe par principe. Et le principe, par synonymie, renvoie au commencement. La note est celle qui ouvre la parole et ferme la page. À quoi sert-elle ? À rendre compte. Revient à César ce qui lui appartient. Tout texte s'imprègne de ses paires. Mais passé l'humilité et l'apprentissage du passé, la note de bas de page entrave la légitimité du corps de texte. Pour certains, elle est indispensable, pour d'autres, elle est prestige. Pour nous, elle est ornement. À l'image de la reine vis-à-vis de son Angleterre, la note de bas de page est au texte courant le prestige, l'autorité et un appareil indispensable.

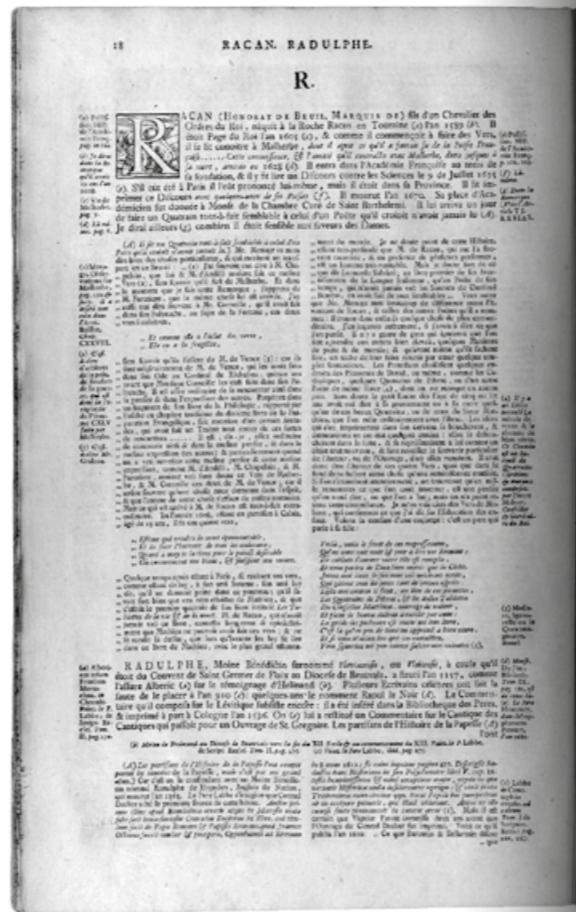
Comment parler de créativité lorsque l'objectif est de faire publicité ? La note de bas de page propose une structure, elle suggère une autorité sur le texte en réflexion. La recherche et son écriture demandent de la rigueur. Elles sont maîtresses de tension. Quelle conséquence peut alors avoir la domination des uns sur les autres ? Quel risque y a-t-il à ne pas citer Didi ? La note est, pour l'écrivain, un phare dans la nuit. Elle le guide, éclaire son chemin et illumine son propos : en illuminant le texte principal, la note saisit brusquement l'esprit de son auteur. Alors prends garde, marin d'eau douce : que la note t'accompagne mais à distance ; qu'elle guide ton chemin, mais n'empiète pas sur ton travail. Dans ton aventure par-delà les mers, il y a deux voies : saisir ou être saisi. À l'image du poisson que l'on expose au feu vif pour en cuire la peau et conserver les entrailles molles et saignantes, citer Didi impose une forme extérieure à tout propos

tout en laissant, bouillonnant à l'intérieur, une parole en mouvement. Si la note n'est qu'une structure de départ, alors elle est un appareil privilégié. La cantonner à son rôle de mise en forme de la parole est une manière de préserver une dégustation qui se veut authentique. La note remplit son office et couvre tes arrières. Oui, Didi est cité, le référentiel est opérationnel. C'est un devoir auquel on ne manque pas, on le met en forme comme il se doit. La note indique que la recette a été suivie. Chaque étape est respectée car l'esprit de recherche se met en place au rythme de la méthodologie. Mais une recette est source de rebondissement. On la perfectionne : car au final, ajouter de la théorie à la théorie, n'est-ce pas une manière de rénover la recette, d'en améliorer la rentabilité ? Quel sacrilège y a-t-il à s'en émanciper ? La larme à l'œil est préservée : rien ne modifiera dans notre cœur les traditionnels gâteaux de Mamie. Et c'est ici un commandement qui se met en place : celui de rendre hommage à ladite Mamie en reprenant ses moules et recette. S'agit-il de faire mieux ? S'agit-il de faire plus ? Pas vraiment, mais contrairement au tout-cuit, le réchauffé vaut le détour : alors, sous le portrait souverain de Mamie, on s'exerce. La note est un jargon universitaire, elle réunit les initiés dans un rapport commun à la recherche. Elle lie les éléments entre eux et lorsqu'on la maîtrise, elle permet de maintenir le soufflet de la tarte, le maintien du glaçage et l'hypothétique soutenance de thèse. Parce qu'avant Didi, il n'y avait que Georges.

Historiquement placée en bas de page, la note était le socle du texte. Le piédestal de mots bien plus beaux. Sans fondation, ces monuments textuels auraient pu s'effondrer sur eux-mêmes, traînant dans la boue et les pierres meubles. Dans ce cas-là, oui, la place, ça compte! Pour le graphiste, la note se veut libre. Elle n'est plus seulement l'outil des initiés qui, par de nombreux rites, en ont fait une arme redoutée. Sa petite taille (comparée au commentaire) la rend facile à positionner. Ce n'est plus ce qu'elle dit mais où elle est qui importe aux graphistes: «Parce que le graphiste ne lit pas, il voit⁴!» La note sort de sa position de bas de page séparée du texte par un filet discret. Ce simple trait était pourtant le symbole de l'énorme charpente nécessaire à la stabilité de ces mots précieux. Elle peut désormais tourner tout autour du texte. Elle devient satellite, c'est la Lune pour la Terre, la Terre pour le Soleil! Elle peut aussi être cachée comme un secret au creux du petit fond⁵. Difficile d'accès, elle se fait désirer. Elle peut être mise en bout de ligne, plaquée au grand fond⁶ pour forcer le regard du lecteur à la voir. L'œil est happé par la fin de la ligne et il continue son trajet pour tomber, sans faire exprès, sur la note embusquée. Si elle fait souffrir, elle peut être renvoyée en fin de chapitre voire à la fin du livre. Elle est bannie sur d'autres pages. Elle ne côtoie même plus les mots principaux. Ultime affront, ultime humiliation pour elle qui a tant fait pour la construction du texte. Enfant terrible qui rejette celle qui l'a enfantée.

Cette note qui était auparavant le bouclier du savoir est aujourd'hui poudre aux yeux, un simple fard à paupières sur un regard qui prend le dessus. Maintenant, elle n'est plus

⁴ Un graphiste ne sait pas lire.
⁵ De ton ***: «partie du corps comprenant les fesses et le fondement», définition tirée du CNRTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales en ligne, URL: www.cnrtl.fr/definition/cul.
⁶ *Le Grand Bleu* [DVD], Luc Besson, 1988, France, États-Unis, Italie, Gaumont, Les Films du loup.



forcément le recueil des mots des autres. Ainsi Bayle a-t-il conçu, écrit, rédigé et mis au monde l'ensemble des textes, commentaires et notes de son dictionnaire⁷. Il a pris le contrôle de la note de l'ensemble. Pourquoi citer les autres si on peut se citer soi-même. On peut très bien être le beurre, l'argent du beurre et la crémière. La loi se fait discrète, pire: il n'y a plus de loi.

La note «devient un dauphin qui surgit soudainement à la surface d'une page avant de disparaître dans les abîmes du livre»; tout cela, évidemment, «pour réapparaître quelques pages plus loin et continuer sa course de marsouin libre». Ce que M. Lermite⁸ met au jour, c'est la nouvelle position sociale de la note. Elle n'est plus forcément sévère, elle n'a plus entre les mains la règle en métal que l'on claque sur les doigts des écoliers indisciplinés. Elle est libérée. Elle retrouve sa juste place.

Aujourd'hui, elle est même sortie du papier. Elle nage entre les pages numériques de l'océan Internet. C'est un dauphin bionique que l'on appelle hyperlien. C'est le super-moyen de fusionner à nouveau la note et le commentaire. Un seul mot souligné est à lui seul une ouverture sur la possibilité de préciser et sur l'immensité des nouvelles pages à visiter. Le filet est passé du bas de la page aux bas du mot, une sacrée remontée. C'était un lacet qui est devenu collier. Une rivière de diamants pour le dauphin doré.

⁷ Trouver l'image.
⁸ Bernard Lermite, *Atlas océano-graphique d'un Coenobita perlatus*, n. c., Édition de la coquille, deux-mille-dix-huitre.

Alors que faut-il en retenir? La note est une condition à la prise de parole. Elle a son histoire et ses usages. Pourtant, la note en tant qu'apparat révèle un avenir glissant. L'usage est désormais de modifier la place de la note, de lui attribuer un autre langage. Il n'est pas question de faire barrage à la note ni même de la faire disparaître. La note se doit d'être mouvante à l'image des pratiques qui évoluent. Sous les mains du graphiste, elle se libère de ses entraves et ouvre de nouvelles perspectives: l'océan n'est pas la mer qui elle-même n'est pas la terre. Et s'il faut attribuer des pattes au dauphin pour qu'il émerge sur le rivage, ce n'est plus un problème.

DOCTORAT RADIANT



VIEUX STANDARDS, NOUVEAUX RÉCITS

Artiste plasticien originaire de Caen, Clément Hébert est doctorant dans le cadre du programme Radian. Son doctorat s'intitule « Un modèle d'habitat d'après-guerre (UK-100) et des formes visuelles pour penser le contemporain ». Le débarquement allié sur les côtes normandes en 1944 marque le point de départ de son spectre de recherches sur le folklore, la transformation du paysage et des modes de vie. Son travail se noue depuis plusieurs années autour du modèle de maison préfabriquée américaine UK-100 qui fut installé dans le nord-ouest de la France dans l'après-guerre. Ces architectures modestes sont l'occasion pour lui de questionner l'habitat individuel, les utopies modernistes, notre rapport à l'archive ainsi que les liens formels, sensibles, culturels entre la culture étatsunienne et ouest-européenne, et les rapports de force que ces liens sous-tendent. Par la pratique de la sculpture, de la performance, de l'installation ou du film, Clément Hébert tente de dessiner un grand portrait de notre temps en réhabilitant des histoires mineures, tout en étant attentif à ce que la « grande » Histoire peut nourrir comme intrigues.

Il est diplômé de l'ERG de Bruxelles. Son doctorat est dirigé par Valérie Yignaux et Dominique Dehais.

Le Débarquement sur les côtes Normandes, le 6 juin 1944, constitue un paradoxe. Si les troupes alliées et les populations civiles partagent une cause qui les unit – mettre fin à la Seconde Guerre mondiale et anéantir l'occupant nazi –, il semblerait que la présence américaine en Normandie ait produit des dissensus. Le Débarquement va de pair avec le bombardement stratégique d'un millier de villes et villages, un « mal nécessaire » faisant 20 000 tués chez les civils¹ et plus de 100 000 blessés, et contraignant d'innombrables habitants à l'exode. Les actions des Alliés ont parfois été jugées disproportionnées, et le caractère stratégique des bombardements franchement contestable. Il convient de rappeler que pour une même histoire, plusieurs récits sont possibles. Et que dans le grand récit façonné au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, les habitants, leurs affects et leurs vies ont parfois été mis de côté. Si le grand récit n'a pas embrassé la réalité des faits, de quoi est-il le produit ?

La guerre est déjà une guerre de l'image et, très tôt, avant même le Débarquement, la couverture médiatique de la bataille de Normandie est un enjeu majeur. Comme le rappelle Stéphane Lamache² : « Sous le nom d'*Overlord Press Plan*, un schéma d'ensemble est imaginé pour contrôler la couverture qui sera faite à partir du théâtre d'opérations de Normandie. » Ce plan préalable propose le scénario de la représentation médiatique des événements. Des films et des photographies sur lesquels l'amitié entre Français et Américains est exaltée seront mis à disposition des médias. Les civils normands se retrouvent alors inconsciemment les acteurs et complices de cette orchestration. L'image d'Épinal de la Libération faite de scènes de foules en liesse, de Normands acclamant les soldats américains sur leur passage est le fruit

d'une construction médiatique. Une construction partiellement vraie, qui marque profondément la mémoire collective et nourrit les ambitions civilisatrice du peuple américain. Parmi les correspondants de guerre, ceux qui – à l'instar de certains habitants – mesurent l'inutilité de la destruction de nombreuses villes voient « leurs articles [...] naturellement censurés³ ».

De là naît toute l'ambivalence du rapport à la présence américaine : après avoir été victime de l'Occupation allemande, la population souffre aussi et surtout, à partir de juin 1944, des bombardements perpétrés par les Alliés. Si la population est fascinée par les Jeeps, le tabac blond, le goût du chocolat retrouvé et, bientôt, par tout un mode de vie américain, elle le subit aussi. Une relation de dominants et de dominés s'installe insidieusement et durablement. En 1944, la France est encore loin de la modernité étatsunienne et les villes bombardées se voient, de fait, ramenées au XIX^e siècle. Le mode de vie austère des campagnes provoque un dépaysement brutal chez les jeunes soldats américains qui n'ont pour la plupart jamais voyagé hors de leur pays. À titre d'anecdote, Lamache rapporte la stupéfaction du major John C. Harrison : les gens semblent très pauvres et « une chose l'a particulièrement marqué concernant les us et coutumes vestimentaires des paysans : le port des sabots. Il n'est d'ailleurs pas le seul Américain à s'étonner de ces étranges chaussures fabriquées avec du bois et qui font un bruit considérable lorsqu'on les chausse⁴ ».

Si la mission est la Libération, elle n'en est pas moins une mission d'acculturation du « sauvage ». Mais pour l'heure, et à mesure que la présence américaine s'éternise, les actes de sauvageries sont le fait de certains GI's. Les rapports avec la population se délittent, et la violence s'installe : les soldats américains se rendent coupables de cambriolages, d'altercations violentes et de viols. (À ce sujet, l'auteur invite le lecteur à lire l'ouvrage *What Soldiers Do: Sex and the American GI in World*

158

¹ Cahier 2, *Ouest-France*, 6 mai 2016.

² Stéphane Lamache, *La Normandie américaine*, Paris, Larousse, 2010, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

159

War II France [University of Chicago Press, 2013.] de Mary Louise Roberts). Si les faits sont sanctionnés de manière ferme, ils le sont néanmoins tardivement (« en raison des délais inhérents à la procédure devant la cour martiale, les sentences et les exécutions n'étaient connues par la troupe que de nombreux mois après la commission des faits⁵. ») Bien qu'il s'agisse du fait d'individus isolés et non d'une stratégie encouragée par la hiérarchie, ces faits longtemps passés sous silence ont été suffisamment nombreux pour profondément marquer les civils et venir s'ajouter aux traumatismes et à l'humiliation des bombardements et de la guerre.

Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, le récit des événements change, jusqu'à produire une narration figée et largement façonné par les superproductions américaines telles que

Le Jour le plus long (1962), usitées pour représenter le Débarquement là où l'on diffusait auparavant des images d'archives tournées au moment des faits⁶; ou, en 1998, *Il faut sauver le soldat Ryan*. Muriel de la Souchère rappelle que les deux films, bien qu'opposés dans leurs styles, ont « en commun de participer, par leur succès, à l'américanisation du récit du Débarquement⁷ ». La confusion entre faits et fiction est en cours. Dès lors, Omaha Beach devient un « pèlerinage » chez les touristes qui semblent ne vouloir que constater par eux-mêmes ce qu'ils ont vu au cinéma. Si le devoir de mémoire semble rempli, celle-ci est sélective et le fruit d'une construction, figée dans un récit du bien contre le mal. Reste un angle mort, celui du manque de reconnaissance d'une part non négligeable de la population des villes bombardées, dont le sort ne s'agrège ni

⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁶ Muriel de la Souchère, « L'influence de la fiction américaine sur le récit télévisuel français du débarquement de Normandie. Du Jour le plus long au Soldat Ryan », *Communication*, vol. XXXII, n° 1, 2013, p. 8, DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.4892>.

⁷ *Ibid.*, p. 9.



Clément, Hébert, *Let me be me*, 2020, photographie

aux récits dominants, ni à la mémoire collective. De là naît une confusion, une sorte de syndrome de Stockholm appliqué à l'idéologie dominante, similaire à ce que le sociologue et psychanalyste Erich Fromm décrit dans *La Peur de la liberté* (1941). La violence subie par la population s'accommode d'une fascination elle-même compatible avec la diffusion d'un mode de vie placé sous l'égide du progrès et de la modernité capitaliste.

La recherche consiste en une histoire par l'objet de cette contagion. Cet objet, un modèle de maison, est un objet architectural mineur et néanmoins symptomatique. Nous verrons comment cette maison oubliée du récit de la présence américaine dans les villes bombardées pourrait devenir un paradigme théorique. En quoi cette maison est-elle importante pour les territoires bombardés ? Ancré dans une histoire plus large de la modernité du XX^e siècle, ce modèle intrique espace domestique et domaine militaire. Comment les territoires périurbains en France, qui n'ont pas produit une culture qui leur

soit propre, pourraient-ils aujourd'hui s'agréger à ces histoires pour dessiner de nouveaux imaginaires et ainsi « faire image » ?

160

DROITE

Clément Hébert, Post-war paradise, 2019, photographie

CI-DESSOUS

Clément Hébert, Memorial, 2020, photographie



UK-100,
UNE MAISON AMÉRICAINE
DANS LA FRANCE
BOMBARDÉE: NOUVEAUX
STANDARDS,
IDÉOLOGIE ET DESIGN

Le premier bombardement aérien a été effectué par l'armée italienne sur la Libye, en 1911. Cette technologie a profondément changé la guerre. La distinction entre les civils et les forces militaires n'est plus faite. Au 1^{er} juin 1945, la France se retrouve avec 280 000 maisons totalement détruites et 1 029 000 maisons partiellement détruites⁸. Le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) compte alors 4 000 000 sans-logis. Devant l'urgence du besoin en matière de logement, le MRU lance un appel à commandes aux pays alliés. La plus emblématique des maisons alors livrées est la maison UK-100, une maison en kit venu des États-Unis. Le fait d'avoir été détruit, occupé, puis relogé par la puissance américaine produit une relation de dominants-dominés, dont cette maison UK-100 serait le symptôme. Pourtant, si de nombreux ouvrages d'historiens se penchent sur le Débarquement ou la Reconstruction, cette période transitoire mais charnière et annonciatrice de l'évolution des modes de vie reste mentionnée de manière anecdotique et n'a, à ma connaissance, jamais fait l'objet d'un travail d'historien⁹ proprement dit.

Cette histoire trouve sa source dans le *blitz* de Londres, une campagne de bombardements menée par l'aviation allemande sur la ville en septembre 1940 et mai 1941. Face à la pénurie de logement, et dans le cadre des accords de prêt-bail avec les États-Unis, la

Grande-Bretagne passe commande, dès 1941, de 30 000 maisons aux États-Unis. Ces maisons préfabriquées seront désignées sous le nom de UK, pour *United Kingdom*, et 100 pour le nombre de pièces dont est composé le kit qui les compose. La Federal Housing Administration, agence fédérale du logement Américain, envoie ses plans au Royaume-Uni. Mais l'effort de guerre est important, et les États-Unis sont occupés à un projet secret, le projet *Manhattan* qui vise à l'élaboration de la bombe atomique. Les maisons ne sont donc pas produites tout de suite. Entre-temps, sur la base du plan américain, le Royaume-Uni met au point d'autres modèles, si bien que quand les premières unités arrivent en 1945, seules 8 150 sont installées sur les 30 000 unités prévues à la livraison pour le début de l'année 1946¹⁰. Avec la clôture du prêt-bail en août 1945, les prix des « prefabs » sont quasiment multipliés par deux. Le ministre du Royaume-Uni chargé des finances et du trésor décide d'annuler la commande. Enfin, une légende tenace voudrait aussi que les Britanniques se rendent vite compte que la maison au toit plat et aux murs cartonnés ne fait pas bon ménage avec le climat pluvieux de Londres.

Dans le même temps, la France est à son tour confrontée à une pénurie massive de logement. Raoul Dautry, le ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme, lance, en 1945, un appel au Canada pour un besoin urgent de 10 000 maisons, tout en précisant qu'il a déjà des garanties de l'arrivée de 3 200 maisons de Suède, 1 080 de Suisse et de 22 000 unités en provenance d'Allemagne (vraisemblablement des baraques de conception françaises mais qui seront produites en Allemagne). Dans un courrier¹¹ entre Ottawa et

162

163

Washington, le Department of Munitions and Supply canadien s'inquiète de ne pouvoir fournir que 2 000 unités et demande aux États-Unis s'ils sont capables de fournir 8 000 maisons supplémentaires. Une commande qui tombe à point nommé pour les Américains puisque la production des UK-100 est déjà lancée. Les pièces de la maison sont produites dans tout le pays, avant d'être envoyées à Bridgeport, dans le Connecticut, une ville portuaire tournée vers la vieille Europe dans laquelle la City Lumber Company se charge d'assembler en série les kits, avant que les boîtes qui les contiennent ne partent par *liberty ships*.

Ainsi, il convient de rappeler que l'import de maisons depuis les États-Unis vers les villes détruites n'est en rien une compensation pour les dégâts occasionnés. Si les maisons arrivées de Finlande, Suède ou de Suisse sont des dons – on parle du « don Suisse », par exemple –, les UK-100 sont bel et bien des marchandises, vendues au prix fort.

Les UK-100, bientôt appelées « baraques américaines » par les Français, arrivent progressivement, entre 1945 et 1946, dans les ports de Boulogne-sur-Mer, Dunkerque, Saint-Nazaire, Le Havre, Lorient ou encore Cherbourg, et se retrouvent souvent installées non loin des villes portuaires. Elles sont très vite réputées pour leur

luxe et il n'est pas rare de voir des commandes destinées pour des villes se voir être détournées au passage. Des entreprises locales font leur activité du montage de baraques, installées en l'espace de deux à trois semaines, fondation et peinture comprise. L'installation dans l'une d'elles est soumise à certaines conditions. Un barème est établi et des points attribués selon que la personne est veuf-veuve, qu'elle a été déportée ou encore blessée. Les personnes aux métiers dits essentiels sont prioritaires. On comprend d'ailleurs mieux aujourd'hui, depuis les différents confinements dus à la pandémie de Covid-19, la notion de « métiers essentiels ». Les premiers accédants sont ainsi des boulangers, des restaurateurs, dont la présence doit permettre à la population de se nourrir ; ensuite viennent les médecins, les ouvriers et les commerçants.

Les baraques sont organisées en cités suivant un plan rectiligne « à l'américaine ». À titre d'exemple, la cité du Chemin-Vert, à Caen, compte environ 150 unités. On assiste à un glissement du terme « baraque », issu de l'architecture militaire, vers le monde civil. Les baraques américaines sont installées au-delà des ruines des villes, c'est-à-dire au-delà du tracé existant, ce qui annonce un phénomène de périurbanisation. Les terrains où elles sont

⁸ D.D. Rosenberg et Joseph Gerald Godsoe, « Department of Munitions and Supply », *Correspondance*, 30 juin 1945 et 6 juillet 1945, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada, 1945.

⁹ Il faut néanmoins rappeler l'investissement de Mickael Sendra, président de l'association Mémoire de Soye à Plœmeur et d'Élisabeth Blanchet, fondatrice du Prefab Museum, à Londres (aujourd'hui détruit), qui ont chacun fournis un travail de recherche et de terrain considérable sur le sujet.

¹⁰ *Temporary Houses from the U.S.A.*, *Housing Forum: Architectural Design and Construction*, juin 1945.

¹¹ D.D. Rosenberg et Joseph Gerald Godsoe, « Department of Munitions and Supply », *art. cit.*

DROITE

Clément Hébert, UK-100, 2018, photographie



installées sont ceux de l'État – de préférence des friches, terrains communaux – ou de l'armée. On évite de réquisitionner les champs: il faut nourrir le pays, et tout paysan dont les terres seraient construites serait alors à dédommager. Si la UK-100 est considérée comme le *nec plus ultra* des baraques proposées par le MRU, très vite, les plus riches retrouvent des logements dans les centres-villes reconstruits. Les cités se paupérisent et, montrées du doigt, deviennent un fardeau pour les municipalités. En 1960, l'habitat qui se voulait provisoire a assez duré et la majeure partie des cités sont détruites; beaucoup d'habitants migrent vers des grands ensembles, à moins qu'ils deviennent propriétaires, quand ils en ont les moyens. Certaines initiatives, comme celle des Maisons Castors, un mouvement coopératif d'autoconstruction de maisons, propose à des acquéreurs de se regrouper afin de diminuer les coûts, en travaillant sur leur temps libre à la construction de leur habitat.

La maison UK-100 comprend une cuisine construite selon les principes de la cuisine de Francfort, espace conçu et théorisé par l'architecte autrichienne Margarete Schütte-Lihotzky dès 1926 qui promeut et optimise le travail domestique, où les méthodes du taylorisme appliquées à l'industrie basculent dans la sphère privée. Les gestes et les déplacements de la ménagère y sont optimisés en fonction de la place disponible. Ces principes ne sont vraiment appliqués pour le plus grand nombre que dans l'après-guerre pour devenir un standard. La cuisine de l'UK-100 en constitue par ailleurs l'une des premières occurrences française à destination des classes populaires. Celle-ci dispose de placards accessibles, fournis avec le kit de la maison, d'un évier et d'un plan de travail. Le tout à portée de main. Elle est séparée du séjour et s'y connecte par un couloir transversal. La maison comprend en outre de grandes fenêtres vitrées ainsi qu'un système de chauffage, qui préfigure le chauffage central par un ingénieux système de filaments serpentant dans les murs du salon, eux-mêmes reliés à un poêle. Elle est dotée de deux chambres à coucher ainsi que des toilettes, et la salle de bains est séparée. Celle-ci

est composée d'une baignoire produite par l'entreprise américaine Kohler. Un vrai luxe, dans l'espace de la maison, historiquement assimilé aux femmes, de par leur assignation aux tâches domestiques. Nouvelle domesticité qui, désormais facilitée, participe à renforcer encore cette assignation. Ces agencements rappellent ceux de la Cité radieuse (1947-1952), à Marseille, de Le Corbusier, qui est souvent montrée comme un paradigme. Cependant, la maison UK-100 est antérieure à celui-ci, et nous verrons que l'architecte est bien au fait de la conception de ce modèle d'habitat.

Le roman autobiographique d'Alain Genestar, *Le Baraquement américain* (1997), qui a grandi dans une cité de UK-100 de Caen, offre un témoignage important de la vie dans ces cités:

À la fin de la guerre, dans une cité détruite, un baraquement vert turquoise venu d'Amérique semblait tomber du ciel, soucoupe volante carrée dessinée par Le Corbusier, Wright ou Mallet-Stevens. Son aspect moderne, flambant neuf et « intact » représentait un luxe extraordinaire, une sorte d'incongruité plaquée sur une réalité ancienne où la mort et les bombardements avaient inscrit, dans les pierres et les murs éventrés des habitations, leurs blessures et leurs traces noircies. Débarqué d'Amérique, il était le prolongement logique du Débarquement. Il venait de ce pays fascinant, jaloux et envié, sans cesse cité en référence, à ce titre exemplaire, qui avait libéré l'Europe, installé ses bases et ses soldats et, de fait, la dominait. Il était une petite enclave américaine, peinte en Technicolor dans un paysage en noir et blanc. J'étais donc né en France sur un morceau de territoire américain. Au nom du droit du sol, j'avais une double nationalité¹².

Les habitants confient ce sentiment de se sentir étranger à leur propre pays –

164

« Ça ressemble au Far West¹³ », « soucoupe volante carrée ». Ces maisons viennent d'ailleurs, tout comme le vocabulaire employé pour exprimer le sentiment ambivalent de devenir américain tout en se voyant dépossédé. Habiter un UK-100, ce serait habiter ailleurs, à la fois chez le bienfaiteur et le colonisateur. L'usage du témoignage est utile pour montrer comment la maison a été un vecteur pour façonner les imaginaires. En implantant une maison, c'est un mode d'habiter et, plus largement, une culture, lointaine, que l'on importe.

Seulement, cette histoire qui rend la part belle aux habitants n'est connue qu'à une échelle locale. Cette maison est prise ici comme un réceptacle, le contenant d'une idéologie, une abstraction au profit de ce qu'elle renferme. Comme le rappelle Beatriz Colomina (2006):

When European architects turned to the US for inspiration in the immediate postwar years, they were presented with modern architecture as a happy, mass-consumable environment. The buildings were simply a frame for attractive objects, a kind of shelf, a storage and display system so overflowing with objects that the architecture itself dissolved¹⁴.

Si on considère le résultat des bombardements alliés comme une *tabula rasa*, alors ce modèle de maison précaire serait le point de départ d'un nouveau monde, prêt à s'incarner autour de nouveaux modes de vie déjà en vigueur outre-Atlantique. Cet objet mineur cristallise le paradoxe d'un confort moderne venu d'ailleurs cohabitant avec l'humiliation de la guerre vécue par les habitants, rendant un contre-récit nécessaire. Lorsqu'elles eurent fini d'être montées en France, en 1947, ces maisons convoitées dans la France bombardée étaient déjà obsolètes aux États-Unis, où le design de la maison UK-100 était vieux de presque quinze ans.

¹³ Henry Anselme cité dans *1944-1953, Le retour à la vie, Ouest-France*, hors-série, Rennes, 1994. p. 23.

¹⁴ Beatriz Colomina, *Domesticity at War*, Barcelone, Actar, 2006, p. 7.

¹⁵ WBIR Channel 10, « For the Greater Good: Norris Dam at 80 », 2016,

URL : www.youtube.com/watch?v=sC048uPg_6U.

¹⁶ Arthur Arent, *Power*, 1937-1938.

L'histoire des baraques américaines coïncide avec celle de la standardisation de l'habitat puis du développement périurbain des villes en zones de lotissements pavillonnaires, mais cette évolution de la sphère domestique est aussi étroitement liée aux avancées militaires, en raison d'une généalogie commune: le modèle UK-100, initialement proposé par la FHA à la Grande-Bretagne, est issu d'un design conçu par l'architecte moderniste d'origine hongroise Roland Wank, pour le compte de la *Tennessee Valley Authority* (TVA). C'est en 1932 que commence le chantier du barrage de Norris, une ville créée pour l'occasion dans le Tennessee, afin, d'une part, de lutter contre les inondations provoquées par la rivière Clinch, mais surtout de produire de l'électricité de manière massive. Seulement, les habitants de la région, qui vivent de leurs récoltes, coupés du nouveau monde moderne, voient leurs terres totalement englouties par ce nouveau lac de Norris. 15 000 familles¹⁵ spoliées sont déplacées. La modernité capitaliste se construit au prix d'une dépossession de la terre de ses habitants. Pour compenser, la TVA déploie une énergie folle à vanter le bien-fondé de son action et de l'arrivée de l'électricité dans la vallée, produisant et diffusant des biens culturels qui font l'éloge de l'électricité. La pièce de théâtre *Power*¹⁶ – une « pièce factuelle » écrite selon les règles du « *living newspaper* » – prend ainsi pour sujet la TVA: dépeignant la construction des barrages dans le Tennessee, elle promeut l'électrification du pays et donne à voir le choc des cultures lorsque les paysans y sont confrontés. *Power* tourne à travers les États-Unis pendant plus d'un an – inscrite dans le cadre du *Federal Theatre Project*, un programme qui, suite à la Grande Dépression, vise à rendre accessible le divertissement au plus

¹² Alain Genestar, *Le Baraquement américain*, Paris, Grasset, 1998, p. 39.

grand nombre et à employer les artistes, metteurs en scène, machinistes alors au chômage, tout en promouvant, dans le champ culturel, les mutations profondes vécues par le pays. Mais les subventions allouées à ce programme cessent en 1939, lorsque le House Un-American Activities Committee juge certaines pièces « pro-communistes ».

Pour Arthur E. Morgan, alors président de la TVA, « La vallée du Tennessee est le premier endroit en Amérique où il est possible de s'asseoir pour designer une nouvelle civilisation¹⁷ ». Soulignons que la civilisation conçue à Norris est comme entièrement blanche. La population locale sera la main-d'œuvre de ce grand chantier. Les ouvriers ayant reçu leur premier salaire, la TVA ne veut pas prendre le risque de faire habiter les travailleurs dans des campements provisoires, qui risqueraient de voir prospérer le vice, le jeu, la prostitution et l'alcool. Il s'agit de loger ces ouvriers et leurs familles dans de vraies maisons fonctionnelles, au sein de la ville nouvelle. Parmi les types d'habitats proposés, apparaît le modèle UK-100. Alors baptisée *B-1 flat top*, la maison est dessinée, tout comme le barrage, par Roland Wank. Creuset de la modernité, la ville de Norris est surnommée Utopia. Le barrage innove par son caractère monumental, monolithique et son dessin moderniste. À l'occasion d'un voyage aux États-Unis en 1946¹⁸, Le Corbusier se rend expressément à Knoxville, au siège de la TVA. Il est particulièrement intéressé par l'urbanisme de la ville nouvelle de Norris ainsi que par l'utilisation du béton faite par la TVA¹⁹. Si bien qu'il reprendra à son compte le motif du « béton brut », laissant apparentes les planches utilisées pour le coffrage, dans son unité d'habitation à Marseille (1947-1952)²⁰.

Mais c'est à vingt-neuf kilomètres de là que la maison B-1 va jouer un rôle déterminant, dans

la ville d'Oak Ridge, qui voit le jour en 1942, dans le cadre du projet secret *Manhattan*. C'est là qu'est produit et séparé l'uranium fissile nécessaire à la conception de la bombe atomique. La ville, secrète, n'apparaît sur aucune carte commerciale. Initialement camouflée sous le nom de *Kingston Demolition Range*, elle est officiellement désignée comme le *Clinton Engineer Works* au début de 1943²¹. Notons que c'est le barrage de Norris qui produira l'énergie nécessaire au projet, et que les populations déplacées pour l'occasion seront parfois les mêmes que celles qui avaient été relogées là à l'occasion de l'érection dudit barrage.

Le projet *Manhattan* est le projet militaire le plus coûteux de tous les temps : 18,7 milliards de dollars par année ; à titre de comparaison, le budget annuel des 17 missions *Apollo* s'élève à 6,5 milliards. Achievé en mars 1945, le bâtiment K-25 dans lequel se fait la séparation par diffusion gazeuse des isotopes de l'uranium est le plus grand bâtiment couvert du monde (600 mètres de long par 300 mètres de large²²).

La ville est désormais peuplée des meilleurs ingénieurs et scientifiques du pays, accompagnés de leur famille. Personne n'est averti de la nature de l'entreprise : il s'agit de participer – aveuglément – à l'effort de guerre. Le design de la ville joue un rôle prépondérant dans le maintien de l'ordre social et du secret, ainsi que sur la segmentation des tâches. Le complexe militaro-scientifique est camouflé en modèle de ville high-tech, constituée de lotissements de maisons préfabriquées. La ville est conçue par les architectes et urbanistes Skidmore, Owings and Merrill²³. *La population nouvelle, dont le nombre s'élèvera à 75 000 personnes en 1945, est répartie en campus d'habitations.* Ces derniers sont composés de plusieurs types de maisons préfabriquées, principalement des

166

167

alphabet houses, A-6, B-1 et C-1, dont le design est emprunté à la TVA et à son architecte en chef Roland Wank, et dont les lettres correspondent au nombre de chambres à coucher. Le modèle B-1 et ses deux chambres est le plus répandu – ce modèle, renommé UK-100, où seront relogées les populations bombardées, en France. La ville ne comprend ni prison, ni tribunal ou funérarium, ceci afin de ne laisser aucune trace de ses habitants à l'ennemi. Chaque naissance et mort est enregistrée dans les villes alentour, et les équipes de sport n'ont pas de nom. Les injonctions à garder le silence sont partout, les tâches sont segmentées de façon que nul n'en connaisse le dessein, ce qui permet en outre de déresponsabiliser les individus de cette entreprise de destruction du vivant, rappelons-le, strictement contemporaine des camps d'extermination nazis.

La plupart des travailleurs découvrent la vérité au moment des bombardements sur Hiroshima et Nagasaki, les 6 et 9 août 1945. « La civilisation mécanique vient de parvenir à son dernier degré de sauvagerie²⁴. » Albert Camus fustige en ces termes l'usage de cette nouvelle technologie qui plongea le monde dans la peur d'un danger latent en causant la mort inutile de centaines de milliers de civils – une mort sans ornement, causée par une structure invisible, moderne.

Conçue pour que la parole n'y circule pas et que la réalité y soit invisible, la ville n'est dotée d'aucun centre ou espace public de rassemblement social, aucune agora au sens de la cité grecque. À la place, c'est une fiction qui est proposée, celle d'un campus d'habitation baptisé Happy Valley Housing Area. Jean-Marc Royer (2013) rappelle que les habitants sont plongés dans un univers abstrait et artificiel alors que se déploie une guerre totale²⁵, une fiction conçue pour masquer la finalité mortifère du projet. Les badges et gardiens de la ville annoncent le phénomène de *gated communities* et leurs fictions territoriales aux noms évocateurs : *Paradise* ou encore *Oasis*.

²⁴ Albert, Camus, « Éditorial », *Combat, journal clandestin de la Résistance*, 8 août 1945.

²⁵ Jean-Marc Royer, *Le Monde comme projet Manhattan, des laboratoires du nucléaire à la guerre généralisée au vivant*, Lyon, Le Passager clandestin, 2017, p. 54.

²⁶ Beatriz Colomina, *Domesticity at War, op. cit.*

²⁷ Albin Chalandon cité in Hélène Steinmetz, « Les Chalandonnettes. La production par le haut d'une accession bas de gamme », *Politix*, 2013., URL : www.cairn.info/revue-politix-2013-1-page-21.html.

Laboratoire de la bombe atomique et de la vie civile de l'après-guerre, la ville pose les bases de l'*American Way of Life* à venir : un mode de vie où le travail aliénant est rendu acceptable par les distractions, le divertissement et les loisirs, le tout dans des *suburbs* paisibles. Le principe, proche de celui de la ville fonctionnelle de Le Corbusier, est de répartir les besoins élémentaires que sont dormir, travailler, se divertir et se déplacer dans les cases fixes de villes « machines ». Oak Ridge se présente comme un lieu agréable, où s'expérimente le futur paysage standard d'Amérique du Nord et de France. Tracé de la ville, préfabrication des maisons, rationalisation et segmentation des tâches, dans une permanente quête de la baisse des coûts, inspirent William Levitt, promoteur emblématique qui conçoit les premières étendues suburbaines et promeut l'accession à la propriété pour les familles de vétérans et d'ouvriers, les *Levittowns*. Dès lors, la figure de l'architecte moderniste se voit éclipsée par celle du promoteur privé.

Les familles d'ouvrier et de vétérans, exclusivement blanches là encore, s'installent dans ces Levittowns dans l'après-guerre ; les technologies issues du domaine militaire sont réinvesties dans le quotidien. « L'architecture devient un nouveau champ de bataille, la domesticité une nouvelle arme, le consommateur bombardé d'images²⁶ », nous rappelle Beatriz Colomina. Ces images « bombardées », publicités, injonctions à la consommation de biens culturels, à décorer son intérieur, à entretenir son jardin jouent un rôle déterminant dans la nouvelle domesticité ainsi que dans la construction des imaginaires relatifs à ces espaces. Levitt France et Kaufman & Broad vont, dès le début des années 1960, s'installer en France, bientôt suivis par de nombreux promoteurs venus calquer le modèle du « *builder* à l'américaine²⁷ » et ériger un nouveau modèle de villes périphériques : celui des lotissements pavillonnaires.

¹⁷ Thomas Hager, *Electric City: The Lost History of Ford and Edison's American Utopia*, New-York, Abrams Press, 2021, p. 250.

¹⁸ Tim Culvahouse, *The Tennessee Valley Authority: Design and Persuasion*, New-York, Princeton Architectural Press, 2007, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ Charles W. Johnson et Charles O. Jackson, *City Behind a Fence: Oak Ridge, Tennessee 1942-1946*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1981, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 40.

²³ Encore très active, l'agence est l'une des plus importantes au monde, notamment à la manœuvre dans la conception du gratte-ciel *Burj Khalifa*, à Dubai.

Le fait que les *suburbs* américaines, puis françaises tirent leurs origines et leur conception, même de manière lointaine et non exclusive, de la *secret city* d'Oak Ridge est problématique. L'étendue pavillonnaire en France a eu pour conséquence une atomisation sociale forte, protectrice mais aussi destructrice en termes de sociabilisation, au sein d'espaces isolés et standardisés propices à la culture de l'entre-soi. Hervé Marchal et Jean-Marc Stébé ont mené une série d'entretiens au long cours avec une vingtaine de ménages vivant dans des pavillons implantés dans des espaces périurbains de l'agglomération de Nancy :

Nos informateurs n'hésiteront pas à souligner combien leur pavillon, situé dans un lotissement avec « des maisons toutes pareilles », « sans âme » et « sans originalité », se trouve éloigné, voire coupé (par une route, une voie ferrée ou encore un pont) du centre du village. [...] Autant dire que nombre d'habitants que nous avons rencontrés ont conscience de l'isolement social dans lequel ils se trouvent bien qu'ayant élu domicile dans un village. Ce sentiment d'être isolé est renforcé par la nécessité de recourir quotidiennement à la voiture étant donné l'éloignement des commerces par rapport à la maison²⁸.

Ils rappellent aussi que, dans le lotissement, il n'y a pas de mémoire des lieux, d'attachement à une histoire et de symbolique liée au patrimoine. Arnaud Hée, dans une critique du film *Ode pavillonnaire*, remarque, à juste titre,

²⁸ Hervé Marchal et Jean-Marc Stébé, « Le désenchantement pavillonnaire », *SociologieS*, dossier « Où en est le pavillonnaire ? », 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5957>.

²⁹ Arnaud Hée, « Familial Ensemble », *Critikat*, 2008, URL : www.critikat.com/actualite-cine/critique/ode-pavillonnaire/, 2021.

³⁰ Susanna Magri, « Le pavillon stigmatisé, grands ensembles et maisons individuelles dans la sociologie des années 1950 à 1970 », *L'Année sociologique*, 2008, p. 172.

³¹ *Ibid. Idem.*

DROITE

Clément Hébert, Gilet jaune, 2020, photographie

que « cette forme d'habitat, à la différence des faubourgs populaires d'antan ou des cités verticales d'aujourd'hui, n'a pas produit une langue spécifique²⁹ ».

Dans l'histoire récente des luttes sociales, un phénomène nouveau s'est produit avec le mouvement des Gilets jaunes : une partie des acteurs semblaient parler depuis le périurbain. Parmi toutes les lectures des événements, une piste reste peu évoquée : celle de l'aspiration à être visible, le revêtement du vêtement technique fluorescent cousu d'une bande réfléchissante en devenant le symbole. Si ces territoires ne sont pas parvenus à produire une culture propre, alors il y aurait là une volonté sous-jacente de faire « image », de produire des imaginaires, là où ces notions manquaient jusqu'ici. Ces territoires et leurs habitants ont, en effet, été absents des discours politiques, sinon pour être la proie des discours d'extrême droite. Si l'accès à la propriété dans un pavillon est une promotion sociale pour les ouvriers, garantie d'une sécurité obtenue à coups de sacrifices et de crédits, le Parti communiste français l'a, dès les années 1970, perçu comme une trahison de classe. La sociologue Susanna Magri (2008) souligne que les années 1950-1970 constituent l'âge d'or de l'intervention de l'État et du logement social locatif³⁰, soit avant l'avènement du modèle du promoteur et après les baraques d'après-guerre. Durant ces deux décennies, la gauche politique a en effet établi, par le biais de ses revendications, une équivalence entre classe ouvrière, construction publique, location et immeuble collectif, la propriété devenant ainsi l'étendard de la droite³¹ et l'accession à un pavillon, le symbole de l'embourgeoisement ouvrier. Dès lors, ceux qui migraient vers de l'habitat conçu par des planificateurs perdaient leur identité de classe. La gauche n'est ensuite plus



revenue sur ces distinctions, se coupant d'une partie de son électorat. Au prix d'un jardin et d'un « chez-soi », de « plus grand », les ouvriers qui accèdent à la propriété deviennent, de fait, des traîtres à la cause en se mélangeant à une nouvelle classe non homogène. Le mode de vie basé sur la voiture, calqué sur un mode de vie « à l'américaine » n'étant bien souvent qu'un corollaire de ce désir d'habiter « chez soi ». Ces lotissements et zones commerciales hérités des États-Unis s'ancrent dans des réalités locales complexes. Le périurbain français ne ressemble à aucun autre.

Afin de ne jamais perdre de vue les vies qui se fabriquent et se sont produites dans ces lieux, il importe de rappeler l'importance des enjeux politiques, sociaux et esthétiques propres à toute forme architecturale, et d'ainsi réinvestir ces territoires périurbains en les réinscrivant dans un grand récit, en rendant leur histoire à ses zones artificielles que l'on croirait posées là, sans passé ni avenir. Il s'agit de tisser des nouvelles relations, à même de convoquer de nouveaux imaginaires – notion flottante et inquantifiable selon de stricts critères scientifiques, dont il revient aussi et surtout à l'artiste de les analyser. Rendre à ces territoires, à priori sans histoire, la parole et leur ancrage dans le monde, et par là, permettre à des récits de se formuler.

*L'auteur tient à remercier
chaleureusement Elisabeth Blanchet
et Mickaël Sendra pour leur aide
précieuse et leur investissement sur
la question des baraques d'après-
guerre, ainsi que Valérie Vignaux
pour sa relecture attentive.*

*DROITE
Clément Hébert, Suburbia, 2019, photographie*



«**FILMER LA ZONE**»,

**JOURNAL
DE TERRAIN**

(S)

173

*Misia Forlen, née en 1989, mène des projets qui associent recherche et création documentaire, pour interroger les enjeux de mobilité liés aux migrations, au travail et à l'habitat. Architecte de formation, elle est diplômée de l'ENSA Paris-Est en 2015. Son projet de diplôme, pour lequel elle reçoit le prix Françoise-Abella 2015 de l'Académie des beaux-arts, est présenté au sein de l'exposition **Nouvelles richesses** au pavillon France de la Biennale de Venise 2016. Doctorante dans le cadre du programme RADIANT, elle est dirigée par Arnaud Le Marchand et Bruno Proth.*



174

Camping ouvrier habité à l'année. « Ici, au camping, on travaille tous en déplacement. Ça ne serait pas rentable si on devait louer un appartement ! »

DOCTORAT RADIANT

175

Depuis octobre 2020, je développe, au sein du programme de recherche et de création artistiques RADIANT (Recherches en art, design, innovation, architecture en Normandie) un projet de thèse intitulé *Habiter la zone*, qui a pour objectif d'analyser et de filmer l'articulation entre l'habitat et la mobilité des travailleurs précaires de l'industrie. La recherche prend comme point de départ l'étude de Port-Jérôme-sur-Seine, où a été implantée la première zone économique spéciale (ZES)¹ française depuis février 2018. Ce contexte permet de questionner les dynamiques territoriales à plusieurs échelles, comme les mutations du travail et de la ville.

La recherche se fonde avant tout sur une approche empirique par le terrain, pour documenter des situations de précarité résidentielle peu connues, qui gravitent autour des bassins d'emploi, et explorer la capacité de ces zones à être lieu d'habitation. Elle associe savoir théorique et démarche expérimentale visant à provoquer des espaces de rencontre autour de productions audiovisuelles, existantes ou à construire, présentes à toutes les étapes de la démarche. Ces productions sont perçues comme un processus actif de recherche et de création. Elles reposent sur une présence *in situ* lors de temps longs, à différents moments de la journée et suivant différentes saisons, afin d'aller à la rencontre des travailleurs et de comprendre des lieux tant sur les plans scientifique que cinématographique. Le travail initial mêle enquête exploratoire et repérages cinématographiques, tout en mobilisant différents outils d'observation : œil et crayon, œil et caméra, œil et appareil photo, œil et carte.

Ce cheminement constant entre processus de création et recherche académique, propre au doctorat RADIANT, est retracé dans un journal de bord. Celui-ci prend la forme d'une carte en ligne, interactive et évolutive, intitulée

« Filmer la zone ». La puissance visuelle de la carte, véritable *matériau*, permet de mettre en relation de manière immédiate le territoire avec le travail de recherche théorique et de création filmique. Cet article propose de développer des réflexions issues de ce journal de bord, autour des enjeux de représentation liés à l'invisibilisation des territoires industriels et des travailleurs mobiles qui s'y rattachent. Il reviendra tout d'abord sur l'origine de la création de cette carte (partie I). Cette dernière réintroduit des questions liées au rapport au(x) terrain(s) et au rôle du film dans la représentation de ces lieux (partie II). Le journal de bord permet de raconter le processus de création, y compris lorsque celui-ci ne fonctionne pas ! L'article reviendra sur les problèmes de diffusion rencontrés après la réalisation d'un court métrage documentaire – *Grand chantier* – tourné en mai 2021 avec des travailleurs en déplacement dans le secteur du bâtiment, et sur la façon dont cette mésaventure a permis de replacer résolument la question du dispositif filmique au cœur de la problématique de recherche (partie III).

N.B. : L'utilisation du masculin pour désigner les « travailleurs » a été adoptée afin de souligner le fait que les personnes rencontrées étaient toutes des hommes. Les espaces décrits demeurent des milieux très genrés, où la présence de femmes reste extrêmement rare. Des femmes absentes ? Ou qui échappent à l'analyse ? Cette problématique trop souvent omise nécessite une vigilance particulière et fait l'objet d'une réflexion sur les formes de segmentation genrée des territoires de production. Ces enjeux esquissent un axe spécifique, qui sera développé ultérieurement, notamment en les reliant aux luttes féministes et syndicales mentionnées dans l'article.

¹ Une zone économique spéciale (ZES) est un dispositif territorial qui consiste à délimiter une région géographique dans laquelle des entreprises étrangères vont bénéficier de lois fiscales plus avantageuses que celles pratiquées dans le reste du pays. Ce dispositif a été mis en place par la Chine au début des années 1980 (ShenZhen, la première ZES chinoise, vient de fêter ses 40 ans), pour réaliser la transition de l'économie socialiste à l'économie de marché. En Europe, la Pologne y a recouru massivement.

I.
DES CARTES POUR
REPRÉSENTER LA ZONE
D'EXCEPTION ?

1. État des lieux : des images manquantes

Le projet de création d'une ZES à Port-Jérôme-sur-Seine s'inscrit dans la continuité du développement de la zone industrialo-portuaire existante. Cette ZES a pour objectif de renforcer la structuration du réseau de sous-traitants sur place, en favorisant l'implantation d'entreprises nationales et internationales, notamment dans le contexte du Brexit, qui pourront ainsi bénéficier d'aides financières et d'exonérations partielles des taxes foncières. Elle correspond à l'extension d'une zone artisanale présente sur la commune voisine de Petiville². Situé entre Rouen et le Havre, le site de Port-Jérôme a été choisi pour accueillir cette ZES en raison de sa grande réserve foncière, de sa position stratégique sur l'axe Seine³, et pour la présence historique, depuis les années 1930, d'importantes raffineries et industries pétrochimiques.

L'entre-deux-guerres marque le développement des grandes raffineries pétrolières en France. En 1928, deux lois sont adoptées pour détaxer l'importation du pétrole brut et favoriser l'implantation des raffineries. C'est également à cette époque qu'apparaît la notion d'*usine exercée*⁴, qui désigne des terrains sur lesquels sont implantées des raffineries comme

ne faisant pas partie du territoire français. Pour appréhender l'évolution de ce territoire, liée au succès historique de ce complexe industriel, j'ai commencé par assembler des photographies aériennes prises à différentes époques, de 1947 à 2012, mises en ligne par l'IGN⁵. Les cartes qui en résultent n'en offrent qu'une vision partielle. Ce que montrent ces cartes, c'est justement ce qu'elles ne montrent pas : elles dessinent une enclave opaque qui masque la zone industrielle de Notre-Dame-de-Gravenchon. Ces *trous noirs* renvoient à la manière dont l'entreprise imprègne le terrain sur lequel elle s'implante et engendre sa mise à l'écart. Elles mettent en évidence la capacité de ces zones à s'affranchir du territoire, telle une plateforme *offshore* ramenée à terre⁶. L'absence de clichés photographiques à cet endroit⁷ souligne le caractère « d'exception » de cette zone et met en exergue les enjeux de sa représentation.

2. *A desktop field research*⁸
ou la recherche empirique par le terrain
au temps du Covid

Comme le soulignent Lejoux et Charieau, qui interrogent ce manque de visibilité des zones d'activité économique, malgré leur participation aux processus d'urbanisation contemporains, elles demeurent des « objets urbains non identifiés » et restent davantage considérées comme des objets économiques⁹. Il y a donc un double enjeu de représentation : visuel, mais aussi

- ² Rouen Normandy Invest, « parc d'activités de Grande Campagne Est – ZES », URL : www.rouennormandyinvest.com/simplanter/parcs-dactivites/industrie-logistique/grande-campagne-est-zes.
- ³ Le terme « axe Seine » naît en 2007 dans le cadre des réflexions entamées à propos du Grand Paris. Voir Arnaud Brennetot, Michel Bussi, Yves Guermond, « Le Grand Paris et l'axe Seine », *Métropoles*, 2013, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/metropoles/4788>.
- ⁴ Emmanuelle Real, *Le Paysage industriel de la basse Seine, Haute-Normandie*, Rouen, Inventaire général du patrimoine culturel, 2008, p. 31.
- ⁵ Institut national de l'information géographique et forestière (IGN), « Consultation et impression de données anciennes et actuelles », URL : <https://remonterletemps.ign.fr>.
- ⁶ Nathan Lillie, « Bringing the Offshore Ashore: Transnational Production, Industrial Relations and the Reconfiguration of Sovereignty », *International Studies Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- ⁷ En France, l'établissement de certaines zones interdites à la prise de vue aérienne est fixé par voie d'arrêté et révisé annuellement. Ces zones correspondent essentiellement à des lieux où se trouvent des installations stratégiques, militaires et pénitentiaires. Aujourd'hui, dans la Manche, l'interdiction concerne par exemple le site des centrales nucléaires de Flamanville, l'usine de retraitement de la Hague et le port militaire de Cherbourg-en-Cotentin, dont l'image satellite est floutée.
- ⁸ En référence aux *desktop documentaries* : expression développée par l'essayiste vidéo Kevin B. Lee (« Transformers: The Premakes ») et ses collègues à la School of the Art Institute of Chicago, pour désigner une manière de réaliser des documentaires vidéo à partir d'images trouvées sur internet.
- ⁹ Patricia Lejoux, Corentin Charieau, « La zone d'activités économiques : objet urbain non identifié ? » *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, n° 43, 2019, URL : <https://journals-openedition-org.ezproxy.normandie-univ.fr/tem/5580>.

théorique. Pour donner à voir cette zone, ma recherche se fonde avant tout sur une approche empirique par le terrain et adopte comme hypothèse de départ que les *travailleurs-habitants mobiles* de ces territoires sont porteurs d'une connaissance contextuelle spécifique. Les enjeux scientifiques portent sur la constitution de savoirs sur leurs manières de se loger et sur le repérage des marques de leur inscription sur le territoire : vulnérabilité, adaptabilité, sens du commun, type de ressources, agencement, renoncement, limite, temporalité.

Ma présence sur les lieux a été contrariée (!) par les différentes mesures sanitaires liées au Covid. Afin d'« explorer » malgré tout mon terrain d'étude, j'ai commencé à répertorier des commentaires laissés sur différentes applications dédiées aux travailleurs mobiles¹⁰, et

à les archiver au moyen d'une carte interactive créée sur Umap¹¹. Sur le modèle d'autres cartes en ligne (*China Labour Bulletin*¹², *Atlas of Hate*¹³, *Aires d'accueil — les données*¹⁴, *Radical Film Network*¹⁵, *Archipels.org*¹⁶), ma carte s'inscrit dans la lignée d'une contre-culture cartographique qui développe des cartes critiques ou radicales. « Riche combinaison revendiquée d'art, de sciences, de géographie, de politique et de militantisme social¹⁷ », les cartes citées sont créées à des fins de communication et/ou de contestation. Elles s'émancipent du rôle traditionnel du contrôle et de l'expression du pouvoir, pour tendre vers une utilisation politique, critique et sociale.

La possibilité qu'offrent les cartes Umap d'ajouter du contenu textuel, graphique, sonore, vidéo, permet de conférer du sens aux seules

¹⁰ Truckfly, TransParking, Park4Night, Googlemaps, différents groupes Facebook, presse.

¹¹ Umap est un outil *open source* qui permet de créer des cartes personnalisées sur des fonds OpenStreetMap.

¹² *China Labour Bulletin*, 2015-2021, URL : <https://clb.org.hk>.

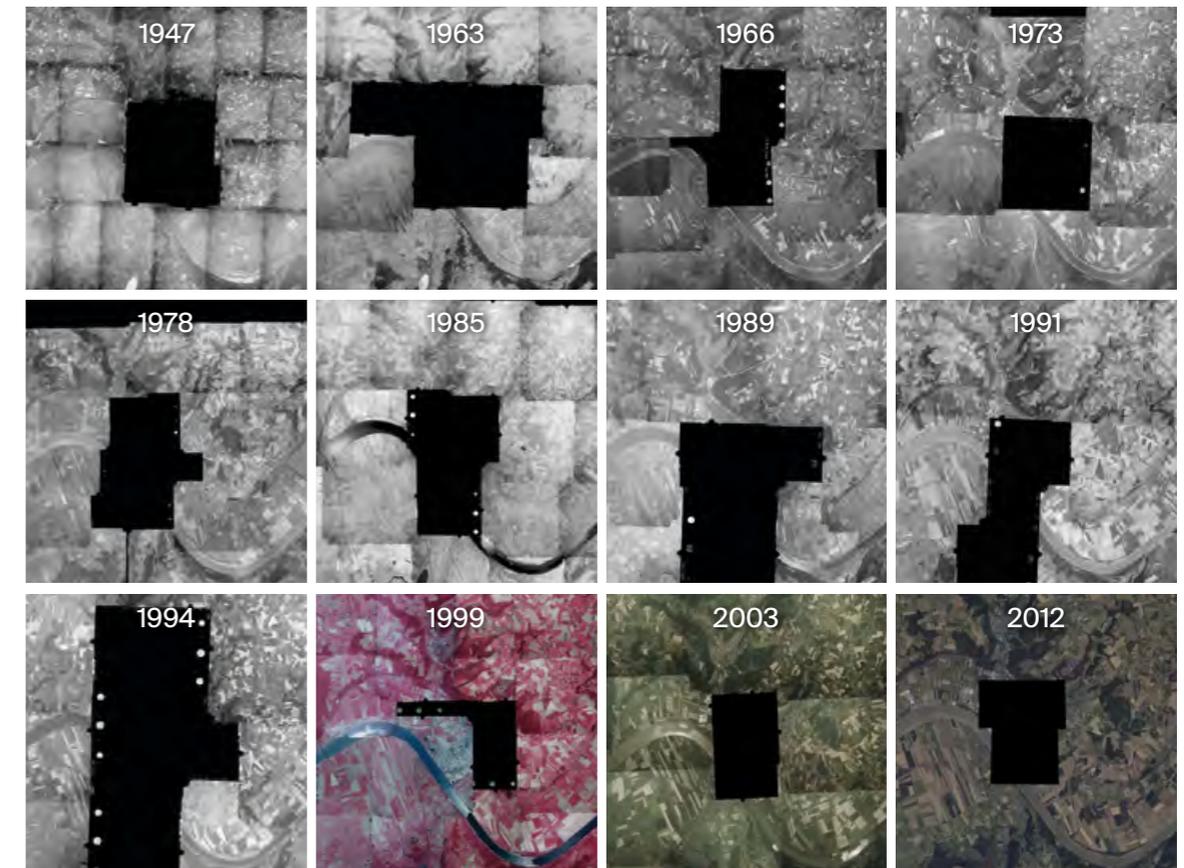
¹³ *Atlas nienawisci (Atlas of Hate)*, 2017-2021, URL : <https://atlasnienawisci.pl>.

¹⁴ William Acker, Philippe Rivière, « Aires d'accueil - les données », 2021, URL : <https://visionscarto.net/aires-d-accueil-les-donnees>.

¹⁵ *Radical Film Network*, 2013-2021, URL : <https://radicalfilmnetwork.com/map>.

¹⁶ Vincent Chevillon, *Archipels.org*, 2017-2021, URL : <https://archipels.org/atlas>.

¹⁷ Philippe Rekacewicz, « Cartographie radicale », *Le Monde*, 2013, en ligne.



coordonnées géographiques. Elles donnent lieu à une réflexion *spatialisée*, rattachée à un contexte et à un territoire, tout en faisant surgir d'autres imaginaires. Elles ouvrent également des pistes pour appréhender « l'espace numérique¹⁸ » comme une échelle à travers laquelle penser cette zone habitée. La projection de ces récits 2.0 sur la carte permet de faire apparaître des *lieux de vie* hétéroclites, habités par différents types d'habitants-travailleurs mobiles et de nationalités variées : routiers, travailleurs détachés, intérimaires, grands déplacés dans le secteur du bâtiment ou de l'industrie, habitant soit en gîte, en squat, à l'hôtel, en caravane, en mobile-home, en camion, en camping-car, dans des campings ou sur des parkings.

Cas pratique : « Il n'y a pas d'habitations autour de cette rivière, c'est une zone industrielle ! » Telle est la réponse de la préfecture de Seine-Maritime après l'intervention d'une équipe de pompiers dans la ZI de Port-Jérôme, concernant une pollution chimique visible dans la rivière du Commerce, en décembre 2020¹⁹. À quelques mètres du cours d'eau se trouve un restaurant routier, très fréquenté par les travailleurs de la zone²⁰. Un peu plus haut se dessine un parking d'une vingtaine de places de poids lourds. Les commentaires à son propos²¹, principalement en russe et en polonais, décrivent un lieu « pratique », « pas trop mal » sur la zone industrielle, « calme et propre », avec des sanitaires et un point d'eau sur place, « à proximité du restaurant routier », majoritairement fréquenté par des chauffeurs étrangers (« des Polonais, des Russes, des Italiens ») et souvent plein. Dès lors, que signifie *habiter* ce territoire ? À partir de quels degrés d'occupation et de transformation peut-on dire que l'on *habite* un parking, par exemple ? Ou peut-être n'habite-t-on pas un parking en particulier, si

celui-ci n'est occupé qu'une nuit, mais sur des parkings de manière générale, si l'on considère la somme des nuits passées sur une année. Comment des limites se fixent-elles ?

3. Vers une écriture filmique

La carte entreprise pendant le confinement a par la suite été amplifiée au fil des observations et des rencontres sur le(s) terrain(s), à l'image d'un carnet de repérage. J'ai notamment été influencée par ceux de la cinéaste Alice Diop²³ pour son film *Nous*, qui retrace le territoire francilien traversé par la ligne B du RER au travers de rencontres avec des personnages qui y habitent. Elle a ensuite été complétée par des lectures, réflexions, références de films. La carte reflète ainsi un *work in progress*, permettant de croiser et de confronter plusieurs types d'éléments informatifs (notes de terrains, réflexions, textes, films, sons) et thématiques (accès à l'eau, laveries, restauration, terrains et parkings habités, campings, terrains familiaux, lieux de travail, agences d'intérim). Se révèlent alors plusieurs *couches de sens*. La carte qui se dessine, essentiellement mentale, permet de concentrer toutes les informations sur un même support, favorisant ainsi une vision plus globale du sujet. Contrairement à un texte écrit de manière linéaire, on peut en modifier facilement la structure et y insérer des informations au fur et à mesure de l'avancement de la recherche.

Le journal de bord interroge sans cesse l'articulation entre fond et forme qu'implique le doctorat de création. Pour la chercheuse et cinéaste Manon Ott, son carnet de tournage, composé de textes et de photographies, constitue l'une des deux parties – la « face B » – de son ouvrage *De cendres et de braises*²⁴ et

¹⁸ Camille Schmoll, *Les Damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, 2020, p. 159-183.

¹⁹ Bradley De Souza, « La rivière du Commerce polluée entre Port-Jérôme et Lillebonne », *France Bleu Normandie*, 9 déc. 2020, URL : www.francebleu.fr/infos/sante-sciences/la-riviere-du-commerce-polluee-entre-port-gerome-et-lillebonne-1608397411.

²⁰ En raison des services de restauration et d'hygiène qu'ils proposent, les restaurants routiers font d'ailleurs partie des rares établissements qui ont été autorisés à rester ouverts pendant la crise du covid.

²¹ Sources : TransParking, Truckfly, Googlemaps.

²² OpenStreetMap est un ensemble de *données ouvertes*, disponibles sous la licence libre Open Data Commons Open Database License (ODbL) accordée par la Fondation OpenStreetMap (OSMF).

²³ Perrine Kevran, « Alice Diop voyage au pays du réel », ép. 3 sur 4, « La diversité et les scènes françaises », *LSD. La série documentaire*, France Culture, 2017, URL : www.franceculture.fr/emissions/lcd-la-serie-documentaire/le-cinema-et-le-theatre-francais-lepreuve-de-la-diversite-34-alice-diop-voyage-au-pays-du-reel.

propose un point de vue réflexif sur l'expérience croisée de recherche et de réalisation de film dans un quartier des Mureaux situé près de l'usine Renault de Flins. Dans mon cas, le fait de pouvoir intégrer du contenu vidéo et sonore à la carte laisse la possibilité à mon journal de bord d'évoluer vers des formes « filmées » de journal. Je pense aux journaux filmés de Jonas Mekas²⁵ ou d'Alain Cavalier²⁶, et aussi à des formes plus composites, comme dans le film documentaire hongkongais *Cris et chuchotements*²⁷, de Wen Hai, Zeng Jinyan et Trish McAdam, où une partie du journal intime d'une des réalisatrices a été intégrée au film.

*La carte n'est pas le territoire*²⁸, mais elle permet d'exprimer un point de vue en lien avec celui-ci. Elle est un outil à la fois de réflexion, de critique philosophique, morale, sociale ou

politique, mais aussi esthétique et narratif, ce qui explique que de nombreux artistes s'en approprient les codes. Naviguer par la carte donne les moyens de faire dialoguer différentes formes d'expression et donne accès à une relecture du territoire non linéaire, par la mise bout à bout d'événements, de concepts et de discours *a priori* discontinus²⁹. Les « points » repérés sur la carte sont autant de points de vue possibles, depuis lesquels positionner une caméra et/ou un micro : la carte devient film. Elle dépasse les enjeux de synthèse et de visualisation statique pour ouvrir vers des questions de mouvement, de narration et de montage. En cela, elle se rapproche d'une écriture filmique.

²⁴ Manon Ott, *De cendres et de braises. Voix et histoires d'une banlieue populaire / L'expérience d'un film*, Paris, Anamosa, 2019.

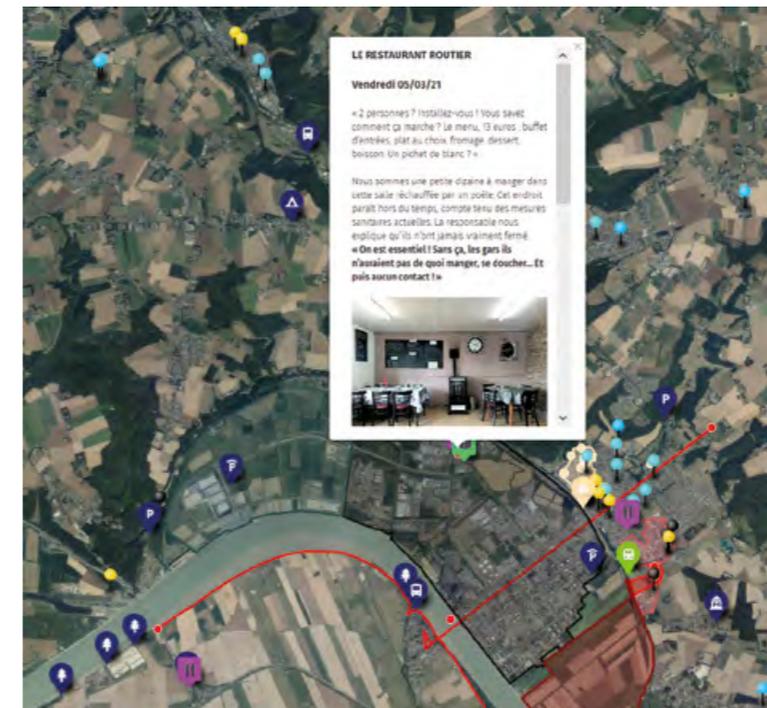
²⁵ Jonas Mekas, *365 Day Project*, 2007, URL : <http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>.

²⁶ Alain Cavalier, *Le Filmeur*, France, 100 minutes, 35 mm, 2005.

²⁷ Hai Wen, Jinyan Zeng, Trish McAdam, *Hanjiao yu Eryu (Cris et chuchotements)*, Hong Kong, Chine, 100 min, 2020.

²⁸ Aphorisme publié par Alfred Korzybski en 1931.

²⁹ Foucault s'élève contre la linéarité des discours et en faveur « d'une théorie des systématiquités discontinues » (1970).



« Le restaurant routier », extrait du journal de bord en ligne réalisé avec Umap. Fond de carte : © les contributeurs d'OpenStreetMap²².

1. Posture de la chercheuse en filmeuse

L'espace habité de ces territoires industriels ne se donne pas à voir directement par la carte, mais par les récits de ces habitants-travailleurs. La carte demeure un support pour les mettre en image de manière critique. L'enjeu de ce travail est donc de composer les images manquantes de cette zone avec ceux qui l'habitent et en dessinent les contours, intégrant ainsi une dimension créative et interventionniste à la recherche. L'usage du film est à la fois une méthode d'observation, d'analyse et de restitution du sujet, à travers des entretiens enregistrés, des prises de son, d'images et de projections publiques. La mise en place d'un tel dispositif donne d'emblée à réfléchir sur les spécificités du rapport filmeur/filmés et donc sur les rapports de force en présence. Selon Michel Foucault, un dispositif s'inscrit toujours dans un rapport de pouvoir, de par sa fonction stratégique et l'impact qu'il va avoir sur le comportement des personnes³⁰.

Le journal de bord permet de s'interroger sur la place que l'on occupe en tant que chercheur et d'expliquer son rapport au terrain et aux personnes, afin de prendre conscience des limites de ses interprétations. Pour l'ethnologue Florence Weber³¹, le journal de recherche a plusieurs fonctions. Il est avant tout un outil de travail, commun à tous les chercheurs, qui conserve les traces des opérations successives qui mènent du matériau brut au « produit fini ». C'est aussi un moyen par lequel comprendre la manière dont on observe afin de tirer des leçons de ces observations dans la perspective de sa position sur le terrain. Elle écrit à ce propos : « Pour moi, livrer des résultats de recherche sans montrer, au moins partiellement, comment on y est arrivé, ce serait

comme donner les résultats d'une expérience, en physique, sans décrire les conditions de cette expérience. »

L'ethnologue marocain Hassan Rachik développe le concept de « situation ethnographique d'un chercheur », qu'il définit comme une articulation entre la position sociale de l'anthropologue, son cadre théorique et son expérience quotidienne de terrain³². Ce concept lui permet d'analyser sa position personnelle de chercheur sur le terrain, mais aussi de prendre du recul sur de nombreuses études ethnographiques menées au Maroc, construites selon des approches et des représentations coloniales. Il rappelle que la manière dont le chercheur va penser et percevoir sa différence va déterminer sa relation aux sujets observés.

Le travail empirique de terrain que je souhaite mener présuppose d'être tout d'abord acceptée par le groupe étudié, et me pousse donc à m'interroger sur mon positionnement sur place. En effet, toute forme d'interaction va dépendre à la fois de mes dispositions théoriques et éthiques, mais aussi de la manière dont je vais être perçue dans un premier temps : je suis blanche, française, chercheuse à l'université et je produis également des images, ce qui peut provoquer une certaine méfiance ou au contraire susciter un intérêt particulier. D'autre part, certaines expériences familiales et mon parcours professionnel me rapprochent des questions de mobilité liées à l'habitat et au travail. J'ajouterai dans mon cas que le fait d'être une femme lesbienne dans des milieux majoritairement masculins et hétérosexuels produit parfois d'autres asymétries dans les rapports avec les personnes rencontrées. Cela explique aussi en partie le choix de m'appuyer, dans mes travaux sur des films qui abordent la question de l'habitat et des conditions de travail à travers les enjeux des luttes féministes, notamment le film *Strajk Matek*³³ (« Grève des mères ») réalisé dans une ZES polonaise. Privilégier des séjours longs sur place permet de trouver un équilibre entre les

³⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

³¹ Gérard Noiriel, « Journal de terrain, journal de recherche et auto-analyse. Entretien avec Florence Weber », *Genèses*, 2, Paris, Belin, 1990.

³² Hassan Rachik, « Chapitre 31. Pourquoi parler aux indigènes ? Essai sur l'entretien chez Doutté et Westermarck », *L'Esprit du terrain. Études anthropologiques au Maroc*, Rabat (Maroc), 2016, URL : <https://books.openedition.org/cjib/840?lang=fr>.

³³ Szumtv, Think Tank Feministyczny, *Strajk Matek*, Pologne, 22 min, 2010, URL : <https://en.labournet.tv/video/6189/mothers-strike>.

différents rapports de domination et d'établir des liens de confiance avec les personnes rencontrées afin qu'elles puissent, si elles le souhaitent, devenir parties prenantes du projet.

2. Filmer, projeter, se projeter

La pratique du cinéma documentaire, à la fin des années 1940, par l'ethnologue et cinéaste Jean Rouch a contribué à légitimer le film comme dispositif de recherche scientifique, tout en conservant ses qualités cinématographiques. Dans le texte « La caméra et les hommes³⁴ », Jean Rouch explicite sa méthode de tournage :

Pour moi, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est la première synthèse entre les théories vertoviennes du « ciné-œil » et l'expérience de la « caméra participante » de Flaherty. [...] Au lieu d'utiliser le zoom, le cameraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même, mais un « œil mécanique » accompagné d'une « oreille électronique ». C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la ciné-transe.

Jean Rouch décrit la *ciné-transe* comme une relation au réel spécifique, due à la présence de la caméra. Filmer induit une dynamique particulière sur le terrain, de se mettre en mouvement et de trouver le temps et la place nécessaires sur des terrains complexes et parfois difficiles

d'accès. C'est une recherche ancrée dans le *faire*, où la création n'est pas seulement envisagée comme l'issue de la recherche, mais comme un processus actif, présent à toutes les étapes de la démarche. Cet engagement visuel matérialise une posture incarnée et située, où l'enquêteur n'est pas extérieur aux données qu'il produit et où l'interaction et la complicité avec les personnes interrogées sont valorisées. L'utilisation de dispositifs apporte une dimension exploratoire à l'art, pour mieux formuler et ajuster les hypothèses. Ces allers-retours constants entre analyses théoriques et interventions artistiques sur le terrain permettent à la fois de restituer les données produites et d'avoir un retour sur la recherche menée.

Comme l'exprime la sociologue Hannelore Girardot-Pennors à propos d'un film réalisé dans le cadre de ses recherches³⁵, « le film a ceci d'intéressant qu'il peut permettre d'exposer sa démarche au triple sens du verbe : la montrer, l'explicitier et la mettre en danger par le débat ». La réalisation de film peut ainsi être l'occasion de produire de la connaissance de manière collective, en permettant aux personnes concernées de s'investir dans le projet. Joyce Sébag et Jean-Pierre Durand proposent le concept de « connaissance dialoguée³⁶ » pour caractériser le processus de production de connaissances au cours du dialogue. Les discussions collectives qui ont lieu à l'occasion des projections permettent de nourrir le travail et d'élaborer au fur et à mesure la trame et le scénario du film final. C'est aussi le moment où les acteurs du projet se confrontent à leur propre parole, leur permettant ainsi de valider (ou pas !) leur récit, avant que celui-ci soit diffusé sur d'autres sites présentant des problématiques similaires. Le film est pensé comme un objet lui-même mobile qui va rencontrer plusieurs territoires. Porteur d'un « espace concentré et potentiel, c'est aussi une parabole de l'existence d'un territoire à conquérir sans cesse, la réalité³⁷ ». Il se

³⁴ Jean Rouch, « La caméra et les hommes » [1973], repris dans Claudine de France, « Cahiers de l'Homme », *Pour une anthropologie visuelle*, Paris/La Haye, Éditions Mouton, 1979, p. 63.

³⁵ Hannelore Girardot-Pennors, « Quand la recherche s'expose – Retour sur une expérience de recherche filmée », *Images du travail, travail des images*, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/ittti/286>.

³⁶ Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, *La Sociologie filmique. Théories et pratiques*, Paris, CNRS, 2020, p. 213.

³⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 162.

dessine au fur et à mesure des recherches et se « répand³⁸ » au sein même des lieux de vie des travailleurs mobiles, devenant ainsi « matière » à discussion.

Ce type de rencontre *autre* permet de susciter non pas davantage d'informations, mais des informations différentes, qui se situent dans le registre des émotions et des sentiments³⁹. Il a pour ambition de faire apparaître d'autres récits, des « paroles typiquement cinématographiques⁴⁰ », et de coconstruire de nouvelles images. « Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif [...]. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à "fictionner", quand il entre "en flagrant délit de légèreté", et contribue ainsi à l'invention de son peuple⁴¹. » Les projections représentent aussi un moyen accessible de restituer le film aux personnes s'étant investies dans le projet. C'était, déjà en 1922, la démarche de Robert Flaherty, qui développait ses films sur place et montrait régulièrement les rushes à Nanook et sa famille. Le personnage de Nanook s'est alors autofictionnalisé, avec la complicité de Flaherty.

Un premier travail en ce sens est engagé autour du film polonais *Strajk Matek* (« Grève des mères »), réalisé par le collectif SzumTY et le think-tank Feministyczny en 2010, à propos d'une grève menée par des femmes vivant dans des squats dans la ZES de Wałbrzych, en Pologne. Cette ZES a été créée en 2000, suite à la fermeture d'entreprises locales et la suppression de 25 000 emplois. Les ouvrières y sont embauchées *via* des agences d'intérim et travaillent avec des contrats extrêmement courts et des salaires très bas. Ces mères célibataires se retrouvent contraintes de squatter des appartements et entament une grève pour protester contre cette situation. J'ai commencé à projeter ce film auprès de travailleurs afin d'établir des comparaisons sur les liens entre conditions de travail dans les ZES et les modes d'habiter associés. Certains ouvriers ont aussi évoqué leur parcours de mobilité à l'international, et

notamment sur des chantiers en Pologne. Le film était projeté au sein du lieu de travail, littéralement *sur* le chantier. Différents espaces et différentes temporalités s'entrecoupaient, faisant ainsi résonner des situations entre elles. Le lieu de la projection agit comme un nœud spatio-temporel, qui révèle le site d'une manière nouvelle et laisse surgir l'imaginaire. Comme un point sur la carte, il participe à tisser cette carte mentale de la zone érigée en réseau.

182

183



³⁸ *Ibid.*

³⁹ Harper Douglas, « Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation », *Visual Studies* vol. XVII, N° 1, 2002, p. 13-26.

⁴⁰ Manon Ott, *De cendres et de braises, L'expérience d'un film*, Paris, Anamosa, 2019, p. 111.

⁴¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 196.

Projection sur des chantiers du film polonais *Strajk Matek* (SzumTY / think-tank Feministyczny, 2010), extrait du journal de bord.

3. La figure du travailleur-habitant mobile comme incarnation de processus territoriaux

Cette démarche qui consiste à projeter des films auprès des travailleurs mobiles s'appuie sur la pratique de la *photo elicitation interview*. Il s'agit d'une méthode d'enquête où l'entretien est mené sur la base d'un support photographique considéré comme susceptible de provoquer ou de susciter (du latin *elicere*) des réactions verbales et émotionnelles chez la personne interviewée. Les photographies utilisées lors de l'entretien peuvent correspondre à des documents photographiques déjà existants, ou avoir été réalisées par l'enquêteur ou directement par l'informant. Ce terme de *photo elicitation* provient du photographe et anthropologue John Collier, qui y a eu recours pour expliquer la capacité de la photographie à « susciter » le discours de l'informant souvent plus efficacement qu'une simple question : « *the photograph elicits a flow of information*⁴² ». Il l'interprète comme la conséquence de l'instauration d'une relation triangulaire (enquêteur / enquêté / photos) qui réduit l'anxiété pouvant se produire dans une situation binaire d'entretien classique (enquêteur / enquêté). Cette méthode a par la suite été développée dans les champs disciplinaires de l'anthropologie et de la sociologie visuelles notamment par Douglas Harper, considéré comme le fondateur des *visual studies*, au cours de ses travaux avec les vagabonds du Nord-Ouest américain.

Lors des projections, des souvenirs sont réactivés au contact des images-sons, et ainsi se produit du sens. En effet, la recherche accorde une place centrale aux représentations et aux interprétations des faits étudiés et considère que le sens donné aux actions est fondamental pour la compréhension du sujet. Par exemple, dans de nombreux entretiens, des travailleurs en déplacement m'ont signifié que pour eux, l'avantage de vivre en caravane était, d'une part, de s'adapter plus

facilement à la fréquence des déplacements et, d'autre part, d'économiser les indemnités perçues et ainsi de « doubler leur salaire ». Le sens que les travailleurs donnent à ces indemnités de déplacement permet de dégager des hypothèses plus universelles : cette *capacité à habiter de manière mobile* apporte une valeur ajoutée à la stricte valeur travail. Malgré la centralité de la question de l'habitat dans les sociétés contemporaines, les formes d'habitat liées à l'emploi restent mal connues. Le recours à une main-d'œuvre de plus en plus mobile fait émerger de nouveaux rapports de subordination liés au logement et au mode de vie. Ce type de situations introduit une valeur marchande à *l'habiter mobile* et place certains travailleurs dans un rapport précaire vis-à-vis de l'habitat et du territoire.

Le terme de « précaire » mérite d'être quelque peu précisé : du latin *precarius* – qui n'est octroyé que grâce à une concession toujours révocable –, ce terme exprime un caractère instable et incertain. Selon la sociologue Sarah Abdelnour, la notion de « précarité » désigne des personnes « dont l'emploi et les protections qui l'accompagnent sont discontinus et incertains, ce qui entame leur situation matérielle ainsi que leur capacité à se projeter dans l'avenir, et ce tant au niveau professionnel que personnel⁴³ ». Le terme recouvre donc différents types de situations : la précarité peut être liée à l'incertitude et au contrat de travail, ou encore à l'insécurité sanitaire ou à l'insalubrité. Moins connoté politiquement que « prolétaire », le terme de « précaire » permet néanmoins de réactualiser la question de la domination au travail en intégrant les mutations qui ont eu lieu depuis les années 1980. Comme l'analyse le sociologue Robert Castel⁴⁴, la précarisation progressive de la société salariale est marquée notamment par l'essor du travail intérimaire, des contrats courts et du temps partiel, grâce auxquels les employeurs ont pu accroître leurs exigences en termes de flexibilité des salariés.

184

185

C'est ce que Michael Hardt et Toni Negri décrivent sous le terme de « multitude⁴⁵ », un regroupement de « sujets posfordistes, cognitifs, flexibles, mobiles », dont le lieu d'exploitation n'est plus l'usine, mais le territoire, et plus précisément la métropole, en tant que lieu d'essor de ces activités. Dans ces enclaves industrielles, ce sont les mêmes travailleurs qui se déplacent de chantier en chantier, suivant une logique de réseau d'entreprises, leur salaire dépendant moins de leurs compétences que de la nationalité des entreprises sous-traitantes. À travers les productions audiovisuelles qui seront réalisées, ce sont bien les mutations du travail et du territoire qui sont analysées et incarnées, à l'échelle de l'individu⁴⁶.

III.

(RE) PENSER LE DISPOSITIF

1. Grand chantier, retour en zone noire...

Grand chantier est un court métrage documentaire réalisé en juin 2021⁴⁷ qui raconte le quotidien fragile d'un groupe d'ouvriers, venus de toutes parts en France, qui participent à la construction du Grand Paris. L'un des enjeux pour moi, pendant le tournage, était de pouvoir montrer leurs conditions de vie et de leur métier, sur le lieu même du travail. J'avais, à cette fin, réuni les autorisations nécessaires pour tourner dans l'enceinte du chantier. À l'issue du montage, une des entreprises m'a fait savoir que le film ne pourrait être diffusé en l'état, car elle jugeait que la très grande partie des prises de vues pouvaient nuire à son image. Devoir renoncer à montrer un film abouti (tourné, monté et mixé) et porteur d'éléments de réflexion pour ma recherche a été brutal. Retranscrire à *chaud* dans mon journal de bord cette expérience m'a

permis de prendre du recul. Cela a été l'occasion pour moi d'appréhender la complexité de constituer des images depuis ces zones et de replacer la question du dispositif filmique au cœur de ma recherche.

L'un des sujets abordés dans le film qui posait problème à l'entreprise était la question des différents contrats qui coexistent sur un même chantier. La plupart des ouvriers rencontrés travaillent en déplacement sur plusieurs chantiers partout en France, ce qui est très courant dans le secteur du bâtiment. Certains contrats impliquent également des déplacements à l'international. D'autres ouvriers ont des contrats spécifiques au Grand Paris, qui sont des contrats de travail à durée de chantier (CDC) et qui ne permettent pas de travailler sur d'autres chantiers. Quelques personnes ont été embauchées en intérim. Ces situations n'étant pas illégales, il est intéressant de noter la volonté de l'entreprise de taire ce sujet : il y a de toute évidence une grande crispation autour des questions concernant la précarité des contrats, que cette précarité soit liée à la temporalité des contrats à « durée chantier », de l'intérim, ou aux conditions de déplacement et de logement.

Ces problèmes de diffusion du film m'ont néanmoins permis de confirmer la pertinence de mon sujet de recherche, à savoir les conditions de vie liées à la mobilité du travail, et de mesurer l'importance de réfléchir à la place que peut prendre l'image au sein d'une enquête. Le film permet de se confronter au réel et de provoquer des réactions, des situations, et ainsi d'ajuster ses hypothèses de manière très nette. En cela, cette expérience s'est montrée très positive. En commençant le tournage, les questions que je me posais concernaient davantage des problématiques liées à l'accessibilité du terrain, aux liens à établir avec les personnes rencontrées et à la mise en valeur de leur parole. Cette expérience a par ailleurs été extrêmement constructive sur le plan

⁴² John Jr Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (1967), Albuquerque (Nouveau-Mexique), University of New Mexico Press, 1986.

⁴³ Sarah Abdelnour, *Les Nouveaux Prolétaires*, Paris, Textuel, 2011, p. 97.

⁴⁴ Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat* (1995), Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

⁴⁵ Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.

⁴⁶ Marie Chenet, « Filmer le travail : apports d'une pratique de cinéma documentaire en géographie », *Images du travail, travail des images*, université de Poitiers, Filmer, travailler, chercher, 2020, URL : <https://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2615>.

⁴⁷ Ce film a été réalisé dans le cadre d'une formation aux ateliers Varan, en mai-juin 2021.

relationnel : une grande confiance s'est peu à peu instaurée avec les ouvriers du chantier, par le biais du tournage et de la présence de la caméra. Mais il ne suffit pas de passer la porte du territoire de l'entreprise et d'y faire sa place. Les obstacles institutionnels et politiques font bien vite ressurgir la zone noire, et je me suis retrouvée confrontée à une situation similaire à celle rencontrée lorsque j'assemblais les photographies aériennes de Port-Jérôme. Il semble donc plus que nécessaire de repenser la manière de mettre en place un dispositif qui puisse être opérationnel jusqu'au bout de la démarche. En d'autres termes, comment passer d'un dispositif de recherche à un dispositif de création filmique ?

186

**J'arrive de Marseille... Marseille bébé !
Et oui, c'est la vie du déplacement. Une semaine ici...
Et l'autre semaine, tu es ailleurs !**



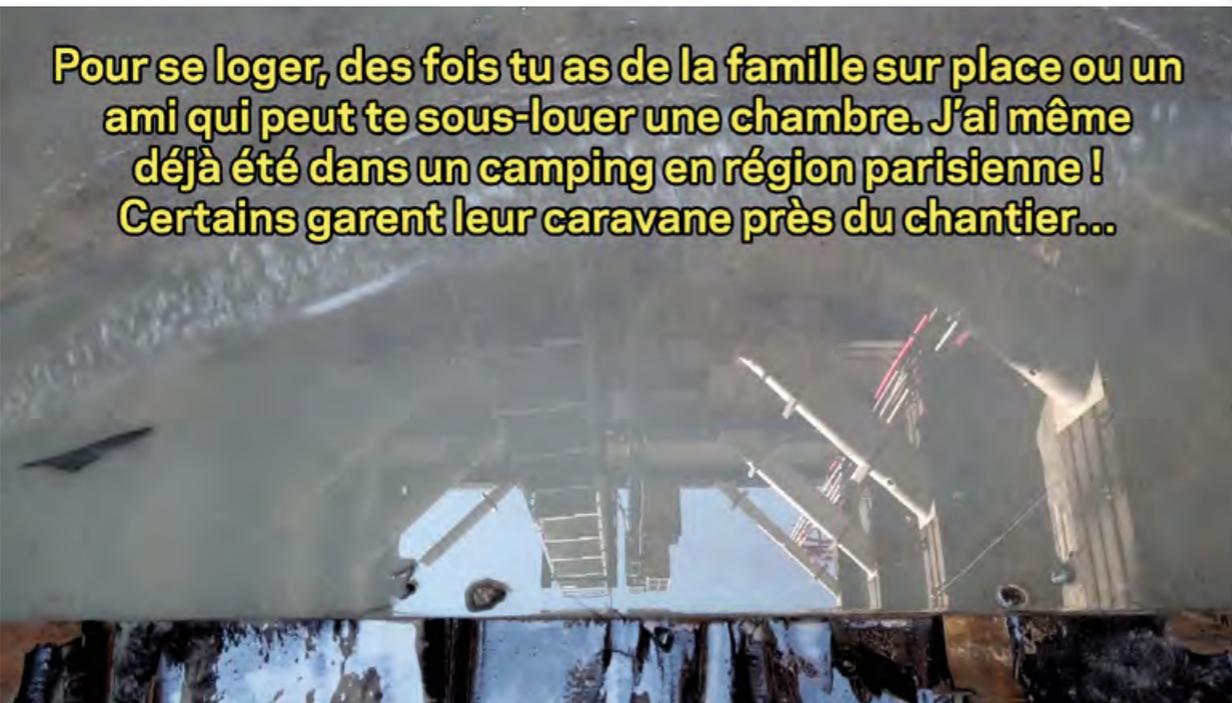
*DROITE ET PAGES SUIVANTES
« Grand chantier, retour en zone noire », extrait du journal de bord.*



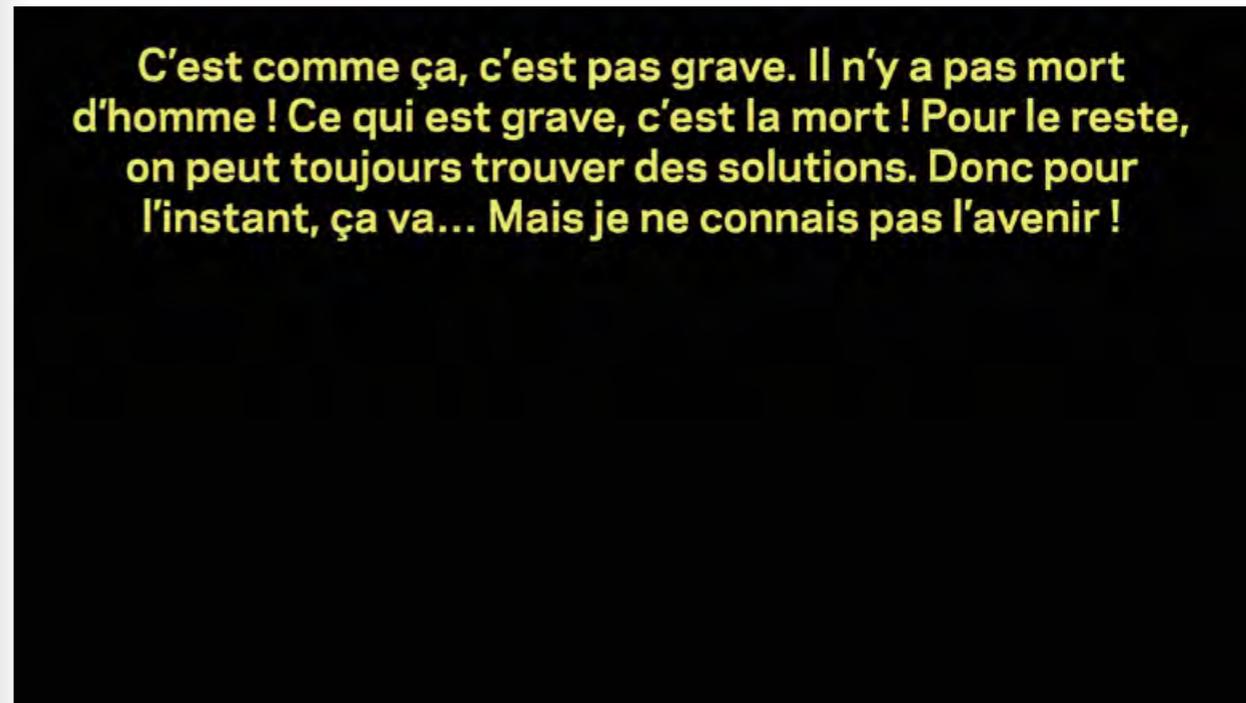
On peut aller partout en France ! Parfois à l'international aussi... On est des grands « D » !
Des grands déplacés !

En général, à partir du mercredi on commence à entendre des échos, mais on est fixé que le vendredi. Et là, ils nous disent où on doit aller, dans quelle ville, sur quel chantier, avec qui, et qu'est-ce qu'on va faire ! Et sinon, on ne sait pas...

Pour se loger, des fois tu as de la famille sur place ou un ami qui peut te sous-louer une chambre. J'ai même déjà été dans un camping en région parisienne ! Certains garent leur caravane près du chantier...



C'est comme ça, c'est pas grave. Il n'y a pas mort d'homme ! Ce qui est grave, c'est la mort ! Pour le reste, on peut toujours trouver des solutions. Donc pour l'instant, ça va... Mais je ne connais pas l'avenir !



2. Filmer l'usine : l'exemple du film *Entrée du personnel*, réalisé par Manuela Frésil

Pour me guider dans ma réflexion, je me suis appuyée sur des films qui mettaient en place des dispositifs pour fabriquer des images propres à garantir l'anonymat des personnes concernées et s'émancipaient des interdits. Notamment sur le film documentaire *Entrée du personnel*, réalisé par Manuela Frésil en 2011⁴⁸, présente des problématiques proches de celles auxquelles j'ai été confrontée. Au départ, la cinéaste s'interrogeait sur le rapport à la mort chez les ouvriers des abattoirs. Elle a ensuite découvert leurs conditions de travail dans les usines, sur les chaînes de découpage et d'emballage de la viande. Elle est frappée par la manière dont le travail à la chaîne s'empare de la vie des ouvriers et de leur santé. Ce film s'inscrit dans une tradition documentaire et cinématographique qui tente de déjouer les mécanismes d'invisibilisation de l'abattage des animaux, comme le film de Georges Franju, *Le Sang des bêtes*⁴⁹, 1949, qui donne à voir l'intimité des abattoirs de Vaugirard et de la Villette où se mêlent le rapport cru à l'abattage de l'animal, les conditions de travail (cadence, chaleur, odeur, outils rudimentaires) et la brutalité des donneurs de mort.

Dans un entretien réalisé par Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand⁵⁰, Manuela Frésil revient sur les stratégies qu'elle a dû mettre en place pour contourner l'impossibilité de montrer les ouvriers tout en les impliquant dans le film. En introduction à cet entretien, Joyce Sebag rappelle que l'histoire du cinéma est marquée par la *sortie d'usine* des frères Lumière, nous situant dès lors aux lisières de l'entreprise. La sortie d'usine est devenue une tradition cinématographique, dont Manuela Frésil semble proposer le contrechamp avec *Entrée du personnel*. Lorsqu'elle n'est pas institutionnelle, l'image demeure un interdit, en usine. De manière générale, filmer sur un lieu de

travail reste soumis à l'autorisation du patron de l'entreprise. Manuela Frésil explique qu'elle a obtenu l'autorisation des patrons et que toutes les images ont été contrôlées. Pour contrebalancer cette contrainte, elle décide de tourner dans plusieurs usines, car la multiplicité des sites rend impossible d'identifier une entreprise en particulier. Ce dispositif lui permet aussi de « ne pas raconter une usine, mais l'usine en général ».

Autre contrainte, les témoignages des ouvriers devaient être rendus anonymes, pour ne pas risquer qu'ils puissent perdre leur emploi. La *parole* des ouvriers est retransmise via des voix off lues par des comédiens et qui ne correspondent pas à la personne que l'on voit à l'image. La réalisatrice a réécrit et recomposé ces paroles à partir d'une soixantaine d'entretiens. C'est une manière de protéger les ouvriers et de les entendre sans les exposer. Les seuls ouvriers dont on voit le visage apparaissent dans une scène où ils miment leurs gestes de travail. Il s'agit de personnes protégées, militants et délégués du personnel de la CGT. Le recours à cette « écriture chorale » permet à la fois de rendre la parole anonyme, tout en lui conférant une valeur universelle.

Le dispositif filmique mis en place par la réalisatrice découle de choix éthiques – rendre anonymes les personnes et les usines – qui confère une esthétique particulière au film⁵¹. Il ouvre de nouvelles potentialités et permet de tendre vers un discours plus universel. Son dispositif devient l'essence du film, ce par quoi il est possible de raconter des choses, et non l'image en tant que telle. Comme l'exprime Manuela Frésil :

Ce qui m'est devenu évident après Entrée du personnel, c'est qu'il ne faut pas renoncer à raconter les choses qu'on ne peut pas capter en direct. [...] L'important ne se donne pas à voir.

192

3. Quel dispositif pour passer du terrain à la zone ?

Dans le cas des travailleurs mobiles, la frontière entre lieu de travail – que ce soit l'usine ou le chantier – et lieu de vie n'est pas si évidente. Dans des entretiens réalisés à Flamanville et en région parisienne, les travailleurs en déplacement expliquent qu'ils ne sortent réellement jamais de leur lieu de travail. Ils sont disponibles pour travailler à tout moment en cas de besoin, ils ne rentrent pas chez eux le soir en semaine et habitent parfois sur le lieu même de production. Les modes d'habiter sont si fortement imbriqués avec le travail qu'il paraît impossible de les déconnecter. De plus, le territoire est bien souvent une extension de l'entreprise. Sur le modèle de Manuela Frésil, il paraît nécessaire, pour pallier ces difficultés, de démultiplier les lieux de tournage en sorte de ne pas filmer un terrain en particulier, mais la zone en général.

Pour décrire les travaux de l'anthropologue Hassan Rachik, Rachid Gorfti⁵² reprend la devise de Pierre Bourdieu : « Il vaut mieux savoir peu de choses sur beaucoup de gens reliés systématiquement que tout sur un seul⁵³. » Dans mon cas, ce type d'approche m'incite à modifier le cadre de ma recherche : il ne s'agira pas d'étudier uniquement la ZES de Port-Jérôme, mais de la relier à d'autres territoires qui fonctionnent également comme des enclaves *offshore* : Flamanville, par exemple, ou des chantiers du Grand Paris, ou celui des éoliennes dans le port du Havre, ou encore les ZES polonaises. Parce que ce sont les travailleurs qui relient ces territoires, il s'agira d'analyser les manières dont ils habitent ces zones franches, en privilégiant des lieux différents, pour découvrir leurs éventuelles adaptations, aménagements et agencements.

M'interroger sur le dispositif adéquat me permet de faire remonter une caractéristique essentielle de mon sujet d'étude : la zone n'est pas collée à un territoire donné, tout comme les travailleurs qui la traversent, elle accepte les discontinuités territoriales. Cela recoupe mes

observations de terrain : j'ai revu à Port-Jérôme des travailleurs rencontrés quelques mois auparavant sur le chantier de l'EPR à Flamanville. Il s'agit d'aborder la zone comme un objet urbain mobile, circulaire, fonctionnant en réseau. Elle se rattache à des structures clés de l'aménagement urbain telles que les ports, les zones industrielles, les métropoles, etc., et relie ces territoires entre eux. Le dispositif doit permettre de se décoller du territoire pour mieux saisir la zone. Filmer la zone, ça n'est pas filmer le territoire, c'est filmer des situations.

193

⁴⁸ Manuela Frésil, *Entrée du personnel*, France, 59 minutes, Beta numérique & DVD Cam & HDV & Betacam, 2011.

⁴⁹ Georges Franju, *Le Sang des bêtes*, France, 22 minutes, 35 mm, 1949.

⁵⁰ Manuela Frésil, Joyce, Sebag, Jean-Pierre, Durand, « Entrée du personnel. Un documentaire de Manuela Frésil », *La Nouvelle Revue du travail*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/nrt/2195>.

⁵¹ Pierre Maillot, « L'écriture cinématographique de la sociologie filmique. Comment penser en sociologue avec une caméra ? », *La Nouvelle Revue du travail*, 2012, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/nrt/363>.

⁵² Rachid Gorfti, « Rachik, Hassan. Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc », *Cahiers d'études africaines*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/etudesafriaines/18242>.

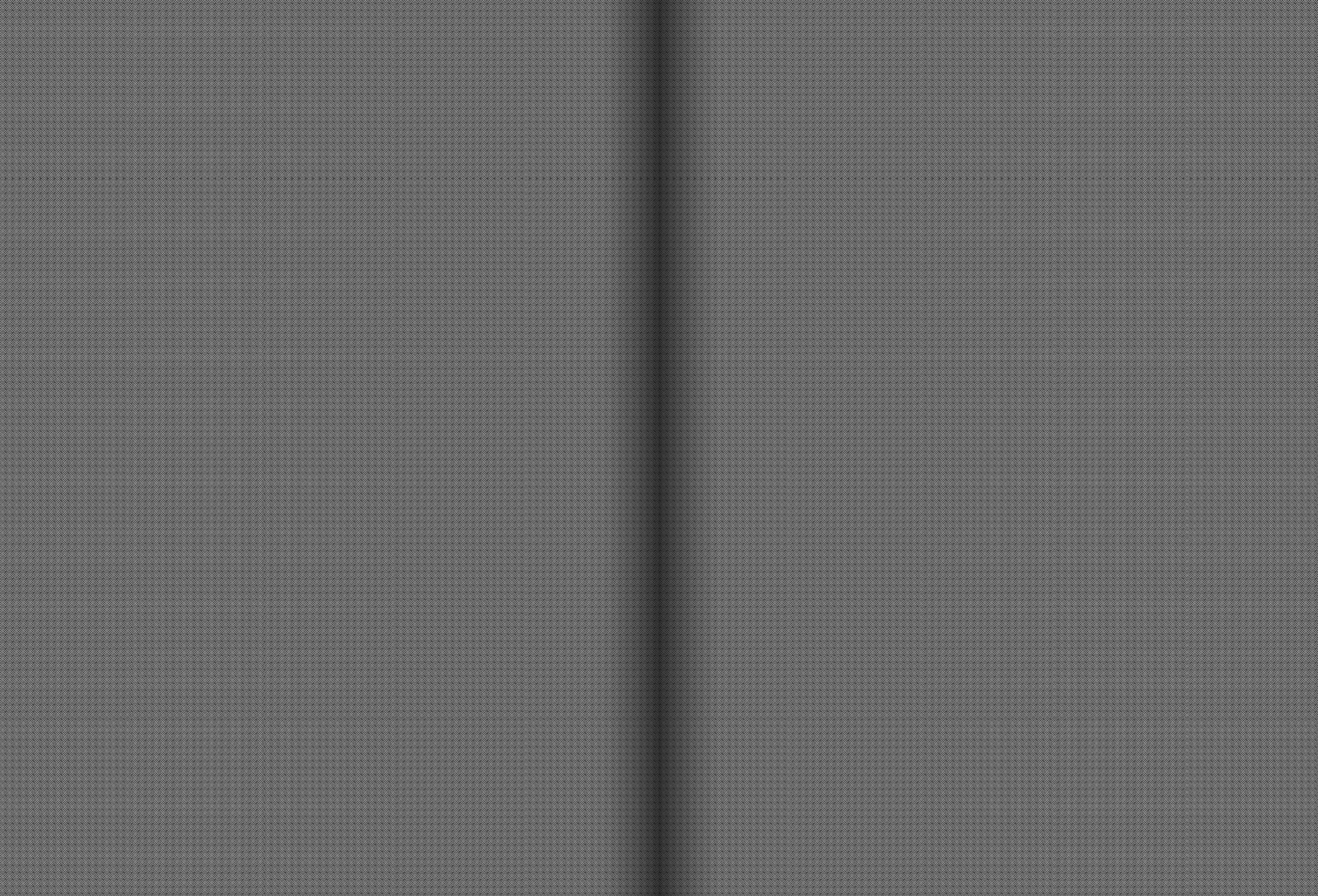
⁵³ Pierre Bourdieu, « Les mots et les choses. Les conditions sociales de la production scientifique : sociologie coloniale et décolonisation de la sociologie », *Le Mal de voir*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, p. 420.

Au bout de ce cheminement, le concept de carte-journal de bord évolue. Le territoire en tant que tel vient s'estomper devant la zone qui se dessine au gré des tournages et des projections. La carte s'oriente davantage vers l'expression d'un maillage de réseaux et de situations, à l'image de portulans ou des *stick charts* produites par les habitants des îles Marshall, ces cartes de navigation permettant de s'orienter et de repérer les ports et les îles. Entre film et carte, une œuvre chorale se tisse, pour rendre audible ce réseau de récits et de voix, à l'image des « chœurs sociologiques » restitués dans les ouvrages de Svetlana Alexievitch⁵⁴.

L'invisibilisation de ces terrains a des conséquences spatiales et sociales ; que faut-il rendre visible, et comment ? La place du film au sein de la recherche permet de recentrer les questionnements. L'expérience de terrain autour du film *Grand chantier* m'a permis de remettre en cause l'enjeu initial de ce travail qui était de montrer par l'image des situations et des lieux invisibilisés. Si celle-ci n'est pas produite à travers le dispositif adéquat, elle disparaît. Il serait intéressant, dans la suite du travail, d'articuler la question de la disparition avec celle du hors-champ. Mais, la question demeure : comment faire exister des choses qui ne peuvent pas apparaître dans le cadre de l'image ? Comment montrer pour que ce soit visible, et donc vu ?

C'est à travers la question du contournement et de la ruse qu'apparaissent petit à petit des réponses esthétiques et théoriques. C'est véritablement par le prisme de la notion du dispositif, de ses conditions d'existence, mais aussi de ses impossibilités et de ses impasses, que vont se dégager les enjeux majeurs. Le film n'est pas simplement un outil méthodologique au service d'une recherche scientifique, mais (ou)

⁵⁴ Svetlana Alexievitch se décrit elle-même comme une « femme-oreille » dont la création littéraire s'appuie sur un chœur de témoignages – de femmes, d'enfants, de soldats, d'habitants – qu'elle collecte et à partir desquels elle compose ses « romans de voix ». C'est un travail artistique sur la forme qui, à travers le montage de paroles anonymes, restitue une polyphonie qui donne à entendre les réalités sensibles de la société soviétique et postsoviétique. On peut citer, à cet égard, les ouvrages suivants : *La guerre n'a pas un visage de femme* (1985), *La Supplication* (1997) ou encore *La Fin de l'homme rouge* (2013).



RÉSUMÉS

*OUVERTURE DE LA PENSÉE
DE PETER ZUMTHOR AU MONDE DE
LA POÉSIE COMME VÉRITÉ INATTENDUE*
Hedia Ben Nila, Haïfa Miled, Mounir Dhouib

La pensée de Peter Zumthor assume une ouverture à la poésie comme vérité inattendue. Le parcours de l'architecte en fait un homme à double facette : concepteur rêveur, il construit des atmosphères, au croisement de l'art de bâtir et l'art poétique, du langage architectural et du langage poétique. L'acte par lequel la forme advient est celui par lequel s'interroge le sens de la profondeur. Ainsi, l'expression devient ce qui est à l'origine de l'émotion.
Mots-clés : Art de bâtir, art poétique, atmosphère, langage architectural, langage poétique.

Peter Zumthor's thinking assumes an openness to poetry as an unexpected truth. The architect's career path makes him a two-faceted designer-dreamer. He builds atmospheres, at the crossroads of the art of building and the art of poetry, of architectural language and poetic language. The act by which the form occurs is the one by which the sense of the depth is questioned. Thus the expression becomes what is at the origin of the emotion. Keywords : Art of building, poetic art, atmosphere, architectural language, poetic language.

*FORMES IN/CONNUES
LES PRATIQUES POÉTIQUES
À LA LECTURE DU SITE*
Jeremy Allan Hawkins

L'intérêt récent porté aux méthodes littéraires pour la conception architecturale a conduit les chercheurs et les praticiens en architecture à explorer des stratégies inspirées de la création littéraire comme moyen de développer de nouveaux projets spatiaux qualitatifs. À l'ENSA de Strasbourg, l'auteur a conduit un groupe d'étudiants en master à utiliser des pratiques poétiques comme outils créatifs pour la lecture de sites afin de créer de nouvelles connaissances situées.

Recent interest in literary methods for architectural design has led architectural researchers and practitioners to explore strategies inspired by creative writing as a means to develop new qualitative spatial projects. At ENSA Strasbourg, the author led a group of master's students to use poetic practices as creative tools for site reading in order to create new situated knowledges.

LA NARRATION ARCHITECTURALE
UNE NOTION AU CŒUR
DE L'INTERDISCIPLINARITÉ ARTISTIQUE
Alissia Chauvat

Si, à première vue, récit et architecture ne semblent pas partager de caractéristiques communes, le premier se construit avec le temps et le second avec l'espace, de nombreux théoriciens et praticiens ont su révéler leur complémentarité. L'idée de narrativité s'est donc progressivement ancrée dans la pratique architecturale pour finalement devenir un outil de conception et de communication à part entière. Ce à quoi s'intéresse cet article est la manière dont les architectes s'emparent d'outils nés d'autres pratiques artistiques pour produire de nouvelles formes de récits d'architecture.

While at first glance narrative and architecture do not appear to share common characteristics, the first works with time while the second works with space, many theorists and practitioners have managed to reveal their complementarity. The idea of narrativity has become a permanent part of architectural practice to become a design and a communication tool. But in what way today's architects seem to use tools of others artistic fields to create new forms of narrative architecture.

LE LANGAGE DE L'ARCHITECTURE
ET LA NATURE
Arnaud François

Le début du XX^e siècle est le théâtre d'une révolution architecturale qui transforme l'architecture en langage plastique se déployant dans les trois dimensions de l'espace. Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe et Louis Kahn sont les protagonistes de l'élaboration de ce langage qui s'écrit directement avec la physique de la construction et dont la poétique cherche à mettre en présence de la nature. Cette article vise à retrouver l'ampleur de ce langage que la postmodernité tend à perdre de vue, en abordant le langage architectural à partir des théories littéraires.

The beginning of the 20th century is the scene of an architectural revolution which transforms architecture into a plastic language unfolding in the three dimensions of space. Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe and Louis Kahn are the main protagonists in the development of this language which is written directly with the physics of construction and whose poetics seek to bring nature into contact with it. This article aims to rediscover the breadth of this language that postmodernity tends to lose sight of by approaching architectural language from literary theories.

200

201

UN ARTISTE DEVENU ARCHITECTE
ARMAND PELLIER (1910-1989)
Michel Matali

D'abord statuaire, scénographe puis maître d'œuvre, Armand Pellier est finalement reconnu architecte par ses pairs neuf ans avant sa disparition, en 1980. À travers une lecture critique de son œuvre, cet article se propose de montrer en quoi la sensibilité de la matière est l'essence même de son dessin d'architecture. Le récit du lien étroit qu'entretiennent les pratiques plastiques d'Armand Pellier dans sa production architecturale permet de comprendre quand, pourquoi et comment l'on devient architecte.

First a statuary, then a scenographer, then a master builder, Armand Pellier was not recognised as an architect by his peers until nine years before his death in 1980. This article proposes a critical reading of the work of this artist, demonstrating how the sensitivity of the material is the very essence of his architectural design. The account will lead us to discover the close link between Armand Pellier's plastic practices and his architectural production, to the point of understanding when, why and how one becomes an architect.

L'ARCHITECTE EST SECOND
LES CATHÉDRALES VÉGÉTALES
DE GIULIANO MAURI
Brigitte Poitrenaud-Lamesi

Giuliano Mauri (1938-2009), artiste environnemental qui appartient au courant européen Art in nature fut surnommé le tisserand des bois; il fut d'abord un performer avant de découvrir sa propre obsession: les arbres. Il a beaucoup bâti et sculpté: moulins, maisons, tours, temples, ponts, ainsi que des cathédrales monumentales. Ses matériaux de création sont la terre, la pluie, le soleil, les branches, les cordages. L'article interroge cette forme de co-création en architecture qui fait de l'artiste un « second ».

Giuliano Mauri (1938-2009), an environmental artist who belongs to the European Art in Nature movement, was nicknamed the wood weaver; he was first a performer before discovering his own obsession: trees. He built and sculpted a lot: mills, houses, towers, temples, bridges and monumental cathedrals. His creative materials are soil, rain, sun, branches, ropes. The article questions this form of co-creation in architecture that makes the artist a « second ».

Aujourd'hui, à l'apogée du commerce en ligne, les services de vente physiques ont abandonné leurs signalétiques. Dans les rues, les enseignes, conçues comme extensions de l'architecture et mises en lumière du paysage commercial, ne fonctionnent plus. Sur les bords des départementales, on aperçoit encore des vestiges de panneaux publicitaires, qui ne scandent plus aucun message. Avec «J'ai vu le signe», Rémi Groussin nous embarque à la découverte des enseignes américaines, dans un road-trip entre réalité et fiction, emporté par une architecture du défilement, de la vitesse et de l'étourdissement.

Today, at the height of online shopping, physical shops have thrown out their signs. In streets, signs that were originally architectural extensions and the lights of a commercial landscape, no longer work. On roadsides, the remnants of billboards are still standing but read no message. With "I Saw The Sign", Rémi Groussin journeys with us to discover american sign posts, on a dizzying, fast scrolling road trip between fiction and reality. (Traduction par Bonella Holloway)

AUCUNE AUTRE SOURCE QUE NOUS
Appolline Brechotteau et Blanche Bertrand

Que faire quand la note prend trop de place? Les graphistes veulent s'en débarrasser tandis que les chercheurs s'y confrontent en duel. La note, c'est le poids de l'histoire, de l'authentique, de la démocratie qui commente et intervient au sein même du texte. La note est le chemin académique: elle est formelle. Elle est une vaste étendue qui mange la page. Alors on s'empare, avant qu'il ne soit trop tard, de la note contemporaine devenue apparat.

What to do when the note takes too much space? Graphic designers want to get rid of it while researchers face it in a duel. The note is the weight of history, of authenticity, of democracy that comments and intervenes within the text itself. The note is the academic path: it's formal. it's a vast expanse that eats the page. So we grab it before it's too late and the contemporary note becomes a pageantry.

De la sortie de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin de la Reconstruction, la France voit apparaître de nouveaux modes de vie, corrélés avec de nouveaux standards. Pour les villes bombardées, les actions des Alliés ont parfois été jugées disproportionnées, voire franchement contestables, la présence des GI's a laissé un goût amer chez certain-e-s. Dans cette histoire, dont le grand récit a été façonné par la fiction américaine, les habitants, leurs affects et leurs vies ont pu être mis de côté.

Dans les villes reconstruites comme ailleurs, les aires urbaines se développent au fil de la seconde moitié du XX^e siècle, les étendues pavillonnaires fleurissent, peuplées de nouveaux usagers, devenu-e-s des consommateur-riche-s. Les zones commerciales font leur apparition et, avec elles, et avec elles, tout un monde basé sur le service et l'automobile. Chez les uns comme chez les autres, l'arrivée de cet art de vivre à l'américaine a suscité des sentiments ambivalents. Il semblerait qu'il reste des récits à construire, des images à produire et que la recherche en art doit être le lieu où mener des réflexions conjuguant histoire, enjeux politiques et esthétiques.

From the end of the Second World War until the end of the reconstruction, the bombed France sees appearing new ways of life correlated with new standards. For the bombed cities, the action of the allies was sometimes judged disproportionate, even frankly questionable for some cities, and the presence of the GI's left a bitter taste in some. In this story, whose grand narrative has been shaped by American fiction, the inhabitants, their affects and their lives that were happening have sometimes been put aside.

In the reconstructed cities, as elsewhere, urban areas developed in the second half of the twentieth century and suburban areas flourished, bringing with them new users, who became consumers. For some as for others, the arrival of this American way of life has left room for ambivalent feelings. It would seem that there are still narratives to be constructed, images to be produced, and that art research must be the place for these reflections that combine history, political and aesthetic issues.

« FILMER LA ZONE »,
JOURNAL DE TERRAIN(S)

Misia Forlen

« Filmer la zone » propose de restituer une partie de mon travail sous la forme d'une carte en ligne, interactive et évolutive. Entre journal de terrain et journal de recherche, cette carte permet de spatialiser les observations, réflexions, hypothèses, tout comme les images et les sons, issus du travail hybride de recherche et de création en cours. Elle esquisse la construction progressive d'un dispositif filmique singulier, conçu pour répondre aux enjeux de représentation des territoires industriels et des travailleurs mobiles qui s'y rattachent.

“Filmer la zone” proposes to restore part of my work in the form of an interactive and evolving online map. Between a field journal and a research journal, this map allows to spatialize the observations, reflections, hypotheses, as well as the images and sounds, resulting from the hybrid work of research and creation in progress. It outlines the gradual construction of a singular filmic device, able to face the challenges of representing industrial territories and the mobile workers associated with them.

COLOPHON

Directrice de publication:
Marie-Josée Ourtilane (ESADHaR)

Coordinateur:
Maxence Alcalde (ESADHaR)

Rédacteur en chef:
Arnaud François (ENSA Normandie)

Comité de lecture:
Maxence Alcalde (ESADHaR), Apolline Brechotteau (Université de Cergy), Laurent Buffet (esam Caen/Cherbourg), Dominique Dehais (esa Rouen), Helen Evans (ESADHaR), Arnaud François (esa Rouen).

Comité scientifique:
Jérôme Glicenstein (Paris 8), Laurence Mathey (Normandie Université)

Corrections:
Anne-Laure Blusseau

Impression:
Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Stipa à Montreuil.

ISSN:
2678-3185

Prix:
10 euros

Dépôt légal janvier 2022

Partenaires:
Radian, ESADHaR, ésam Caen/Cherbourg, ENSA Normandie, École doctorale « Histoire, Mémoire, Patrimoine, Langage » (ED HMPL 558), Métropole Rouen Normandie, Ville du Havre, Ministère de la Culture, Région Normandie, Normandie Université

Retrouvez l'actualité de la revue *Radial*, ainsi que les textes en accès libre en version pdf sur le site www.esadhar.fr, sous l'onglet « Recherche ».

Design graphique:
Trystan Hamon

Le travail de Trystan Hamon, graphiste et photographe indépendant, s'ancre dans les domaines de l'impression et du numérique. Son champ d'expertise regroupe les domaines du design éditorial, typographique, de la conception 3D et de la photographie. Pour son DNSEP à l'ESADHaR, il explore la notion de lieu au travers de la pratique du parkour. Il réalise notamment un projet de création d'un patrimoine visuel sur une cité du Havre, surnommée « Chicago », alors abandonnée et aujourd'hui détruite.



