



HAL
open science

L'architecture à l'épreuve de la littérature : lieux, expériences et représentations du quotidien dans le roman contemporain

Clémentin Rachet

► **To cite this version:**

Clémentin Rachet. L'architecture à l'épreuve de la littérature : lieux, expériences et représentations du quotidien dans le roman contemporain. Architecture, aménagement de l'espace. Nantes Université, 2023. Français. NNT : 2023NANU2042 . tel-04709093

HAL Id: tel-04709093

<https://theses.hal.science/tel-04709093v1>

Submitted on 25 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

THESE DE DOCTORAT

NANTES UNIVERSITE

ECOLE DOCTORALE N° 604
Sociétés, Temps, Territoires
Spécialité : Architecture

Par

Clémentin RACHET

L'architecture à l'épreuve de la littérature

Lieux, expériences et représentations du quotidien dans le roman
contemporain

Thèse présentée et soutenue à l'ENSA Nantes, le 19 décembre 2023
Unité de recherche : Laboratoire AAU, équipe CRENAU

Rapporteurs avant soutenance :

Éric CHAUVIER Professeur, ENSA Versailles
Laurent MATTHEY Professeur, Université de Genève

Composition du Jury :

Président :	Philippe FOREST	Professeur, Université de Nantes
Examineurs :	Soline NIVET	Professeure, ENSA Paris-Malaquais
	Agathe NOVAK-LECHEVALIER	Maîtresse de conférence, Université Paris Nanterre
Dir. de thèse :	Jean-Louis VIOLEAU	Professeur, ENSA Nantes
Co-dir. de thèse :	Dominique VIART	Professeur, Université Paris Nanterre

L'ARCHITECTURE À L'ÉPREUVE DE LA LITTÉRATURE

**LIEUX, EXPÉRIENCES ET
REPRÉSENTATIONS DU QUOTIDIEN
DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN**

à Aa et Aa

REMERCIEMENTS

J'aimerais exprimer ma profonde gratitude et ma plus haute reconnaissance à mes 2 directeurs de thèse, Jean-Louis Violeau et Dominique Viart, pour la complémentarité et la richesse de leurs regards. 1000 mercis, cher Jean-Louis, pour votre accompagnement dévoué et fidèle. 1000 mercis, cher Dominique, d'avoir reçu et suivi ce travail avec enthousiasme et bienveillance.

Je tiens à remercier chaleureusement

Pauline Marchetti et Jacques Ferrier pour leur confiance et la singularité des sujets sur lesquels j'ai l'opportunité de travailler à leurs côtés depuis plus de 6 ans. Chère Pauline, cher Jacques, vos réflexions ont durablement marqué les miennes et incontestablement nourri ce travail. Sans vous, les conditions n'auraient jamais été réunies pour mener à bien cette thèse.

Soline Nivet et Michel Guthmann, pour les passionnantes conversations tenues tous les 3 lors de nos réunions annuelles ou de rendez-vous plus informels. Chère Soline, cher Michel, ce travail vous doit beaucoup.

Léa Mosconi, Margaux Darrieus et Christelle Lecoer, à qui j'adresse toute mon affection pour leur altruisme, leurs conseils avisés et leur aide constante.

Philippe Simay, pour ses suggestions stimulantes et souriantes.

Les 2 laboratoires qui m'ont tour à tour accueilli : ACS, et plus particulièrement Jac Fol, son directeur d'alors et AAU, et plus particulièrement Daniel Siret, son directeur d'alors.

Laurence Bizen pour sa veille précieuse et fertile.

Les 13 architectes qui ont pris le temps de me recevoir, de visu ou en visio, grâce auxquels j'ai pu affirmer certaines intuitions ou infirmer certaines hypothèses : Axelle Acchiardo, Sarah Bitter, Jean-Patrice Calori, François Chas, Jacques Ferrier, Xavier Fouquet, Michel Guthmann, André Kempe, Rémi Laporte, Dominique Lyon, Philippe Madec, Julien Perraud et Romain Rousseau. Fanny Taillandier et Aurélien Bellanger, avec qui j'ai également eu l'honneur d'échanger, pour leur gentillesse et leur disponibilité.

Romain Boned, Monica Lerond et Virginie Rachet, qui ont relu et corrigé gracieusement les 574 pages de ce manuscrit : 574.000 mercis.

Mes amis, pour avoir eu la décence de m'en demander peu, tout au long de ces 6 années énigmatiques, et particulièrement mes compères de 614, Hippolyte Roullier, Mélanie Yvon et Fabien Goutelle, pour nos voyages physiques et intellectuels.

Mes 2 parents, Mic & Nini, pour leur soutien sans faille et leur amour ordinaire.

Mes 3 frères, Théophile, Victor et Auguste, pour leur compagnie banale et rassurante.

Merci aux 2 femmes de ma vie, Alexia et Andréa, de la rendre si belle et quotidienne. Cette thèse leur est dédiée.

Pour faciliter la lecture du manuscrit, il a été décidé d'user de plusieurs niveaux de citations :

1. Les citations courtes sont intégrées au texte courant à l'aide de guillemets et sont référencées en note de bas de page.
2. Les citations longues sont placées en exergue, justifiées à droite, dans la même police que le texte courant, sans guillemets. Elles sont référencées en note de bas de page.
3. Les citations qui relèvent du corpus littéraire (transgressif et élargi) apparaissent généralement en exergue, centrées, dans une police différente du texte courant, sans guillemets. Elles sont référencées selon la méthode (AUTEUR/AUTRICE, *LIVRE*, PAGE), à la suite du texte.
4. Certaines citations courtes qui relèvent du corpus littéraire (transgressif et élargi) sont directement intégrées au texte courant. Elles sont référencées selon la même méthode (AUTEUR, *LIVRE*, PAGE), en note de bas de page.

Des acronymes sont utilisés pour les auteurs et les œuvres du corpus transgressif (Jean-Philippe Toussaint, Michel Houellebecq, Bret Easton Ellis et Jay McInerney). Ces acronymes sont listés dans l'index ci-contre et apparaissent sur le signet qui accompagne le manuscrit.

Lorsqu'un ou plusieurs renseignements sont absents, ils sont remplacés par : s.a. pour « sans auteur », s.d. pour « sans date » et s.p. pour « sans page ».

Des rebonds opèrent entre chaque chapitre à l'aide de renvois qui apparaissent entre parenthèses, en gras, au fil du texte (→ **Exemple**).

La thèse s'inscrit dans deux champs de création et de pensée et mobilise de nombreuses personnalités issues du monde de l'art, des sciences humaines et sociales et de la culture populaire. Dans la mesure où il aurait été fastidieux de rappeler systématiquement l'état de chaque personnalité citée au fil du texte, un index recense, à chaque début de chapitre, les noms et les professions de celles et ceux qui y apparaissent. La lectrice architecte ou le lecteur écrivain pourra ainsi aisément s'y rapporter, si d'aventure les références n'étaient pas universellement partagées.

En engageant une thèse sur Michel Houellebecq, l'objectif n'était ni de soutenir ni de promouvoir les propos de l'auteur, mais de soumettre ses œuvres à l'épreuve de l'analyse littéraire et architecturale, comme peuvent l'être celles de toute autrice ou tout auteur indépendamment de ses prises de position publiques. Cette recherche, entamée en 2017, ne vaut pas assentiment.

INDEX

BEE Bret Easton Ellis

- MQZ Moins que zéro
- LLA Les Lois de l'attraction
- AMP American Psycho
- GLA Glamorama
- LP Lunar Park
- SI Suite(s) impériale(s)

JMI Jay McInerney

- BLBC Bright Lights, Big City
- TAP Trente ans et des poussières
- LBV La Belle vie
- LJE Les Jours enfuis

MH Michel Houellebecq

- EDL Extension du domaine de la lutte
- LPE Les Particules élémentaires
- PLA Plateforme
- LPI La Possibilité d'une île
- CT La Carte et le Territoire
- SOU Soumission
- SER Sérotonine
- ANE Anéantir
- INT Interventions
- RV Rester vivant et autres textes
- LAN Lanzarote et autres textes

JPT Jean-Philippe Toussaint

- SDB La Salle de bain
- AP L'Appareil-photo
- TV La Télévision
- AUT Autoportrait (à l'étranger)
- FA Faire l'amour
- FU Fuir
- LVM La Vérité sur Marie
- UP L'Urgence et la Patience
- NUE Nue
- MIC Made in China
- USB La Clé USB
- EMO Les Émotions
- DP La Disparition du paysage
- ECR C'est vous l'écrivain

Les références du corpus transgressif et du corpus élargi sont consultables dans la bibliographie.

Peut-être faudrait-il, à l'image des quatre écrivains auxquels cette thèse est consacrée, commencer ce manuscrit par une forme de désillusion : après avoir dédié plus de cinq ans de travail au banal, à l'ordinaire et au quotidien, il semble toujours aussi complexe d'en dessiner les contours, d'en saisir les acceptations, d'en comprendre les subtilités. Mais peut-être est-ce précisément ce qui fait le sel de cette recherche. Ce qui, en 2017, relevait de l'intuition – une forme de neutralité latente, dans l'expression architecturale et les formes urbaines, autant que dans leurs représentations dans la plupart des romans contemporains – s'est mué en un terrain de recherche fertile, investi dans cette thèse et dans l'ensemble des travaux satellites auxquels elle a donné naissance depuis ou qui l'ont alimentée en retour.

Admettons une autre déconvenue : la rencontre entre l'architecture et la littérature, si stimulante soit-elle en théorie, peine à sortir de l'impasse dans laquelle des recherches pourtant substantielles l'ont récemment menée. C'est comme s'il était impossible d'outrepasser les comparaisons, les analogies, les métaphores. La littérature semble néanmoins dire tout haut ce dont l'architecture semble souffrir tout bas : une mise à mal de ses objets et de ses acteurs, une remise en cause de leurs discours, une crise de légitimité. S'exposent dans le roman contemporain des villes gigantesques et dévorantes, tantôt adulées, tantôt détestées, des bâtiments laids, des zones indéfinies, des ambiances banales, des vies ordinaires. Dès lors, comment ne pas s'employer à en faire un outil de réflexion et de recherche ?

Il paraît par ailleurs important de rappeler le contexte dans lequel cette thèse a vu le jour et les conditions dans lesquelles elle a pu se développer. Ce travail s'inscrit dans la suite d'un mémoire consacré à l'œuvre de Michel Houellebecq, soutenu en 2015 au sein d'un séminaire de recherche dirigé par Soline Nivet et Jean-Louis Violeau à l'école d'architecture de Paris-Malaquais. Alors que les romans de l'auteur figuraient des situations, des ambiances et des lieux ordinaires, le champ architectural semblait brusquement changer de paradigme : les *starchitectes* auxquels nous avons été copieusement biberonnés durant nos années d'études se voyaient soudain détrônés, dans les discours, les références et les médias spécialisés, par une génération d'architectes attirée par une forme de radicalité, de neutralité, de « réalisme » qui avaient également affaire au champ lexical de la banalité. Ces intuitions ont trouvé dans l'écriture modeste et rationnelle des projets d'architecture et d'urbanisme de l'agence fondée par Michel Guthmann un premier terreau de réflexion, qui a grandement participé à l'élaboration de nos hypothèses entre 2015 et 2017. Ces dernières ont été enrichies par les recherches du laboratoire en prospective urbaine Sensual City, fondé par les architectes Jacques Ferrier et Pauline Marchetti, qui explorent depuis plus de dix ans de nouvelles manières de partager l'expérience sensible de l'espace.

Si la littérature s'intéresse aujourd'hui de manière exponentielle au fait urbain, les architectes et les urbanistes nouent de plus en plus de relations avec les écrivaines et les écrivains. De quoi rester optimiste, finalement, sur leur capacité de collaboration, et sur la teneur de leurs préoccupations communes. Et ce malgré les doutes que cette thèse aura tout fait pour dissiper.

SOMMAIRE

Remerciements	5
Note aux lectrices et aux lecteurs	6
Index	7
Avant-propos	9
INTRODUCTION	13
A break from everyday life	17
PROLOGUE	49
Banal / Ordinaire / Quotidien	53
LIEUX	79
Chapitre 1 : Supermarché	83
Chapitre 2 : Hôtel	109
Chapitre 3 : Zone	139
Inventaire : Vide et désert	159
EXPERIENCES	177
Chapitre 4 : Inhabiter	183
Chapitre 5 : Se déplacer	207
Chapitre 6 : Aimer	233
Interlude : Chacun son écrivain	267
REPRESENTATIONS	289
Chapitre 7 : Retraite	293
Chapitre 8 : Utopie	325
Chapitre 9 : Atlas	361
CONCLUSION	395
Disparaître ici	399
BIBLIOGRAPHIE	415
ENTRETIENS	445
Résumé	571

INTRODUCTION

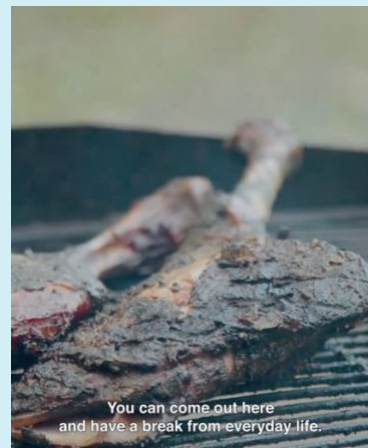
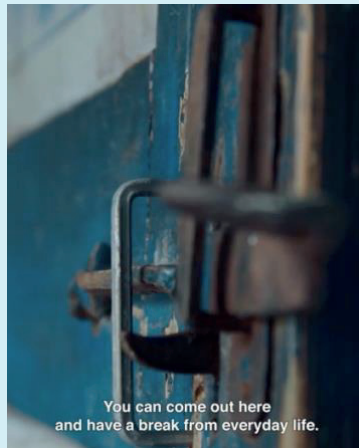
INTRODUCTION

A BREAK FROM EVERYDAY LIFE 17

Apories	22
L'ère de la spatialité	24
Par elle que tout commence	26
Ce qui nous lie	27
Objectifs, problématique, hypothèses	30
Position disciplinaire	33
Corpus	34
Méthode et outils	40
Plan	42
Définitions	44

INTRODUCTION

A BREAK FROM EVERYDAY LIFE



Déjà la plupart des gens ici n'en ont tout simplement rien à foutre.
Ils ont d'autres galères à gérer que des polémiques d'architecture.
Diaty Diallo, *Deux secondes d'air qui brûle*

La caméra tourne autour d'une longue maison en bardage bois blanc, posée sur une grande étendue de gazon, au bord de ce qui ressemble à un lac mais pourrait tout aussi bien être la mer. Le plan suivant : un bout de viande, qui grille au barbecue. Celui d'après : une porte en fer d'une étable, qui coulisse lentement. Tout a l'air authentique, désirable ; « coupez du quotidien », peut-on lire en anglais, sur-imprimé sur ces images publicitaires. « Venez vous ressourcer en Norvège », loin de vos soucis ordinaires, venez respirer loin des pollutions urbaines, venez vous reposer loin du tumulte, de l'agitation, de la densité, lit-on surtout entre les lignes. *A break from everyday life*. Rien de bien étonnant a priori, à constater que le marketing territorial promeut la pureté des paysages préservés, rompant avec son revers prétendument repoussant : un quotidien répétitif, des trajets ordinaires, une vie bien banale. Plus surprenant, peut-être : le sentiment d'être précisément confronté à ces douloureuses évidences dans une large frange de la littérature contemporaine. Au détour d'un supermarché, d'un quai de métro, d'une zone d'activité, d'un hall d'hôtel, d'une station-service ou d'un centre commercial, écrivains et écrivaines s'affairent en effet à décrire les lieux qui constituent le sel nos expériences urbaines ordinaires, sur lesquels l'on a pris l'habitude de poser un regard tantôt critique, tantôt complaisant. Autant de lieux et de situations rarement remis en cause, que la littérature expose sans crier gare, dans le silence généralisé d'une urbanisation incontrôlable. Pas de *break* qui vaille, visiblement, plutôt une plongée dans les espaces de la vie quotidienne, leurs marges ou leurs interstices. Comment rester insensible à ce panel de lieux et de situations bien connues, dont les architectes sont à la fois tributaires et responsables, sommés de faire avec, sommés de transformer ? Comment ne pas considérer la littérature comme une ressource substantielle, à l'heure où l'acte architectural perd de son évidence, où le métier et la figure de l'architecte connaissent des mutations profondes, dans des états de crises répétées voire quasi continues ?

C'est bien connu, l'architecture a besoin d'extériorités pour se penser, de piocher ailleurs pour se comprendre : le cinéma, la danse, la sculpture, dont les objets et les productions travaillent *avec* ou *dans* l'espace, mais aussi les sciences humaines et sociales et la philosophie, apparaissent comme des outils réflexifs récurrents et des compagnons de longue date d'une discipline cannibale. La littérature complète le tableau depuis quelques années maintenant, via des modalités de rencontres diverses et variées, et selon un régime de dialogue aux contours larges et changeants. Il faut dire qu'il existe une tradition d'écriture sur la ville, qui a imprégné toute la modernité littéraire depuis le XIX^e siècle, que l'on pense à Balzac, Zola, Baudelaire, Rimbaud, Aragon, et plus récemment Benjamin, Perec ou Gracq. Les connivences entre architecture et littérature ne manquent d'ailleurs pas d'apparaître dans divers travaux de recherche récents auxquels Pierre Hyppolite aura notamment largement contribué, dans un rôle précurseur partagé avec plusieurs camarades fidèles. L'intersection entre les deux champs gagne donc en intensité, comme en témoignent de nombreux événements institutionnels et culturels, publications, colloques et autres recherches en la matière. Citons ici les plus remarquables, comme autant de jalons qui balisent une relation encore naissante : les ouvrages *Architecture, littérature et espaces* (2006) et *Architecture et littérature contemporaines* (2012)

dirigés par Hyppolite, la thèse de Géraldine Molina soutenue en 2011¹ ou le séminaire intitulé « Architecture et littérature : fiction, rhétorique et poétique » qui clôturait en 2021 la chaire que l'historien de l'architecture Jean-Louis Cohen tenait au Collège de France depuis 2013, sans compter les nombreuses journées d'études et autres colloques² qui ont pris appui sur des notions partagées par les deux champs, et l'existence du GRAAL³, groupe de recherche qui a pris la forme d'une association, regroupant chercheuses et chercheurs de différents bords (en architecture et en littérature, bien entendu, mais pas que). Ces liens traversent également le champ institutionnel, apparaissant en vitrine du Pavillon de l'Arsenal⁴ depuis 2019, au travers d'une série de films réalisés à partir de textes écrits par trente écrivaines et écrivains sur le territoire grand-parisien. La collection, intitulée *Le Grand Paris des écrivains*, y a été exposée en 2022. Une constellation qui infuse également le cadre pédagogique, et à laquelle la revue *Europe* a tâché de contribuer à sa manière en 2017, lançant un énième pavé dans la mare et questionnant les deux disciplines sous l'angle de l'*écriture*. A l'heure d'entamer une thèse sur les liens entre l'architecture et la littérature, dont l'étendue peut rapidement conduire à des malentendus ou des impasses, il s'agit de lever quelques voiles sur la teneur de cette relation et de préciser les contours de notre entreprise.

Apories

Les rencontres entre l'architecture et la littérature gagnent donc en intensité. Pourtant, à en croire certaines qui y œuvrent avec ténacité, elles mènent la plupart du temps à des apories. Pour Anne Roche, Agnès Verlet et Guillemette Morel Journal, toutes trois membres du GRAAL, l'impact, si tant est qu'il existe, de la littérature sur la pratique architecturale reste difficile à mesurer, et « l'empathie⁵ » commune reste de l'ordre de la sensibilisation à des phénomènes spatiaux ou expérientiels. Certains architectes se sont essayés, et s'essayent encore, à l'écriture fictionnelle⁶, mais distinguent ces deux pratiques, séparent sciemment les deux domaines d'activité : deux casquettes bien différentes à porter selon les actualités et les publics rencontrés. Hormis ces épiphénomènes, les architectes feraient preuve de peu d'intérêt envers la littérature, et encore moins envers l'acte littéraire. Quant aux écrivaines et écrivains, ils ne s'intéresseraient pas à la ville et encore moins à l'architecture. Malgré les nombreuses

¹ La thèse revient sur « Les "présences" littéraires dans le monde des faiseurs de ville », dont il serait nécessairement réducteur de faire ici la synthèse. L'autrice retrace de manière exhaustive l'ensemble des (riches) collaborations entre écrivaines, écrivains et architectes, au travers des modalités suivantes : colloques, rencontres et débat, conférences, journées d'études / enseignement et recherche / édition, auquel il serait sans doute aujourd'hui pertinent d'ajouter la catégorie « projet ». Voir Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>

² Citons deux exemples récents : les journées d'étude « L'architecture au moyen de la fiction. Histoire, théorie et projet », coordonnée par Alice Carabédian, Laurie Gangarossa, Fanny Lopez, et Frédérique Mocquet, qui se sont tenues à l'école d'architecture de la ville & des territoires Paris-Est les 17 et 18 novembre 2021 ; la journée d'étude « Écrire l'espace urbain », organisée par l'Université de Genève, la HES-SO Genève et l'EPFL, à Genève en septembre 2019.

³ Groupe de Recherche sur l'Architecture, l'Art et la Littérature.

⁴ Le Pavillon de l'Arsenal est le centre d'urbanisme et d'architecture de Paris et de la métropole parisienne.

⁵ Voir Anne Roche, Guillemette Morel Journal et Agnès Verlet, « Écrire l'architecture. Avant-propos », *Europe*, n°1055, mars 2017, p.19.

⁶ On pense à Fernand Pouillon, Viollet-le-Duc ou Paul Andreu.

tentatives de connexions, il s'agirait visiblement d'un « dialogue impossible », d'une « surdité partag e⁷ », de liens vains et forcés. Rien de bien reluisant, d'après l'architecte et chercheuse Guillemette Morel Journal, alors que nos hypothèses se fondent précisément sur la potentialité de cette rencontre. L' crivain Jean-Christophe Bailly ne paraît pas beaucoup plus confiant. Invité à s'exprimer sur le sujet au Collège de France en 2021, il appuie d'une certaine manière l'aporie que Morel Journal revendique d'ailleurs, à nouveau, à cette occasion :

J'ai beau avoir souvent écrit sur l'architecture et plus encore sur la ville, cette fois l'intitulé du séminaire m'a paralysé. Architecture et littérature, cela m'a semblé trop énorme, trop illimité. Je n'ai rien vu venir. Rien, en tout cas, qui puisse avoir quelque valeur.   chaque fois que je croyais pouvoir rentrer dans le vif du sujet par un angle subtil, je voyais devant moi déferler quantité d'autres entrées tout aussi légitimes et entre le vide mon inspiration et la masse des possibilités, je me suis perdu⁸.

Restons toutefois optimistes, d'autant qu'il s'agit précisément d'éviter certains des périlleux sillons qui ont été empruntés depuis que ces relations captivent les chercheuses et les chercheurs : la thèse n'aura rien de monographique, de comparatif, d'analogique ou de métaphorique. La volonté de rapprocher l'architecture et la littérature revêt d'une exigence qui dépasse la fascination réciproque, les effets rhétoriques communs, les homologues lexicales. Si, pour Pierre Hyppolite, « l'étude des liens entre l'architecture et la littérature bute généralement sur le caractère irréductible de leurs différences et l'imperméabilité de leurs frontières », c'est bien que l'on « a souvent réduit leurs rapports à une simple référence ou au mieux à un métalangage commun fondé sur une analogie entre deux pratiques distinctes⁹. »

Permettons par ailleurs de douter du présumé inint r t que les deux champs se voueraient : plusieurs exemples, que nous exposerons et discuterons dans cette thèse, montrent des problématiques communes à l'architecture et la littérature, dont l'appétence réciproque et croissante ne cesse de s'illustrer au sein de projets éditoriaux et de collaborations d'ordres divers, parfois directement liées au projet. De quoi finir de nous convaincre qu'une réflexion féconde peut exister, à supposer les architectes arrêtent de considérer la littérature de manière utilitariste et d'attendre d'elle une description lyrique des chefs d'œuvre de son histoire et de son patrimoine ; il importe peu, en effet, qu'une écrivaine ou qu'un écrivain digresse sur le jeu savant corbus en et ses volumes assemblés sous la lumière, de même qu'il importe peu qu'un acteur ou actrice sache *réellement* monter à cheval ou jouer du piano. Il importe davantage que cette *vraisemblance* engage des réflexions qui permettent de comprendre, de voir, d'appréhender la pratique de l'architecture (ou de l'équitation, ou de la musique). Mais rassurons-nous : « si les écrivains utilisent l'architecture pour élaborer de nouveaux dispositifs narratifs ; les architectes réinventent l'espace à partir de la littérature. » La littérature « n'est pas seulement le point de départ d'une réflexion ou d'un projet. Elle questionne les liens entre

⁷ Anne Roche, Guillemette Morel Journal et Anne Roche, « Littérature et architecture : un dialogue impossible », *Europe*, n 1055, mars 2017, pp.136-143.

⁸ Jean-Christophe Bailly, « Aucune maison n'est muette », Conférence au Collège de France, Paris, 14 mai 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/agenda/colloque/architecture-et-litterature-fiction-rhetorique-et-poetique/aucune-maison-est-muette>

⁹ Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012, p.18.

le sujet et le lieu qu'il habite¹⁰. » C'est précisément ainsi que la thèse envisage la littérature, qui représente une ressource, un outil à partir duquel penser l'architecture, ses expériences et ses représentations. L'intersection entre les deux champs ne date certes pas d'hier, mais la transdisciplinarité aujourd'hui effective dans un cadre universitaire mérite d'évoluer vers un cadre plus pratique, encore balbutiant.

Il ne faudrait pas non plus confondre notre entreprise avec les explorations sur *l'espace littéraire* de Maurice Blanchot ou de Gérard Genette¹¹, où l'espace est employé au sens figuré, désignant ce qui opère entre l'auteur et l'œuvre, le processus de création littéraire où « le monde "se dissout"¹² ». L'espace littéraire ainsi considéré diffère de l'approche des études *géocentrées*, dont cette thèse poursuit la filiation, consistant davantage à « éclairer la fonction de l'espace [...] au sein du texte littéraire¹³. » La *Géocritique* de Bertrand Westphal examine l'espace au sens géographique et géométrique du terme. Notre travail se rapproche également des outils d'analyse mis à disposition par l'écrivain Roland Bourneuf, envisageant « l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques où évoluent ces personnages et où se déroule l'intrigue¹⁴. »

L'ère de la spatialité

Dominique Viart constatait en 2010 « *l'insouci théorique*¹⁵ » qui caractérisait la production littéraire du début du XXI^e siècle. N'énonçant pas de projet, ne formulant pas de discours, elle semblait précisément quitter la modernité par l'absence d'opinion construite ou d'effort de théorisation. L'analogie avec le champ architectural paraît ici, et pour le coup, opérante : si les journalistes spécialisés pressentent, malgré la difficulté inhérente à regrouper sous une bannière cohérente des profils hétérogènes et des pratiques mouvantes et après avoir eu du mal à cerner une quelconque filiation dans la production architecturale depuis la fin du siècle dernier¹⁶, un retour à une forme de simplicité, de rationalité, de « réalisme » dans l'exercice contemporain, les principaux concernés peinent (refusent ?) à manifester leur entente ou l'esquisse d'un projet commun. L'architecte Dominique Lyon le déplore d'ailleurs dans l'entretien qu'il nous a accordé, de même qu'Emmanuel Caille, le rédacteur en chef de la revue *d'architectures*, dans l'éditorial qu'il consacre justement à la question¹⁷.

Peut-être est-ce précisément l'occasion de rapprocher deux disciplines en mal de théorie, dont les sujets, et les doutes, convergent pourtant. D'autant que s'il y a bien une chose dont l'architecture et la littérature peuvent être persuadées, c'est que nous évoluons dans l'ère

¹⁰ *Ibid.*, p.10.

¹¹ Voir l'article « La littérature et l'espace » dans Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

¹² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.46.

¹³ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>

¹⁴ Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, n°1, vol.3, avril 1970, p.78.

¹⁵ Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, public.net, 2008. L'auteur souligne.

¹⁶ Voir notamment Jacques Lucan, « Génération silencieuse », *AMC*, n°49, mars 1994.

¹⁷ Voir Emmanuel Caille, « Simple, c'est plus », éditorial, *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.

de la spatialité. Michel Foucault esquissait cette prédominance de l'espace sur l'Histoire et sur le temps, caractéristiques des XIX^e et XX^e siècles, dans son célèbre texte « Des espaces autres » paru dans la revue *AMC* en 1984. Il faut dire que la littérature et la théorie littéraire ont pendant longtemps dédié leurs recherches à la dimension temporelle du récit, avant que le *spatial turn*, influent dès les années 1990, ne mette l'espace au cœur de « toute construction du savoir » dans les sciences humaines et sociales. Voilà l'espace devenu un moteur fondamental de la production de sens. Si bien que

les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant¹⁸.

L'espace est partout et ce n'est pas le monde architectural qui le verra d'un mauvais œil. A fortiori dans le contexte actuel, qui voit l'architecture faire l'épreuve de plusieurs impasses, caractérisées par des crises multiples et répétées. À la crise sanitaire – qui nous a fait prendre conscience de la fragilité d'une planète si sophistiquée qu'on la croyait invulnérable –, la crise écologique – qui nous oblige à considérer autrement une discipline consommatrice de ressources, d'énergie et de carbone –, et la crise économique – qui sévit désormais depuis de nombreuses années, impliquant une réorganisation constante des modes de production – s'ajoute également une crise de légitimité et d'autorité, qui secoue actuellement le milieu de l'architecture. Soumis à des injonctions contradictoires et à un univers normatif et réglementaire de plus en plus contraignant, l'architecte voit en effet sa créativité bridée, ses objets critiqués, ses discours incompris. Si le besoin de construction perdure, il faut désormais savoir le justifier auprès d'un public élargi : l'acte de construire a perdu de son évidence et son acceptabilité est de moins en moins garantie. L'historienne Françoise Choay considérait, voilà déjà plus de trente ans, que les compétences de l'architecte se limiteraient dorénavant à des ressorts purement communicationnels. Ce dernier serait, en définitive, devenu presque inutile :

L'ingénieur tend à se substituer à l'architecte pour concevoir et construire dans la tridimensionnalité des objets mettant en œuvre toutes les ressources de l'assistance électronique et de la virtualisation. L'architecte, lui, devient un producteur d'images, un agent de marketing, ou de communication, qui ne travaille plus qu'en trois dimensions fictives. Au meilleur des cas, il est réduit à un jeu graphique ou même plastique, qui rompt avec la finalité pratique et utilitaire de l'architecture et qui l'inscrit dans l'esthétique intellectualiste de la dérision et de la provocation, propre aux arts plastiques contemporains¹⁹.

Cette prise de conscience, si désolante soit-elle, ne saurait pour autant ternir l'optimisme inhérent à l'exercice de l'architecture. Elle appelle au contraire à une réflexion nouvelle, susceptible de véhiculer un message positif sur nos désirs et nos aspirations communes. Les architectes se voient plus que jamais sommés de continuer à réaliser des projets. Si l'architecture paraît tout de même dans l'obligation de se réformer, le détour par la littérature pourra potentiellement lui faire prendre conscience des ajustements à opérer pour repenser sa pratique : détacher l'architecture de son cadre disciplinaire ; comprendre, en somme, une part

¹⁸ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>

¹⁹ Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, s.p.

de la discipline architecturale à travers la littérature, qui ne sera pas abordée ici selon ses techniques, encore moins par son industrie, mais comme un outil doté d'une puissance narratrice, capable de raconter quelque chose de l'architecture et de la ville. D'autant que si « de nos jours, la littérature interprète une partition moins prestigieuse qu'en [d]es temps héroïques, [...] il lui arrive encore de prendre un pas d'avance sur le réel²⁰. »

Par elle que tout commence

Nous ne considérerons pas la littérature comme un dispositif discursif parallèle à celui de la théorie mais comme un outil équivalent, au travers de sa fonction anticipatrice, sur laquelle revient notamment Laurent Matthey. Le chercheur considère en ce sens que « la littérature fait de la théorie²¹ », c'est-à-dire qu'elle fabrique, au-delà des habituelles représentations sociales de l'espace et la production d'imaginaires territoriaux, de réelles *théories de l'espace*, rendues illégitimes et invisibilisées car énoncées dans une langue différente de celles des sciences sociales et éloignées de ses contextes de réception. Matthey n'est par ailleurs pas le seul à observer la fonction quasi visionnaire de la littérature vis-à-vis des champs de réflexion scientifiques, régulièrement devancés par des œuvres de fictions. Sa consœur Marta Caraion abonde en ce sens, approuvant la posture préfiguratrice de la littérature, qui nous sera très utile dans le cadre de cette recherche :

La fiction construit des modèles conceptuels pour penser le monde matériel [...], qui précèdent et balisent leur élaboration théorique par des textes non littéraires. L'exploration de la culture matérielle entreprise par les écrivains du XIX^e siècle préfigure les recherches bien plus tardives des sciences sociales.

Nous constaterons en effet tout au long de cette thèse la capacité des écrivaines et des écrivains à anticiper les théories architecturales, urbaines, paysagères ou géographiques, en représentant les transformations à l'œuvre dans nos sociétés et leurs manifestations spatiales. Des indices, des signes, des marques qui préfigurent et annoncent leur énonciation scientifique. Au milieu des années 1980, notre corpus littéraire regarde avec une certaine acuité l'homogénéisation des grandes villes du monde, de leur urbanisation et de leurs ambiances, une bonne dizaine d'années avant que l'architecte Rem Koolhaas ne développe ses célèbres réflexions sur la ville générique. Difficile donc d'imaginer comprendre l'évolution de la pensée urbaine et architecturale sans l'analyse des œuvres littéraires. La manière dont elles disent le banal, l'ordinaire et le quotidien est précisément au cœur de notre travail.

Lorsque les architectes Jacques Ferrier et Pauline Marchetti organisent un colloque au Collège de France en 2009, dopés par le succès annoncé du Pavillon français qu'ils construisent alors à Shanghai dans le cadre de l'Exposition universelle 2010, ils sont étonnés de constater que leur intuition de « Ville Sensuelle », projet intellectuel adossé au projet architectural, infusait la littérature dès le XIX^e siècle. C'est ce que leur a montré l'écrivain et historien Michel Zink, invité à débattre pour l'occasion. Il avait alors puisé dans les romans de Balzac, Flaubert et Zola quelques citations bien choisies, qui corroboraient l'engouement des architectes pour la

²⁰ Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p.251.

²¹ Laurent Matthey, « Quand la littérature fait de la théorie », *Collage*, n°6, 2019, p.15-16

question des sens et leur matérialisation au sein du Pavillon France. La Ville Sensuelle existait en réalité depuis longtemps dans les romans²². L'anecdote est révélatrice : ce n'est peut-être pas un hasard si Jacques Ferrier s'oriente, toujours, vers la littérature, à l'heure d'entamer les réflexions sur un nouveau projet. « C'est vers la littérature que je vais en premier²³ » revendique-t-il régulièrement. Par elle que tout commence. Si certains architectes se reposent sur la fiction pour déclencher les processus de projet, les écrivaines et les écrivains n'hésitent pas, quant à eux, à se saisir de l'espace comme ressort créatif, à l'image de Jean-Philippe Toussaint, qui en concède l'importance dans un de ses ouvrages récents :

C'est peut-être pour moi la chose la plus importante à savoir avant de commencer un livre, savoir où se passe l'action qu'on va décrire. Le ou les lieux emblématiques du livre. Le décor. Commencer par le décor.

(JPT, *ECR*, 136)

La littérature comme outil de connaissance et de compréhension du monde ; l'espace (la ville, l'architecture) comme déclencheur, voire initiateur, de récit : littérature et architecture s'emprunteraient donc plus qu'il n'y paraît, là où on aurait pu croire que les deux champs s'opposent dans leurs méthodes et leurs desseins. Car les rencontres entre l'architecture et la littérature se heurtent malheureusement à une autre impasse : l'une peut se permettre de s'abroger de toutes les règles (économiques, politiques, écologiques, etc.) dont l'autre est inéluctablement dépendante. L'architecture est vouée à la confrontation au réel. A en croire Houellebecq, qui échangeait avec l'architecte Rem Koolhaas sur les potentiels rapprochements entre les deux disciplines, « la littérature est libre. La littérature est gratuite²⁴. » L'architecte est lui, d'une certaine manière, condamné à réussir.

Ce qui nous lie

Force est de constater qu'au-delà de ces considérations méthodologiques ou disciplinaires, la littérature et l'architecture partagent d'autres sujets communs. Nous formulons ainsi l'hypothèse que les autrices et les auteurs contemporains, qui s'affranchissent des codes du roman qui ont façonné l'histoire de la littérature, tissent avec le banal, l'ordinaire, le quotidien, un dessein dont s'emparent aussi les architectes. Un *retour à l'ordinaire* que questionnent également d'autres champs qui gravitent autour de ces deux disciplines – philosophie, sciences sociales, sociologie, esthétique – et qui esquisse une manière féconde de croiser architecture et littérature, afin que l'architecte ne montre plus de « retard significatif par rapport à ceux – écrivains, cinéastes, photographes – qui ont été capables de reconnaître les qualités intrinsèques de la ville, du territoire et des règles sur lesquelles se fonde, et pendant des siècles s'est fondée, leur construction²⁵. »

²² Voir entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

²³ Jacques Ferrier, *La Possibilité d'une ville*, Paris, Arléa, 2013, p. 16.

²⁴ Michel Houellebecq et Rem Koolhaas, « Tourism and architecture, in the limbo of the leisure », *El Pais*, 24 juillet 2007.

²⁵ Luca Ortelli, « Sur la toile de l'ordinaire », *Matières*, n°4, 2001, p.48.

Si l'ordinaire et le banal ont été investis d'intentions politiques, culturelles et théoriques sensiblement différentes depuis le milieu du XX^e siècle, l'un des enjeux de cette recherche consiste à comprendre en quoi leur évocation joue tantôt un rôle critique, tantôt transgressif, tantôt un rôle plus régulateur de la profession architecturale. Il s'agit de contribuer à historiciser ces notions polysémiques, créditées d'intentions hétérogènes et parfois contradictoires, en dépliant les différentes significations du banal et de l'ordinaire. Nous sommes conscients qu'elles ont sensiblement varié selon les époques et notamment depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le banal et l'ordinaire ont naturellement interrogé d'autres champs de savoirs. On connaît par exemple l'importance du rôle joué par la photographie, et notamment le travail de Stephen Shore, dans la pensée transgressive de Las Vegas chez Denise Scott-Brown et Robert Venturi²⁶. Comment ne pas constater un rapport avec la littérature contemporaine qui, forte d'un glorieux passé romanesque, tâche aujourd'hui de réinventer les contours de son exercice ? Au-delà de sa forme (qui vacille entre autobiographie, enquête d'investigation, autofiction, etc.), cette littérature impose un nouvelle poétique qui lui est propre : ce nouveau type de fiction (ou non-fiction) s'abroge de la figure si courante de personnage, en exhibant un personnage/narrateur qui inventorie son quotidien en proposant « une toute nouvelle littérature d'information, de témoignage, d'inventaire ou de documentation qui réinvente sa forme avec son objet et cherche à dire après la poétique humaniste et sa déconstruction le rapport fragile que nos formes de vies, dans leur possible banalité et naturalité, ont avec le monde²⁷. » Dominique Viart voit dans cette nouvelle entreprise un « triple retour critique : retour au récit, retour au réel, retour au sujet²⁸ ». Les écrivains, usant d'outils empruntés à des disciplines analogues (sociologie, anthropologie, ethnologie), réussissent de fait à communiquer et (ré)instaurer un dialogue avec le réel. À l'heure où l'architecture cherche bel et bien le moyen d'interroger l'emprise de sa pratique et de ses objets sur le quotidien, il paraît cohérent et opportun de lui confronter des formes artistiques qui le portent justement en nouveau paradigme. En quoi la littérature peut-elle nous aider à appréhender différemment ce qui opère déjà dans le champ architectural ?

Faussement synonymes, les notions de banal, d'ordinaire et de quotidien traversent la thèse et nécessitent que l'on balise leurs différentes significations : si le débat, que la première partie de ce travail tâchera de mettre en lumière, bat toujours son plein dans la recherche et la pratique architecturale, il en va visiblement de même dans les sciences sociales et la philosophie, brouillant encore davantage l'acceptation possible de tels termes. Bruce Bégout s'est essayé à l'exercice :

De tout ceci ressort le fait que l'ordinaire renvoie à une *norme*, à un critère d'évaluation qui prétend dire ce qu'est l'objet, et surtout ce qu'il doit être ou ne pas être. L'ordinaire ne décrit pas une entité, il prescrit une qualité. Il impose un mode d'être (même pour le rejeter), celui de ce qui est *comme les autres*, commun et non remarquable. Cela ne signifie pas forcément que l'ordinaire soit banal, car, pour sa part, il ne se réfère qu'à une fréquence régulière qui crée en

²⁶ Voir notamment Olivier Lugon, « Avant la "forme tableau". Le grand format photographique dans l'exposition "Signs of Life" », *Études photographiques*, n°25, 2010.

²⁷ Voir : https://www.fabula.org/actualites/territoires-de-la-non-fiction_79215.php

²⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : l'héritage, modernité, tradition*, Paris, Bordas, 2005, p.512.

nous une certaine forme d'attente et d'accoutumance. Tandis que le banal renvoie plutôt à une forme de déception, l'ordinaire fait simplement fond sur des croyances habituelles structurant de l'expérience²⁹.

Le philosophe avait consacré une dizaine d'années auparavant un livre à *la découverte du quotidien*, notion qu'il dit préférer au banal et à l'ordinaire, en cela qu'elle se définit comme un « concept phénoménologique et descriptif³⁰ ». Le quotidien présente l'avantage de ne pas porter de jugement de valeur sur le fait ou l'objet qu'il qualifie, et désigne le mode de manifestation d'une chose, qui dépend donc, de fait, d'une expérience. Pas de jugement de valeur mais une qualité objective, perçue ou vécue. Les écrivaines et les écrivains de notre corpus l'ont d'ailleurs bien compris : aucune prise de position esthétique ou critique, mais des lieux récurrents qui semblent à la portée de tout un chacun, connus et reconnus, familiers, comme autant de « répétition[s] dans le temps (habitudes, coutumes, traditions, etc.) et dans l'espace (endroits familiers, le chez soi, les parcours habituels)³¹ ».

Instrument d'aliénation du pouvoir politique pour Lefebvre, ou au contraire nécessaire réappropriation ou détournement par le jeu et l'artisanat pour de Certeau, le quotidien a, depuis les années 1950, intéressé de nombreux penseurs : d'Henri Lefebvre à Michel de Certeau donc, en passant par Roland Barthes, Maurice Blanchot, Georges Perec et plus récemment Marc Augé, Bruce Bégout et Michael Sheringham, les sciences humaines se sont saisies du quotidien pour en révéler les enjeux poétiques, critiques et politiques. Ce mouvement de configuration de la pensée du quotidien s'inscrit notamment dans la pratique de l'espace. Face à l'homogénéisation et l'uniformisation croissantes de nos lieux de vie, il permet de générer des réflexions sur la manière dont nous habitons, consommons, travaillons, sur nos modes de loisirs et de partage, nos modes de déplacements, leur rationalisation et leur fonctionnalité. Pour Sheringham, le quotidien ne peut être étudié que dans « l'hétérogénéité, l'hybridité qui fait [qu'il] échappe aux genres établis, se laisse appréhender plutôt par des pratiques, littéraires ou autres, où il y a passage à travers des genres différents, brassage de genres³². » C'est précisément ce à quoi nous proposons de nous atteler à travers un travail de recherche hybride, qui tâche de comprendre ce que la récurrence des lieux issus d'un corpus littéraire révèle de la ville contemporaine. Il est en effet urgent d'opérer des déplacements, stimulants et fertiles, pour appréhender ce qui est à l'œuvre dans le champ de l'architecture : comprendre les lieux manifestes de la quotidienneté, les expériences qui en découlent, les représentations, l'imaginaire, les ambiances qu'ils véhiculent.

La littérature a poussé à l'extrême les moyens d'instrumentaliser – ou de travailler avec – le quotidien. Voilà un élément constant dans l'histoire de la littérature, à partir duquel se sont construits des regards et des mises en discours de la société. Il paraît donc pertinent d'interroger l'architecture à partir de cette antériorité afin de comprendre l'arrière-plan idéologique, politique

²⁹ Bruce Bégout, « Approches de nulle part », in Raphaële Bertho et Héloïse Conésa (dir.), *Paysages français*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017, p.22. L'auteur souligne.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p.39.

³² Michael Sheringham, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro*, n° 1, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://tempszero.contemporain.info/document79>

ou moral dans lequel elle est inscrite, et dont la production architecturale est toujours porteuse. Les questions qui traversent les deux champs, bien qu'expérimentées à des époques différentes, interrogent le geste d'un retour, d'une réaffirmation, ou d'une mise à distance du quotidien. Ce détour nous permettra de questionner et de souligner sa dimension générationnelle et transgressive.

Le quotidien fait depuis plusieurs années l'objet d'une attention croissante et d'une certaine forme de fascination. Il est au cœur de démarches multiples, dans des champs disciplinaires variés : sociologie, anthropologie, philosophie, esthétique, littérature et architecture. Les conditions d'exercice de l'architecture et de l'urbanisme sont également sujettes à des questionnements qui se déploient à partir de ce champ lexical spécifique. Les architectes y trouvent un terreau particulièrement fertile et représentatif des réflexions plus larges qui ébranlent leur champ disciplinaire.

Objectifs, problématique, hypothèses

Cette thèse se propose d'analyser la manière dont les écrivaines et les écrivains contemporains figurent le quotidien. L'objectif est de dresser une cartographie des lieux de l'imaginaire contemporain, de ses expériences et de ses représentations, grâce à une lecture orientée d'un corpus littéraire, de manière à en informer la pratique architecturale. Comment se manifestent l'ordinaire, le banal ou le quotidien dans la fiction d'aujourd'hui ? De larges thématiques se dégagent, communes à l'ensemble des romans étudiés. Elles établissent une sorte d'*esprit du temps* que cette recherche souhaite embrasser : notre cartographie, nécessairement partielle, tend à redéfinir l'expression de l'ordinaire, du banal et du quotidien dans les projets et la recherche en architecture, grâce à une lecture orientée des romans contemporains. L'objectif est d'offrir un outil, même s'il reste spéculatif, permettant de penser les projets autrement.

Certaines autrices et certains auteurs inscrivent leurs personnages dans des ambiances urbaines délibérément banales, à travers des pratiques narratives hétérogènes, souvent écrites à la première personne. Si bien que « ce qui semble relier la production littéraire, c'est – curieusement – l'intérêt que l'on porte au quotidien, voire à la banalité de la vie. Les écrivains contemporains se penchent sur le domaine du quotidien, du négligeable, de l'insignifiant, de tout ce qui se situe en deçà du remarquable, en y trouvant, chose paradoxale, une étonnante richesse et un pouvoir révélateur de l'ordinaire³³ ». Dans quelle mesure ce paradoxe peut-il aider les architectes à appréhender, à concevoir et à transformer le quotidien ? Comment la littérature contemporaine s'empare-t-elle des lieux banals et ordinaire qui le façonnent ? En quoi cela informe-t-il nécessairement les architectes dans le champ de l'imaginaire, de l'expérience et des ambiances ?

Ces interrogations conduiront naturellement à considérer des problématiques annexes et notamment la place de la narration et de la fiction dans le processus de conception. Nous

³³ Voir : https://www.fabula.org/actualites/journee-d-etudes-les-litteratures-francophones-d-aujourd-hui-l-universel-du-et-au-quotidien_77926.php

tâcherons aussi de comprendre la valeur des interactions à l'œuvre entre ces deux champs de création et de savoir : les phénomènes qui les rapprochent (manifestations, engagements communs, collaborations, stratégies, communication, outil de conception, de médiation, etc.) et les efforts qu'il reste encore à mener pour les rendre réellement opérants. L'ensemble s'inscrit dans la volonté de repenser tout le processus de légitimation de l'architecture et de l'urbanisme aujourd'hui, à travers les outils et les discours mis en œuvre pour pallier le divorce croissant qui opère entre la production architecturale et urbaine et la société civile.

Les recherches de Laurent Matthey nous sont à ce titre d'une aide précieuse. Le spécialiste des politiques urbaines revient dans ses travaux sur les différentes étapes qui balisent les nouvelles modalités de production et de partage de la ville. Matthey fait notamment de l'urbaniste (mais son propos peut s'étendre sans peine à la figure de l'architecte) un « romancier comme les d'autres³⁴ », en tant qu'il produit du récit, et qu'il s'inscrit dans un système narratif de grande ampleur : son rôle s'apparente de plus en plus à raconter des histoires. Le chercheur revient pour ce faire sur les différents « tournants » qui ont marqué la production urbaine récente. Le tournant « communicationnel », qui intervient à la fin des années 1980, correspond à premier moment de crise : l'expertise techniciste ne paraît plus suffisante pour faire la ville, à laquelle il faut désormais adosser une parole habitante. Le rôle de l'urbaniste évolue dès lors vers de l'organisation et de la médiation de débats au sein desquels il sera susceptible de collecter les anecdotes, qu'il s'agit ensuite de *traduire* au sein du projet urbain, grâce à des va-et-vient entre habitants et experts techniques. L'urbaniste se voit donc doté d'un rôle de *traducteur*. Le tournant « participatif » qui lui succède met cette parole habitante au cœur du processus de projet, ou plutôt valorise la mise en scène de la participation comme un élément plus important que les résultats la participation elle-même. Le tournant « narratif » correspond à la manière dont le public recevra les histoires. Il implique une instrumentalisation du discours : la manière dont se construit la réception de l'histoire revêt de fait une importance politique et économique majeure. Bien raconter le projet, c'est réduire les conflits, c'est créer du consensus. Place donc au *story-telling*, dont l'importance croît à une vitesse considérable dans la fabrique urbaine (et architecturale), pensé comme un outil de séduction, orienté vers de la communication. Si bien que « pour que la ville se fasse, les romans urbanistiques doivent être des succès de librairie, aux dépens, peut-être, des détails qui font la littérature³⁵ ». Ce moment coïncide avec le glissement de la parole habitante constituante de l'expertise vers sa mise en récit transposée, détournée. Dans ses travaux, la chercheuse Pauline Ouvrard en vient à qualifier l'urbaniste (mais à nouveau, l'ombre de l'architecte plane sur ces considérations) à un être qui produit de la fiction.

Nous émettons donc l'hypothèse que les différents *tournants* dont Matthey se fait l'écho, brièvement synthétisés ici, évoluent aujourd'hui vers une énième manière de caractériser la production urbaine et architecturale : une tournant « littéraire », dont les manifestations les plus latentes sont perceptibles dans le cadre de collaborations entre écrivaines, écrivains et

³⁴ Laurent Matthey a utilisé cette expression au sein de sa communication « Narrer le projet, agencer le corps, fabriquer la ville » dans le cadre du Séminaire *Pratiques citadines et professionnelles*, organisé par laboratoire LET de l'ENSA Paris-La-Villette le 6 novembre 2020.

³⁵ Laurent Matthey, « Les urbanistes, ces romanciers de la ville », *Collages*, 2018, n°3, p.7.

architectes-urbanistes, dans le cadre de projets ou de contributions d'ordres divers. Nous tâcherons notamment de cerner au sein de ce travail les implications des personnalités littéraires dans le monde architectural et urbain. Il faut dire que la diversification des modes de visibilité de l'architecture et de la ville oblige les architectes à réinventer les modalités de conception, de partage et de communication du projet, en fonction des publics et des contextes de réception.

Nous faisons également l'hypothèse que la littérature représente un outil de lecture de notre monde contemporain et, donc, de son habitabilité : la manière dont les autrices et les auteurs se saisissent des ambiances quotidiennes peuvent aider à renouveler le regard des architectes. La littérature constituerait un nouveau mode de perception de l'espace. A en croire l'universitaire et essayiste Bertrand Westphal, la « discursivité » propre à la littérature, « le plus souvent éloignée du monde, sans incidence sur lui, fictionnelle pour tout dire, a fini par devenir instructive³⁶. » C'est ainsi que nous aborderons notre corpus littéraire.

Les architectes paraissent par ailleurs bien incapables de trouver un consensus sur la question de l'ordinaire et du banal : l'utilisation, la plupart du temps contradictoire, de notions perçues de manière tantôt péjoratives, tantôt vertueuses, alimente les polémiques et les débats. Cette incompréhension repose notamment sur leur difficile distinction, mais aussi sur les différentes acceptations dont le banal et l'ordinaire (notions comprises pour le coup comme un seul et même champ de réflexion) sont le support, que les architectes se plaisent à saisir au gré des contextes de réception de leurs œuvres ou de leurs discours et que cette recherche devra réussir à replacer dans les différents cadres (réglementaires, normatifs) et conjonctures (économiques, politiques). Nous émettons l'hypothèse que le banal et l'ordinaire sont soumis à différentes *conditions*, qu'il s'agit tantôt d'accepter ou de transgresser, et qui régissent leur utilisation dans le champ architectural et urbain. Ces conditions répondent à trois catégories : des *situations*, une *économie* et une *esthétique*.

Par *situations*, nous entendons ce qui relève du contexte, du site, de la commande ou du programme : *des situations de projet* banales ou ordinaires. Les architectes, dont les travaux se sont essentiellement concentrés sur les dynamiques d'urbanisation des grandes villes depuis la fin du XX^e siècle, s'orientent aujourd'hui plus volontiers vers des territoires à la marge des représentations collectives et des objets jusque-là déclassés : des petites et des moyennes villes, voire des territoires ruraux ou périurbains, dans lesquels les *situations* de projet diffèrent de fait de celles des métropoles³⁷. La modestie des programmes, des budgets, des délais et des sites appelle à d'autres formes d'action et un retour d'intérêt pour les formes vernaculaires et spontanées.

Dans le cadre *économique*, nous regroupons ce qui est de l'ordre des conditions de production et de fabrication de l'architecture : la raréfaction des ressources et les différentes crises (sociale, sanitaire, environnementale) induisent une économie de ressources, de moyens,

³⁶ Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007, p.63.

³⁷ Voir, à ce titre, le numéro 304 du magazine *d'architectures*, paru en janvier 2023 et intitulé « Renversement », qui revient précisément, comme indiqué en couverture, sur la manière dont « l'architecture se réinvente en dehors des grandes métropoles ».

de gestes, de matière, bref, une certaine frugalité qui appelle, dans un cadre incertain, un recours au banal ou à l'ordinaire, loin de l'opulence dont a pu jouir l'architecture en des temps plus prospères. La conjoncture avec laquelle l'architecture doit en permanence jongler est de plus en plus instable, normée, contrainte, règlementée. La restriction des budgets et les conditions de commandes de plus en plus complexes concourent également à une réflexion en amont du projet qui encourage une certaine forme de rationalité, qui n'est pas sans lien avec les notions évoquées.

Par *esthétique*, nous considérons ce qui relève de l'expression formelle et architecturale. Deux grands courants peuvent être rapidement établis. D'un côté, l'architecture exhibe aujourd'hui sa pureté essentielle, se dévoile dans sa vérité cristalline. Obnubilée par l'inessentiel, dans la plus grande tradition moderniste, l'architecture se débarrasse actuellement des parements, des ornements, des doublages, de tous les éléments réputés superflus, gratuits, évitables, dispensables au travers de structures désossées : une sobriété, une frugalité de forme et de moyens assumée par des matériaux bruts mis en œuvre de manière pragmatique, qui œuvrent en faveur d'un réalisme esthétique. De l'autre, une architecture qui cherche des parades aux méthodes extractivistes du monde de la construction, et à la consommation de carbone dans les matériaux employés usuellement dans nos bâtiments. A cet égard, l'architecte Philippe Rahm considère que l'année 2022 a même fait « basculer le langage architectural dans le nouveau régime climatique³⁸ », chamboulant ainsi nos valeurs et nos aspirations esthétiques. Quoiqu'il en soit, politiques et architectes semblent s'accorder à vouloir apaiser l'overdose d'éclectisme dont les villes ont été les terrains de jeux pendant plus de vingt ans, et retrouver de la cohérence et de la régularité dans les formes architecturales et l'environnement urbain.

Position disciplinaire

Il n'est pas question de nous inventer analyste ou critique littéraire, mais de puiser dans un corpus romanesque pour mieux parler d'architecture. Cette thèse est une thèse d'architecture. Si elle fait appel à de nombreuses disciplines connexes, elle mobilise les outils, les méthodes et les compétences de l'architecte, comme l'analyse typologique et programmatique, l'expertise sur les ambiances et l'expérience sensible de l'espace. Il ne s'agit pas de considérer les liens entre l'architecture et la littérature dans un cadre métaphorique ou analogique, mais bien de saisir, dans les œuvres littéraires, la manière dont la représentation de l'architecture et de la ville ordinaires, banales, quotidiennes, peuvent informer les architectes sur leurs propres réalités et éclairer la discipline architecturale et urbaine.

Ce travail a fait l'objet d'une demande de CIFRE auprès de l'ANRT en 2018 avec le studio de recherche en prospective urbaine Sensual City de l'agence d'architecture Ferrier Marchetti Studio et le laboratoire CRENAU de l'ENSA Nantes. Si cette demande n'a pas abouti, elle a donné naissance à un partenariat qui a tenu durant les six ans de la thèse, offrant des conditions matérielles et scientifiques similaires à celles proposées par la CIFRE. Il

³⁸ Philippe Rahm, « Le béton, l'aluminium et les façades vitrées sont devenus laids », *Libération*, 30 décembre 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/philippe-rahm-le-beton-laluminium-et-les-facades-vitrees-sont-devenus-laits-20221230_IRFOUDSCI5FVFPDH7OW6ACVR5E/

paraissait absolument fondamental de garder un pied dans l'univers pratique des architectes : faire face à leurs réalités, leurs contraintes, leurs objets, afin de ne pas décorrélérer nos recherches du monde de la production architecturale et de leurs potentielles visées opérationnelles dans le cadre de concours ou d'études. Les nombreux recours à la production et aux ouvrages de Jacques Ferrier et Pauline Marchetti dans la thèse, peut-être plus que tout autre architecte, n'y sont, de fait, pas étrangers, tant l'univers théorique et pratique des deux architectes n'a cessé d'alimenter les différentes étapes de ce travail.

Corpus

Pour mener à bien nos réflexions, nous nous appuyons sur :

1. Un corpus littéraire « primaire » dit « transgressif », à l'origine des réflexions menées au sein de cette thèse, à partir duquel s'est construit le sujet et les premières intuitions. Il est composé de quatre auteurs contemporains : Jean-Philippe Toussaint, Michel Houellebecq, Jay McInerney et Bret Easton Ellis. Notre travail ne s'y limite pas pour autant et s'attache à un corpus qui s'est élargi chemin faisant ;
2. Un corpus littéraire « secondaire » dit « élargi » dont la lecture a permis d'étayer les hypothèses soulevées par les quatre auteurs cités : des écrivaines et des écrivains contemporains plus concrètement investis *dans* ou intéressés *par* le fait architectural ou urbain.
3. Un corpus architectural, constitué d'architectes et urbanistes contemporains dont les travaux de recherche, les projets ou les discours résonnent avec les notions convoquées dans la thèse. Certaines et certains d'entre eux ont pu être approchés et interrogés dans le cadre d'entretiens qui composent un corpus discursif original permettant d'interroger, de compléter, d'alimenter le corpus littéraire.

1. Les transgressifs

Les œuvres de Jean-Philippe Toussaint, Michel Houellebecq, Bret Easton Ellis et Jay McInerney constituent le « noyau dur » de cette recherche, autour duquel s'articule la problématique, à partir duquel se sont construites les premières intuitions et s'établissent des rebonds, des détours, des déplacements. Plusieurs raisons ont présidé au choix de ces quatre auteurs.

Dans un ouvrage paru en 2010, la chercheuse hollandaise Sabine van Wesemael étudie les interactions productives qui s'établissent entre les auteurs américains et les auteurs francophones contemporain³⁹. Ces romanciers, qu'elle définit comme « transgressifs », partagent notamment une vision pessimiste et désenchantée sur leur quotidien, qui en dit long sur la vacuité de la société qu'ils décrivent. Ces baby-boomers cultivent en permanence la frontière très mince qui sépare vie personnelle et fiction, ce qui leur vaut d'ailleurs quelques difficultés à s'expliquer sur le prétendu déguisement autobiographique de leurs ouvrages. Ils

³⁹ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010.

observent de manière clinique les objets, les marques et les lieux du quotidien. Quel rôle joue, dès lors, l'architecture et la ville dans ces romans ? La banalité et l'ordinaire y sont-ils manifestes ? Participent-ils à une nouvelle esthétique du quotidien dans la littérature contemporaine ?

Les quatre auteurs transgressifs retenus évoluent à contrecourant des valeurs esthétiques et morales consensuelles. Nos quatre écrivains présentent des parentés manifestes en termes d'orientations et de sensibilités, et reconnaissent pour la plupart s'être mutuellement influencés. Pris dans un débat qui les « invite à étudier le réalisme dans son monde contemporain », les quatre écrivains, auteurs de best-sellers incontournables, commencent également à attiser l'intérêt de la recherche académique. Marqué par le nihilisme et l'aliénation apparente de leurs personnages, leur travail tâche de se « libérer des contraintes du roman expérimental postmoderne » en s'opposant à son caractère gratuit et superficiel. Il est question d'être en prise avec son époque, dans la mesure où leurs personnages « ne sont pas séparables de la société dans laquelle ils vivent⁴⁰. » Ces quatre auteurs, chefs de file de leurs maisons d'éditions respectives, présentent le double avantage d'être unanimement salués par la critique mais également pour la plupart auteurs de best-sellers. Ils sont lus, mais aussi récompensés. S'ils baignent donc dans des contextes sociaux et culturels plus ou moins similaires, ils présentent des ancrages géographiques différents. Les résonances et les distinctions entre le monde anglo-saxon et le monde francophone semblent précisément opérer autour de cette notion de transgression, qui « met en évidence le fructueux échange qui se produit actuellement [...]. Le roman transgressif contemporain est né de cet échange, de cette prise de conscience d'une unité esthétique dépassant les particularités nationales⁴¹. »

Le corpus s'articule, côté américain, autour des romans de Bret Easton Ellis (1964-) et Jay McInerney (1955-). Alors que les romans du premier prennent place dans la démesure de l'univers californien, tout autant fait de fêtes, de sexe et de drogue que d'interminables autoroutes qui séparent les typiques pavillons (chics) de la *suburbia* américaine, le second se présente comme un véritable « anthropologue » de New York. Leur amitié symbolise l'existence d'un groupuscule littéraire monté de toutes pièces par les médias dans les années 1980, le *Brat Pack*, qui aurait « réveillé » la littérature américaine. Ces deux auteurs, qui ont connu jeunes la célébrité (vingt-et-un ans pour Ellis et vingt-neuf ans pour McInerney), sont pleinement habités par la dérive matérialiste américaine des années 1980 : « Ils sont jeunes, aiment la lumière et, n'en déplaie à l'Amérique conservatrice de Ronald Reagan, ont beaucoup de choses à dire sur leur vie, leurs parents, la drogue et leurs semblables, à la fois drôle et sans illusion, cyniques et avides d'expériences limites⁴². » Leurs deux premiers romans, similaires sur le fond, présentent des jeunes narrateurs masculins qui dérivent dans Los Angeles et New York, en quête de peu : *Bright Lights*, *Big City* (paru en 1984 et traduit en français sous le titre *Journal d'un oiseau de nuit* en 1986, avant de recouvrer son titre original dans les traductions et éditions récentes) et *Less than Zero* (paru en 1985 et traduite en français l'année suivante

⁴⁰ *Ibid.*, p.65.

⁴¹ *Ibid.*, p.17.

⁴² Clémentine Goldszal, « Le “Brat Pack”, un roman américain », *M, le magazine du Monde*, 4 mai 2019, p.41.

sous le titre *Moins que Zéro*), deux titres qui en disent long sur leurs perspectives romanesques et prédisent des carrières imprégnées de tous les vices de notre époque⁴³.

Côté francophone, nous étudierons deux autres écrivains « transgressifs » : Michel Houellebecq (1956-) et Jean-Philippe Toussaint (1957-). Le premier, au-delà des controverses qui accompagnent chacune de ses prises de parole, a été récompensé du Prix Goncourt en 2010 pour *La Carte et le territoire*, récemment été adapté en bande dessinée par un architecte, Louis Paillard. Son succès et sa reconnaissance ne méritent plus de vaine démonstration : il demeure l'un des auteurs français les plus traduits à l'étranger et un *Cahier de L'Herne* lui a été consacré en 2017, dirigé par la chercheuse Agathe Novak-Lechevalier. Elle lui dédie également un séminaire depuis 2021, dont les séances bimensuelles scannent son œuvre au regard de l'ensemble des disciplines et profils qu'elle stimule (littérature, philosophie, histoire, histoire de l'art, économie, droit, architecture, etc.), et dont la séance inaugurale s'est tenue en présence de l'auteur⁴⁴. Quant à Jean-Philippe Toussaint, notamment distingué du Prix Médicis en 2005 pour *Fuir* et auteur d'une trentaine d'ouvrages traduits dans plus de vingt langues, il infuse également le champ universitaire : les thèses et les mémoires sur son œuvre vont bon train⁴⁵ et le colloque international « Lire, voir et penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint » qui s'est tenu à Bordeaux du 18 au 19 juin 2019 réunissait pendant trois jours de nombreuses chercheuses et de nombreux chercheurs d'horizons divers, sous la direction de Jean-Michel Dévéa. L'auteur, présent tout du long, s'est lui-même chargé de clôturer les débats.

Même s'ils n'ont pas rencontré le même succès que les livres dont ils sont adaptés, on décompte également de nombreux films issus de l'œuvre romanesque de nos quatre auteurs transgressifs, qui ont la plupart du temps participé à l'écriture du scénario⁴⁶. Ils sont parfois eux-mêmes acteurs, au cinéma ou à la télévision ; ils enregistrent des podcasts, produisent des albums, réalisent des films, mettent en scène au théâtre, performant. Bref, Houellebecq, Toussaint, Ellis et McInerney infusent très largement la culture populaire dont ils devenus, à des échelles certes différentes, des réelles figures⁴⁷. Ils sont lus et traduits, connus et reconnus par le grand public, leurs pairs, les institutions culturelles (nous n'avons pas encore évoqué les expositions dont ils ont été commissaires⁴⁸) et littéraires, le milieu universitaire. Et ce malgré les controverses et les débats qui accompagnent régulièrement leurs sorties médiatiques. Cette « validation » constitue un facteur décisif dans le choix du corpus principal de cette recherche :

⁴³ Leurs romans ont été lus et analysés dans leur traduction française.

⁴⁴ Voir : <https://csf.hypotheses.org/category/seminaire-houellebecq>

⁴⁵ Le site internet de l'auteur recense les travaux académiques qui lui sont dédiés. Voir : <http://www.jptoussaint.com/livres-critiques-theses-memoires.html>

⁴⁶ MH : *Extension du domaine et de la lutte* et *Les Particules élémentaires* ont été adaptés au cinéma. *Extension*, *Plateforme* et *Soumission* au théâtre. JPT : l'auteur s'est chargé de l'adaptation de *La Salle de bain*, *Monsieur et L'Appareil-photo*. *La Disparition du paysage* a été mis en scène au théâtre. BEE : *Moins que zéro*, *American Psycho*, *Les Lois de l'attraction* et le recueil de nouvelles *Zombies* (sous le titre *Informers*) ont été adaptés au cinéma. JMI : l'auteur a lui-même adapté *Bright Lights*, *Big City* au cinéma.

⁴⁷ Par exemple, Michel Houellebecq a inspiré le personnage de « Terinonus » dans le 39^e album des aventures d'Astérix et Obélix, *Astérix et le Griffon*, paru en 2021, et joue son propre rôle dans le film de Guillaume Nicloux, *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, sorti en 2014.

⁴⁸ Nous pensons par exemple aux expositions parisiennes de Jean-Philippe Toussaint, « Livre/Louvre » au Louvre en 2012, et de Michel Houellebecq, « Rester Vivant » au Palais de Tokyo en 2016.

leurs œuvres et leurs discours sont largement diffusés, traduits et étudiés, donc potentiellement partagés et révélateurs.

Un autre argument concerne nécessairement leur relation à l'espace. Si nos quatre auteurs intéressent de manière exponentielle le milieu universitaire, ils n'ont pas, ou peu, été approchés par l'analyse architecturale ou urbaine. Il faut dire que la recherche architecturale se concentre la plupart du temps sur la même « sainte trinité⁴⁹ » quand il s'agit de littérature, à savoir l'implacable trio d'écrivains, rencontré dès la première année d'étude par les étudiantes et étudiants, et sur lequel les architectes, même une fois diplômés et installés, reviennent volontiers : Georges Perec, Jun'ichirō Tanizaki et Italo Calvino. Certains autres bons compagnons, comme Julien Gracq ou Jean-Christophe Bailly, étoffent l'univers référentiel du monde architectural et urbain. À la fois, pourquoi un architecte lirait-il des romans (en dehors de son plaisir personnel) et en quoi cela devrait-il nourrir son travail ? Les œuvres de nos quatre auteurs transgressifs ne sont d'ailleurs pas spécialement connues pour mettre l'architecture ou la ville à l'honneur. Il n'empêche que la question de l'espace, pour peu qu'on s'y attarde un instant, traverse en filigrane leurs romans respectifs, que cela soit de manière assumée – Toussaint revendiquant la notion d'espace comme une valeur essentielle de son travail romanesque, équivalente à celle du temps, ou McInerney assumant un ancrage territorial comme un postulat presque immuable, laissant comprendre qu'il est « peu probable [qu'il] écrive un livre qui ne soit pas à Manhattan⁵⁰ » – ou plus indirecte – la relation à l'espace caractérise les œuvres de Houellebecq et Ellis sans en être expressément révélatrices. Prenons donc Henri Lefebvre au mot : « Dès que l'analyse cherche l'espace dans les textes littéraires, elle le découvre partout et de toutes parts : inclus, décrit, projeté, rêvé, spéculé⁵¹. »

Un sentiment, presque paradoxal, mais tout à fait stimulant dans le cadre de nos recherches, opère à la lecture des romans de Houellebecq, Toussaint, McInerney et Ellis : l'espace, l'architecture, la ville sont partout, mais ce n'est pas le sujet. D'un auteur à l'autre, des situations répétées, des typologies de lieux similaires, des visions du monde comparables ; ils nous confrontent tous les quatre très directement à une expérience commune des lieux que nous traversons sans même nous en apercevoir, à des espaces communs, voire indignes : des restaurants, des bowlings, des bars, des hôtels, des supermarchés, des aéroports. Quel imaginaire ces lieux construisent-ils ? Quelles expériences proposent-ils ? Comment les appréhender en tant qu'architecte ?

Notre choix s'est également basé sur un autre dénominateur commun à Toussaint, Ellis, McInerney et Houellebecq : l'appétence, assumée ou inavouée, pour le prosaïque et ce qui se situe en-deçà du remarquable. Chez nos quatre auteurs, la question du quotidien, du banal et de l'ordinaire est pour le coup explicite : il suffit pour s'en persuader d'ouvrir *Les Lois de*

⁴⁹ Pour reprendre la formule du philosophe Thierry Paquot que se plaisent notamment à rappeler Agnès Verlet, Guillemette Morel Journel et Anne Roche dans la revue *Europe*, n°1055, mars 2017.

⁵⁰ Jay McInerney, « Émission spéciale Jay McInerney », [émission radio], *Le Temps des écrivains*, France Culture, 13 mai 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/emission-speciale-jay-mcinerney>

⁵¹ Henri Lefebvre, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, n°31-32, 1974, p.22.

l'attraction ou *L'Appareil-photo*, et de s'arrêter à leurs premières phrases, symptomatiques d'une recherche de banalité, voire d'ennui :

et c'est une histoire qui va peut-être t'ennuyer mais tu n'es pas obligé d'écouter

(BEE, *LLA*, 13)

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien d'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux.

(JPT, *AP*, 7)

Cette littérature enregistre le monde actuel, relate sujets, objets et ambiances ordinaires. Elle dessine une cartographie du présent, sur laquelle cette thèse s'appuiera pour tâcher de saisir la teneur des lieux, des expériences et des représentations du quotidien.

2. Le corpus élargi

Si les romans de nos auteurs transgressifs ne sont pas *immédiatement* liés à l'espace, une frange encore plus récente de la littérature contemporaine s'intéresse de près à des questions architecturales et urbaines. Pour ne citer que succinctement les lotissements chez Fanny Taillandier, les logements insalubres chez Joy Sorman, l'aménagement du territoire chez Aurélien Bellanger, les dérives parisiennes et les intérieurs chez Thomas Clerc, nombreux sont les objets et les sujets sur l'*espace* qui infusent la production littéraire depuis plusieurs années. Certaines et certains de leurs représentants sont même directement liés au monde de l'architecture ou impliqués dans la fabrication de la ville, que cela soit à travers des engagements académiques, théoriques, communicationnels ou des collaborations professionnelles. Cet engagement, par le roman ou la pratique, dans le fait architectural et urbain, nous a nécessairement menés à établir un corpus secondaire, plus large et aux contours plus instables, qui informe ou infirme les hypothèses soulevées par la lecture de nos auteurs transgressifs.

Aucune recherche d'exhaustivité n'a présidé à la constitution de notre corpus élargi, qui s'est construit de manière empirique, au gré des sensibilités, des recommandations, des lectures, parfois des hasards. Il constitue un répertoire organique, au sein duquel nous nous autorisons à piocher çà et là, de manière intéressée voire utilitariste, en tâchant de saisir parmi les nombreuses autrices et les nombreux auteurs sélectionnés les objets les plus pertinents et les plus représentatifs, les textes les plus à même d'éclairer la problématique avancée. Deux entretiens ont par ailleurs été conduits dans le cadre de cette thèse avec Fanny Taillandier et Aurélien Bellanger, dont les relations avec les architectes et les urbanistes sont sans doute actuellement les plus substantielles, de manière à informer les accointances potentielles qui opèrent entre les deux champs. La liste exhaustive des romans étudiés dans le cadre de notre travail est consultable dans la bibliographie.

L'objectif consiste à déployer des alternatives aux récits dominants dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme par l'intermédiaire de la littérature et à renouveler l'univers référentiel des architectes. En quoi notre corpus élargi révèle-t-il des expériences et des ambiances délibérément banals ? Comment la thèse peut-elle permettre aux architectes de se saisir des textes littéraires pour penser différemment le projet ?

3. Les architectes et urbanistes

Un troisième corpus original, constitué d'architectes et d'urbanistes contemporains, complète le tableau. Il se base sur des entretiens menés entre janvier 2021 et septembre 2022, en visio-conférence ou de vive voix, avec treize personnalités dont les travaux, construits ou théoriques, flirtent avec les notions invoquées par la thèse, selon les trois catégories (situations, économie, esthétique) décrites ou dont les relations avec des écrivaines ou écrivains ont mené à des collaborations singulières et remarquées. Les personnalités interrogées ont été choisies selon des critères de positionnement formel, de visibilité et de reconnaissance, en tâchant de baliser plusieurs générations d'architectes et urbanistes engagés dans la pratique et dans la réflexion. Nous regrettons que la parité homme-femme n'y soit pas pleinement respectée ; cela doit pour beaucoup à des tentatives de rencontres infructueuses. Notre corpus se compose de praticiennes et praticiens (12) ou ex-praticien (1), dont l'écrasante majorité enseigne ou a enseigné en école d'architecture (12), français (12) et étrangers (1), dont les agences sont présentes à Paris (9), Nantes (2) et Clermont-Ferrand (1) et dont les travaux (voire les agences) s'exportent à l'étranger. Par ordre alphabétique, notre corpus est constitué d'Axelle Acchiardo (LA Architectures), Sarah Bitter (Metek), Jean-Patrice Calori (CAB), François Chas (NP2F), Jacques Ferrier (Ferrier Marchetti Studio), Xavier Fouquet (F.au), Michel Guthmann (MG-AU), André Kempe (Kempe-Thill), Rémi Laporte, Dominique Lyon, Philippe Madec, Julien Perraud (RAUM) et Romain Rousseau.

Si l'ensemble des architectes et urbanistes interrogés ont eu accès à l'édition (théorique ou monographique) ou à la publication d'articles concernant leur production, l'objectif de ces entretiens était de recueillir des éléments de discours trop souvent noyés dans l'énonciation communicationnelle inhérente à leur travail. Il s'agit de dissocier la production architecturale (et sa communication) de ce qui révèle d'une pensée plus globale, parfois intellectualisée et assumée comme telle, parfois latente, en germe, voire encore impensée, pour tâcher de nourrir efficacement nos hypothèses de recherche et d'alimenter le corpus littéraire d'une réflexion construite sur les notions qu'il soulève.

Ce corpus s'inscrit dans la lignée de deux textes majeurs sur laquelle la thèse se reposera fréquemment. *Architecture du réel : architecture contemporaine en France*, écrit par l'architecte Éric Lapierre et paru en 2004, présente douze agences d'architecture⁵² aux positions théoriques et formelles qui font leur « une série de non-qualités (neutralité d'expression,

⁵² Atelier Provisoire, AUC, Du Besset & Lyon, Jacques Ferrier, Philippe Gazeau, Lacaton & Vassal, Rémy Marciano, Nicolas Michelin, Périphériques, Dominique Perrault, Rudy Ricciotti et Adelfo Scaranello. Voir Éric Lapierre, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004.

banalité, retrait, non-écriture...)⁵³ ». C'est également le cas des numéros 240 de la revue allemande *Arch+* et 286 de la revue française *d'architectures*, sortis en 2020 et consacrés aux représentants d'un « Nouveau Réalisme » en France⁵⁴. Ces deux générations d'architectes, dont certains représentants figurent également dans notre série d'entretiens, sont ici rassemblées pour leur appétence commune, quoique exprimée de manière très diverse, pour une certaine forme de « réalisme », qui opère également chez nos auteurs transgressifs et leurs contemporains. Ils permettront de rendre compte « de ce qui advient, à l'extérieur du texte⁵⁵ », et de constater si, comme l'énonce l'historien de la littérature Hans Robert Jauss, cité par Bertrand Westphal dans sa *Géocritique*, « la fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social⁵⁶. » La lecture des romans de notre corpus influence-t-elle nos modes de création et nos manières d'être au monde ? Car il faut croire que « la fictionnalisation généralisée (le simulacre dont parlait Baudrillard) introduit nécessairement la littérature et les autres formes d'arts mimétiques dans un ordre original, qui suppose une nouvelle approche du réalisme. » Ce nouveau réalisme, dont architecture et littérature partagent l'acceptation « est tout entier dans la représentation d'un monde qui se caractérise par une déterritorialisation accélérée, un monde éminemment “transgressif”⁵⁷. » Difficile, en somme, de transformer le monde réel : autant donc chercher à renouveler le langage qui le décrit.

Méthode et outils

La thèse n'est pas jalonnée par des bornes temporelles ou chronologiques, si ce n'est celles constituées par les œuvres de nos auteurs transgressifs, depuis le premier ouvrage paru (en l'occurrence 1984 pour *Bright Lights, Big City* de Jay McInerney) jusqu'aux derniers dont il a été possible de tenir compte (en l'occurrence 2022 pour *Anéantir* de Michel Houellebecq et *C'est vous l'écrivain* de Jean-Philippe Toussaint⁵⁸). Leur production n'a de fait cessé de s'amplifier depuis le début de la thèse en novembre 2017. Le corpus littéraire « transgressif » est finalement constitué de trente-cinq ouvrages (→ **Index**). Il s'étend à l'ensemble de l'œuvre romanesque, parfois davantage (poésie, nouvelles, essais), de nos quatre auteurs. Travailler sur un corpus d'écrivains vivants implique une mise à jour constante de l'analyse de leurs œuvres, au gré des différents travaux de recherches qui les concernent (colloques, conférences) et une veille active sur leurs actualités respectives. Ceci explique notamment l'emploi fréquent de

⁵³ Florent Lahache, « Architecture du réel : architecture contemporaine en France », *Critique d'art*, n°24, automne 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1677>

⁵⁴ Sont notamment cités Muoto, NP2F, Bruther, AUC, Bourbouze & Graindorge, Collectif Encore, Gens, Data, Armand Nouvet, Raum, etc. Voir « Neuer Realismus in der französischen Architektur, *ARCH+*, n°240, 2020 ; « La nouvelle tendance de l'architecture française », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.

⁵⁵ Dominique Viart, « Écrire le présent : une « littérature Immédiate » ? », in Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-17.htm>. L'auteur souligne.

⁵⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p.80.

⁵⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007, p.264.

⁵⁸ Le dernier roman de Bret Easton Ellis, *The Shards*, sorti en janvier 2023 paru en français sous le titre *Les Éclats* en mars 2023, n'a pas pu être incorporé au corpus à la date de dépôt de la thèse.

sources relevant de médias grand public dans la thèse (presse générale et spécifique, émissions de radio et de télévision). Ces sources, inhabituellement employées dans le cadre d'une recherche universitaire, ont eu un rôle pivot dans notre travail, permettant d'appréhender à la fois la réception des romans et les discours qui les prolongent.

Dans la mesure où « parler d'ordinaire n'a rien d'ordinaire⁵⁹ » et au regard du manque cruel d'outils à la disposition des architectes pour s'en saisir réellement, il a fallu imaginer une méthode de travail singulière capable de faire se rencontrer deux disciplines sans recours à l'analogie. La thèse envisage la littérature tour à tour comme une passeuse, un prétexte, un rebond, un tremplin. Il a été dans un premier temps nécessaire de lire ou relire l'ensemble des romans de nos auteurs transgressifs, de s'immerger dans une étude assidue et exhaustive de leurs œuvres respectives pour mener un travail de « déconstruction » et entamer une esquisse de cartographie des lieux qu'ils représentent : faire émerger des typologies récurrentes à nos quatre écrivains, au travers d'une analyse permettant d'extraire l'ensemble des figures manifestes de la quotidienneté. S'il a d'abord été envisagé de suivre, pour ce faire, les grandes lignes de la Charte d'Athènes publiée en 1933 par Le Corbusier, que les penseurs du quotidien n'ont cessé de réinterpréter, et qui trouvent un écho – aussi curieusement que cela puisse paraître – dans les romans de nos auteurs transgressifs⁶⁰, il a vite semblé évident que ce classement paraissait stérile, réduisant la ville à son ambition fonctionnaliste, faisant l'impasse sur certaines typologies (notamment celles de la consommation, comme les supermarchés, les bars et les restaurants) et éludant surtout considérablement tout le caractère *expérientiel* de la quotidienneté. Notre cartographie ne pouvait se limiter à des typologies spatiales et devait inclure des *expériences* et des *représentations*. Ont suivies une historicisation et une contextualisation des notions de banal, d'ordinaire et de quotidien au sein de nos deux champs d'étude, afin d'en comparer les attitudes, les positionnements, les singularités, les spécificités et d'en dégager les éléments structuraux. Il s'agit moins de comparer les œuvres littéraires et architecturales que ce qui les accompagne, les entoure, les présuppose ou les prolonge. Il s'agit de déconstruire les figures narratives du banal et de l'ordinaire afin d'appréhender « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir⁶¹ » : le quotidien.

Dans un second temps, les typologies du corpus romanesque « transgressif » ont rencontré le champ architectural à travers des éclairages et des comparaisons transversales : il s'agit, dans le fond, d'opérations de va-et-vient et de mises en relation, d'un travail de rapprochement et de composition. Architecture et littérature se rencontrent dans la thèse au sein des neuf chapitres qui composent notre manuscrit, regroupés en trois parties égales. Les 9 chapitres constituent un inventaire des « lieux » (supermarché – hôtel – zone), des « expériences » (inhabiter – se déplacer – aimer) et des « représentations » (retraite – utopie –

⁵⁹ Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, « L'ordinaire du regard », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n°7-8, 1998. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://hal.science/hal-01518180/document>

⁶⁰ Nous pouvons en effet plutôt facilement « classer » les typologies présentes dans leurs ouvrages selon les quatre thèmes de la ville fonctionnelle moderniste : « habiter » (l'hôtel, l'appartement, la chambre étudiante, le campus, la maison de vacances, etc.), « travailler » (le bureau, les institutions, etc.), se cultiver, ou « se recréer » (musées, loisirs, salles de jeux, etc.) et « circuler » (gares, aéroports, trains, avions, voiture, autoroutes, parkings, etc),

⁶¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 355.

atlas) issus du corpus littéraire original, alimentés par un corpus romanesque élargi affirmant ou infirmant nos hypothèses, et mis à l'épreuve d'un certain nombre de discours, de projets et d'entretiens réalisés avec des architectes. C'est dans leur complémentarité que cette recherche aspire à dresser une cartographie de l'imaginaire contemporain. Ils dessinent les relations que les écrivaines et les écrivains nouent aujourd'hui avec l'environnement construit, ses marges, ses interstices, mais également ses architectes.

La littérature de seconde main embrasse de nombreux champs de savoirs et de création : sociologie, philosophie, anthropologie, littérature, architecture, urbanisme, photographie, etc. Les grands penseurs de l'après-guerre, de même que des chercheuses et chercheurs contemporains s'étant intéressés aux notions structurantes de la thèse occupent de fait une place centrale dans cette constellation. L'essentiel de la littérature employée est composé de romans, d'ouvrages collectifs, de catalogues d'exposition et d'articles universitaires. Elle est complétée par une recherche d'archives et une veille active dans la presse générale et spécialisée (revues d'architecture et de littératures), des lectures et des écoutes d'interviews, des conférences et des colloques, ainsi que la consultation fréquente de sites internet et d'outils communicationnels (communiqués de presse, réseaux sociaux, etc.).

L'iconographie joue un rôle tantôt illustratif, prolongeant, questionnant, éclairant le fil du texte, tantôt comme une réelle ressource à partir de laquelle sont construites les hypothèses. Dans la mesure où il n'est pas question de critiquer ou d'analyser des œuvres architecturales à proprement parler, la thèse comporte très peu de représentations de bâtiments. L'iconographie relève tantôt du « monde savant » (photographie, peinture, illustration, photogrammes de séries et films, etc.), tantôt de la « culture populaire » (captures d'écran, affiches publicitaires, réseaux sociaux, etc.). Elle assume et revendique ce caractère hétérogène, riche de potentialités et de rencontres, à la mesure de nos différents corpus, littéraire et architectural. L'iconographie est au service du texte.

Plan

L'ambition de la « cartographie » impliquait un sommaire éclaté, rassemblant l'ensemble des lieux, des expériences et des représentations du quotidien. La thèse n'a pas été pensée ni écrite de manière linéaire. Chaque partie, autonome, peut être lue de manière indépendante et dialogue avec les autres sous forme de renvois au sein du texte courant. Un croisement entre ces différents chapitres est opéré en introduction et en conclusion. Le plan de la thèse s'articule ainsi autour d'une partie centrale constituée des neuf chapitres évoqués, introduite par des considérations générales sur les significations du banal, de l'ordinaire et du quotidien. Dans cette première partie, nous montrerons notamment comment ces trois notions ont revêtu, et continuent à revêtir, des acceptations sensiblement différentes depuis le milieu du XX^e siècle. Elles sont le support d'imaginaires riches et variés, qu'il s'agira de déconstruire et de contextualiser : comprendre la manière dont l'ordinaire, le banal et le quotidien infusent le champ architectural grâce à la littérature. Banal ? Ordinaire ? Quotidien ? Quelles acceptations, quelles représentations, quelles incidences ?

La partie « Lieux » s'intéresse aux typologies d'espaces potentiellement révélatrices de notre appréhension de l'espace contemporain.

Le Chapitre 1, « Supermarché » (→ **Supermarché**), revient sur l'importance des super/hypermarchés depuis les années 1960 et l'émergence de la société de consommation. Tantôt dépréciés, tantôt valorisés, célébrés voire glorifiés dans les champs architecturaux et littéraires, ils occupent une place substantielle dans la représentation et l'imaginaire de nos villes et (re)commencent à garnir les carnets de commandes des architectes. Le Chapitre 2 s'intitule « Hôtel » (→ **Hôtel**) et explore la manière dont les narrateurs de notre corpus transgressif, et particulièrement le narrateur toussaintien, manifestent au travers de ce programme à première vue transitoire une nouvelle manière d'être aux lieux, se sentant à la fois partout chez eux, mais chez eux vraiment nulle part. Le Chapitre 3 s'intéresse aux différentes « Zones » (→ **Zones**) qui fleurissent dans le langage et l'espace contemporains. Émergent en effet depuis quelques années des espaces interstitiels qui n'avaient jusqu'à récemment ni nom, ni affectation. Les tentatives exploratoires ou typologiques de plusieurs écrivaines et écrivains prouvent un intérêt grandissant de la littérature contemporaine pour des lieux habituellement relégués, physiquement et mentalement, à la marge des représentations courantes de nos villes.

Dans le prolongement du chapitre « Zone », un inventaire exhaustif permet de considérer l'ensemble des espaces « vides » et « déserts » présents dans notre corpus transgressif.

La partie « Expériences » revient sur nos pratiques de l'espace banal et ordinaire et sur les nouveaux modes de relations entre faiseurs de livres et faiseurs de ville.

Le Chapitre 4, « Inhabiter » (→ **Inhabiter**), se concentre sur l'œuvre de Bret Easton Ellis, qui questionne de manière particulièrement saillante la manière d'habiter un monde générique et désincarné. Entre dérives urbaines et non-lieux provisoires, son œuvre s'avère révélatrice de la pauvreté de nos modes d'habiter contemporains. Le Chapitre 5, « Se déplacer » (→ **Se Déplacer**), revient sur une expérience communément partagée : celle du déplacement quotidien ; l'occasion de lire entre les lignes de notre corpus littéraire la manière dont l'arsenal technologique mis à disposition par les villes contemporaines pour faciliter les déplacements mène à une guerre contre l'espace, devenu obstacle, frein à la mobilité. Le Chapitre 6, « Aimer » (→ **Aimer**), expose au grand jour plusieurs histoires d'amour et de désamour, à travers les relations – qui fluctuent entre empathie, railleries et pur mépris –, que les écrivaines et les écrivains nouent avec l'environnement urbain, ses urbanistes et ses architectes.

Dans le prolongement du chapitre « Aimer », un interlude met à l'honneur un phénomène naissant, qui voit des agences d'architectures et d'urbanisme s'entourer d'écrivaines et d'écrivains appelés « au secours » par les concepteurs pour fabriquer et partager les projets : aujourd'hui, tout porte à croire que c'est « chacun son écrivain ».

La partie « Représentations » établit les outils dont disposent la littérature et l'architecture contemporaines pour rendre compte, critiquer ou valoriser les lieux et des expériences du quotidien.

Le Chapitre 7, « Retraite » (→ **Retraite**), soulève les lieux du *nulle part*, du *n'importe où* et de *l'ailleurs* dont use la littérature contemporaine, et dont les représentations sont susceptibles d'éclairer un rapport nouveau à l'espace. Il s'agit de comprendre les effets et les manifestations des lieux de retraite qu'elle invoque, ainsi que les processus mis en œuvre pour permettre aux personnages de se retirer du monde. Le Chapitre 8, consacré à l'« Utopie » (→ **Utopie**), envisage les différentes acceptations d'une notion que l'architecture et la littérature partagent de fait, entre idéalisation positive et fuite de l'espace social et urbain. Sur une planète presque intégralement urbaine, devenue soudain trop petite, comment représenter la préciosité de l'espace et quelle place accorder à l'Utopie ? Le Chapitre 9, « Atlas » (→ **Atlas**), interroge la manière dont les écrivaines et les écrivains, les architectes et le monde de l'art en général se saisissent des objets pour exprimer la répétitivité du quotidien et de notre univers contemporain, via différents types d'atlas qui tendent à rendre compte d'un état objectif du monde.

Définitions

Nous nous appuyons dans cette thèse sur certaines notions dont il paraît nécessaire de définir les bornes et les acceptations.

Architecture, ville, métropole

Nous considérons l'architecture comme un dispositif bâti, support à l'établissement humain. Elle est le résultat d'une construction, à l'état variable (une ruine, un chantier), pas nécessairement portée par un architecte (un pavillon de lotissement, une auto-construction, un bâti vernaculaire). Elle représente un élément d'organisation et de balise de l'espace, qui appelle ou répond à un usage. L'architecture est également considérée dans la thèse comme champ disciplinaire qui englobe certes la construction de bâtiments, mais aussi les enjeux politiques, théoriques et discursifs (voire fictifs) dont la production architecturale est intrinsèquement porteuse.

Au sein de la thèse, il est d'ailleurs moins question d'architecture que de l'organisation spatiale et administrative qui l'accueille : la ville et ou la métropole. Nous opérons simplement une distinction d'échelle entre ces deux notions. La « ville » a une visée générale, englobante, là où la « métropole », omniprésente chez nos auteurs transgressifs, définit une aire urbaine d'échelle conséquente, et les connexions (humaines, numériques, technologiques) inhérentes à sa constitution.

Lieu, non-lieu

Les recherches de Marc Augé, et notamment sa définition des « non-lieux », occupent une place centrale dans notre travail. Nous acceptons la notion de non-lieux telle que définie par l'anthropologue : « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu⁶². » Ou encore :

⁶² Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.100.

Les non-lieux [...] sont la mesure de l'époque ; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même⁶³.

La notion de « lieu » est quant à elle entendue comme une simple délimitation d'un espace, programmé et déterminé. C'est ainsi qu'est envisagé l'intitulé de la première de nos trois parties, « Lieux », dans son acceptation générale et abstraite. Cela ne nous empêchera pas d'avoir régulièrement recours aux « non-lieux », tout en tâchant de relativiser la portée et la potentielle « rigidité » impliquée par une telle catégorisation. Nous nous concentrons particulièrement sur « non-lieux empiriques », à savoir « les espaces de circulation, de consommation et de communication⁶⁴ » sur lesquels Augé revient dans un article intitulé « Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain ». Ce texte s'inscrit comme son nom l'indique dans le prolongement de son étude originale, qui révélait au grand jour une nouvelle manière d'appréhender les espaces caractéristiques de la globalisation et d'opérer des distinctions entre lieux anthropologiques et non-lieux. Ces derniers représentent, quoiqu'il en soit, une aide précieuse dans la lecture et la compréhension de l'espace « surmoderne » tel que décrit par l'anthropologue, et omniprésent dans notre corpus littéraire.

Expérience

L'expérience correspond dans la thèse à l'épreuve, individuelle ou collective, d'un lieu ou d'une chose. Il s'agit d'une dimension perceptive, mais aussi physique, corporelle, sensible. Le fait d'habiter, de se déplacer ou d'aimer implique une relation active avec son environnement, social et spatial. L'expérience se produit et se reproduit dans le temps et dans l'espace.

Représentation

La représentation revêt ici deux acceptations. Premièrement, il s'agit de l'*action* de représenter, au travers des outils que les architectes mobilisent pour rendre compte d'une idée, d'une intuition, d'un projet. La question de la représentation est donc intimement liée à celle de diffusion, de médiation, voire de communication, notions que la thèse tâche également d'aborder. Deuxièmement, la représentation concerne plutôt un *résultat* : la manière dont un élément, et précisément le quotidien, se donne à voir, ou plutôt se *donne à lire* dans les romans.

Surmodernité, supermodernité, contemporain

L'emploi de la notion de « non-lieux » induit celle du contexte *surmoderne* qu'elle fonde et qui la caractérise. Nous aurons donc recours à la notion de *surmodernité* telle qu'elle est envisagée et développée par Marc Augé, à savoir un contexte où se superposent des phénomènes de globalisation, de mondialisation, de dématérialisation et de généralisation, de « surabondance

⁶³ *Ibid.*, p.101-102.

⁶⁴ Marc Augé, « Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>.

évènementielle » et « d'excès », dont le roman contemporain s'avère être, pour la chercheuse Christina Horvath, un réceptacle idéal, voire une « expression privilégiée⁶⁵ ».

Les néologismes vont également bon train dans la recherche architecturale. L'architecte et historien Hans Ibelings invoque à la fin des années 1990 la notion de *Supermodernisme*, à laquelle nos recherches se raccrocheront régulièrement afin de rendre compte de ce qui relève d'une « sensibilité à la neutralité, à l'indéfini et à l'implicite⁶⁶ », omniprésente chez nos quatre auteurs transgressifs. Il n'y aura, finalement, pas de « théorisation » du contemporain. Cette notion sera utilisée dans son acceptation courante, à savoir relative à « actuelle ». Dans la thèse, le terme « contemporain » définit donc moins un courant de pensée qu'un état présent des choses⁶⁷.

⁶⁵ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/2038>

⁶⁶ Hans Ibelings, *Supermodernisme, L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Hazan, 2003, p.62.

⁶⁷ Dominique Viart a tenté d'établir les contours, les aspirations, les tendances et les convergences de la littérature « contemporaine ». Voir Dominique Viart, « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *Fabula*, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine

PROLOGUE

PROLOGUE

BANAL / ORDINAIRE / QUOTIDIEN 53

Mésentente et confusions	59
L'ordinaire court-termiste	60
La permanence du banal	62
Situations, économie, esthétique	64
Horizon inatteignable	68
Le choc des générations	70
La reconquête du sublime	72
Banal, ordinaire ? Quotidien	74
Cartographie de l'imaginaire contemporain	76

PROLOGUE

BANAL / ORDINAIRE / QUOTIDIEN



Robert Venturi et Denise Scott Brown devant le Museum of Contemporary Art San Diego à La Jolla, qui accueillait une exposition sur le couple d'architectes en 2002

©Rick Loomis / Los Angeles Times

Mais la plupart voudraient juste sortir de l'ordinaire
Louise Attaque, *Sortir de l'ordinaire*

Avec

Auguste Perret, architecte. Robert Venturi, architecte. Denise Scott Brown, architecte. Éric Lapiere, architecte. Jean-Baptiste Minnaert, historien de l'art. François Barré, responsable d'institutions culturelles. Xavier Fouquet, architecte. Dominique Lyon, architecte. Rémi Laporte, architecte. Nathalie Franck, architecte. Yves Ballot, architecte. Julien Perraud, architecte. Benjamin Boré, architecte. Thomas Durand, architecte. Michel Cantal-Dupart, architecte. André Kempe, architecte. Jean-Patrice Calori, architecte. Michel Guthmann, architecte. Lucien Kroll, architecte. Alison Smithson, architecte. Peter Smithson, architecte. Aldo Rossi, architecte. Mahmoud Sami-Ali, psychanalyste. Adèle Van Reeth, autrice. Nicolas Michelin, architecte. Fabio Merlini, architecte. Luigi Snozzi, architecte. Kay Fisker, architecte. Roland Barthes, philosophe. Giorgio Agambem, philosophe. Catherine Grandin-Maurin, architecte. Simon Teyssou, architecte. Frédéric Bonnet, architecte. Axelle Acchiardo, architecte. Boris Bouchet, architecte. François Chas, architecte. Sébastien Martinez-Labat, architecte. Benjamin Lafore, architecte. Jacques Ferrier, architecte. Gricha Bourbouze, architecte. Cécile Graindorge, architecte. Stephen Taylor, architecte. Emmanuel Caille, rédacteur en chef de la revue *d'architectures*. Anne Lacaton, architecte. Jean-Philippe Vassal, architecte. Bernard Huet, architecte. Adolf Loos, architecte. César Daly, architecte. Philippe Madec, architecte. Rudy Ricciotti, architecte. Bruce Bégout, philosophe. Alvar Aalto, architecte. Vanessa Grossman, architecte. Ciro Miguel, architecte. Charlotte Malterre-Barthes, architecte.

Neutre, anodin, quelconque, commun, anonyme, impersonnel. Banal / Ordinaire / Quotidien. Une frange conséquente de la production architecturale contemporaine se tourne incontestablement vers une certaine forme de rationalité (constructive, esthétique, économique, formelle) qui n'est pas sans questionner son rapport avec un tel champ lexical. Difficile, pour autant, d'y voir clair dans l'emploi, rarement réfléchi, souvent hasardeux, de telles notions dans les discours des architectes. Aucun consensus ne semble émerger a priori, l'ordinaire et le banal étant tantôt vilipendés, tantôt glorifiés. Des controverses surgissent et disparaissent de manière cyclique dans un champ toujours obnubilé par son emprise sur le quotidien et la capacité de ses objets à « nous parle[r] du “monde”, de notre monde⁶⁸. »

Le débat n'est pourtant pas tout récent. Il remonte au mitan du XX^e siècle, lorsque trois figures de proue de la scène architecturale, en France et aux États-Unis, placent le banal et l'ordinaire au cœur des réflexions d'un modernisme encore triomphant (Auguste Perret), bientôt mis à mal par un post-modernisme naissant (Robert Venturi et Denise Scott Brown). Dans deux ouvrages qui se répondent en une vingtaine d'années, les trois architectes – qui s'inscrivent certes dans des contextes éminemment différents (la France de la reconstruction face aux grands territoires vernaculaires américains) mais partagent un goût prononcé pour « les choses non immédiatement spectaculaires⁶⁹ » – s'emploient à théoriser des notions polysémiques et fondamentales pour les deux mouvements qu'ils représentent.

Certaines et certains se sont prêtés au jeu des différences, en mettant en lumière l'indécision qui habite les architectes quand ils invoquent le banal ou l'ordinaire. Éric Lapiere est sans doute le plus assidu. Les textes et les productions croisées de Perret et de Venturi et Scott Brown l'aident à éclaircir un champ théorique alors balbutiant, dont les architectes se sont saisis depuis, avec autant d'entrain que d'incohérences. Lapiere, qui a fait de cette dichotomie le fer de lance de sa réflexion théorique et de sa production architecturale, concède que le banal et l'ordinaire renvoient sans équivoque à des connotations essentiellement négatives dans le langage courant. C'est d'autant plus criant dans le champ de la création artistique auquel l'architecture est bel et bien soumise. La logique spectaculaire reste farouchement ancrée dans l'imaginaire collectif, au sein d'une discipline dont on attend sinon un geste salvateur, du moins une certaine forme de créativité formelle. Lapiere le concède volontiers : « faire de l'architecture consiste à rendre des objets exceptionnels. Cependant il convient de savoir de quelle manière on va rendre ces objets notables⁷⁰. » Pour lui, la réponse est claire : banal et ordinaire peuvent – et doivent – remplacer l'image du génie créateur façonnée tout au long du XX^e siècle. Luca Ortelli, dans une discussion autour de la *Narration du quotidien*⁷¹ qu'il tient justement avec Lapiere à Lausanne en 2016, évoque même une sorte de « strabisme contemporain » : si « l'homme de la rue » pense la production architecturale seulement destinée

⁶⁸ Jacques Lucan, « Préface », in Éric Lapiere, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004, p.10.

⁶⁹ Éric Lapiere, « Banal vs. Ordinaire : conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi », Conférence à la Cité de l'architecture et du patrimoine, 7 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/152688315>

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Éric Lapiere et Luca Ortelli, « La narration du quotidien », *Forum d'architectures*, Lausanne, 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ju9TelnzTck>

à des monuments – ces bâtiments extraordinaires, que l'on couche volontiers « en une des revues à papier glacé et sur internet » –, ce n'est, bien sûr, pas le lot commun des quelques 30.000 architectes inscrits au tableau de l'Ordre en 2022⁷². Le banal et l'ordinaire ? À la fois partout et invisibles. Un propos étayé par l'historien de l'art Jean-Baptiste Minnaert, pour qui

l'histoire de l'architecture contemporaine s'est construite sur des centrages occidentaux et sur des formes de récit qui font la part belle au créateur et à l'innovation, parfois au détriment du collectif et de l'ordinaire, le plus souvent aux dépens de l'appréhension de différentes temporalités, en particulier la longue durée⁷³.

Pourtant, le Ministère de la culture, en la personne de François Barré, alors directeur de l'Architecture, s'est employé à remettre l'ordinaire au centre des débats en 1996, appelant de ses vœux une autre manière de considérer l'acte de construire : « Il faut apprendre à passer de l'objet à la séquence, sortir du geste héroïque et s'intéresser à l'architecture ordinaire, à la fabrication de la ville⁷⁴ » déclare Barré face à un auditoire partagé, sommé soudainement de considérer l'ordinaire et l'ensemble de son champ lexical comme des vertus désirables. Les pouvoirs publics et les instances culturelles orientent en effet les architectes sur « la valorisation du banal et de l'ordinaire⁷⁵ » à la fin du XX^e siècle. La polémique gonfle, quelques ouvrages, et notamment celui de Dominique Lyon, *Les Avatars de l'architecture ordinaire* qui date de 1997, se positionnent en réaction à cette injonction institutionnelle, comprise par certaines et certains comme une manière de brider l'apport d'une profession en crise, une censure à l'acte créatif alors dévalué. L'architecte Rémi Laporte rapporte à quel point la controverse semblait toutefois stérile, tant « les personnes qui polémiquaient ne semblaient pas parler de la même chose⁷⁶ ». Les discours, pollués d'incompréhensions, de raccourcis et de connotations négatives, apparaissaient en effet comme des impasses sans grande réflexivité.

Une dizaine d'années plus tard, les architectes Nathalie Franck et Yves Ballot remportent, dans l'incompréhension générale de toute une profession scandalisée, le 25^e prix de l'Équerre d'Argent du groupe Le Moniteur. Julien Perraud revient sur la manière dont le débat a animé le champ de l'architecture précisément au moment où il fondait l'agence RAUM avec ses associés Benjamin Boré et Thomas Durand :

Nathalie Franck et Yves Ballot ont remporté l'équerre d'argent, contre toutes attentes ; tout le monde pensait que Riccotti allait rafler la mise. Il y avait eu une espèce de vindicte de l'ensemble des journalistes contre AMC – et à l'époque Frédéric Lene – sur le fait de mettre en avant, disons, la médiocrité commune par rapport à l'innovation heureuse⁷⁷.

Une pétition voit le jour, abondamment signée par les architectes. Les défenseurs de Franck et Ballot se font plus rare. *Le Moniteur* tâche de se justifier par l'intermédiaire de l'architecte

⁷² Voir Ordre des architectes, « L'essentiel des chiffres de la profession », 01 décembre 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.architectes.org/l-essentiel-des-chiffres-de-la-profession>

⁷³ Jean-Baptiste Minnaert, « Architecture ordinaire et hommes pluriels », *Ligeia*, n° 93-96, 2009. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-2-page-38.htm>

⁷⁴ François Barré, « S'intéresser à la fabrication de la ville », entretien avec Sybille Vincendon et Ange-Dominique Bouzet, *Libération*, 5 avril 1996.

⁷⁵ Entretien avec Xavier Fouquet, architecte, Paris-Nantes, 17 juin 2021.

⁷⁶ Rémi Laporte, « Maison familiale Vichy », *Le Moniteur*, 01 novembre 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lemoniteur.fr/article/remi-laporte-maison-familiale-vichy.1196924>

⁷⁷ Entretien avec Julien Perraud, architecte, Paris-Nantes, 24 juin 2021.

Michel Cantal-Dupart. Dans la tribune qui lui est donnée, il assume sans crainte : « la grande architecture aujourd'hui est celle de l'ordinaire⁷⁸ ».

Mésentente et confusions

La mésentente et les confusions demeurent encore aujourd'hui. Parmi les détracteurs ou les adeptes de l'ordinaire et du banal, difficile de s'y retrouver, tant les acceptations sont changeantes, les avis tranchés, les opinions contradictoires. Les oppositions auraient été plus simples à analyser que la forme de confusion généralisée qui nous est actuellement donnée à voir. Même chez celles et ceux qui s'y sont intéressés, des doutes persistent. Dominique Lyon avoue récemment, plus de vingt ans après y avoir consacré un livre : « je ne sais pas ce qu'est l'architecture ordinaire⁷⁹. » De quoi décourager les velléités de compréhension, de comparaison, de hiérarchie. Les divergences ne sont d'ailleurs nulle part mieux visibles que dans les treize entretiens réalisés à l'occasion de cette thèse : chacune, chacun s'en empare à sa guise, y va de sa propre compréhension, exploite, manipule, se contredit. Les notions n'appellent aucun consensus mais exposent des malentendus qui à eux seuls prouvent la nécessité de s'y pencher plus concrètement. Car une chose est sûre : le banal et l'ordinaire s'exposent au cœur des débats. Pour s'en assurer, rien de plus opérant qu'un pêle-mêle. Pour André Kempe, le banal est « la source de l'architecture ». Pour Jean-Patrice Calori, au contraire, « c'est l'exception ». Pour Dominique Lyon ? « un défaut de créativité » voire même « un refus d'appliquer son intelligence ». Au contraire, ce dernier considère l'ordinaire comme « quelque chose de sérieux, de profond, de totalement humain dans sa diversité », caractérisant paradoxalement « l'architecture des promoteurs » – jamais vraiment vue d'un bon œil par les architectes –, qui se répète, se copie, jusqu'à devenir absolument silencieuse. L'architecture n'aurait plus qu'à « outrepasser l'ordinaire », dans la mesure où « elle ne peut pas [l']atteindre ». Pour Michel Guthmann, c'est par « l'effacement de l'architecture » que l'on peut prétendre à une ville ordinaire. Pour Julien Perraud, le débat mérite d'être envisagé « du côté de l'économie de ressources », car « prôner la banalité, prôner l'ordinaire [...] sur le fond, tout le monde peut être d'accord. » Ce n'est pourtant pas l'avis de l'architecte belge Lucien Kroll, qui se charge dès 1986 de mettre le banal au cœur de son engagement politique :

Est [...] banal un équipement que chacun, non seulement peut utiliser, mais doit utiliser. La dérivation péjorative de banal, « vulgaire, commun », est significative : de là, la divergence entre les classes culturelles, entre le sublime et le vulgaire, entre le soumis et le coopératif, entre le maîtrisé et le participatif. Ils rendent la banalité péjorative, ceux qui veulent imposer les grands tracés autoritaires et y commander tout le détail des formes ; ils parlent de grande architecture, alors qu'il s'agit d'exprimer le pouvoir qu'ils s'arrogent et d'effacer les apports du grand nombre, même dans ce qu'il peut avoir d'adulte et responsable : c'est la diversité qui est l'ennemie⁸⁰.

⁷⁸ Michel Cantal-Dupart, « La grande architecture aujourd'hui est celle de l'ordinaire », *Le Monde*, 30 novembre 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lemoniteur.fr/article/la-grande-architecture-aujourd-hui-est-celle-de-l-ordinaire-par-michel-cantal-dupart.1923969>

⁷⁹ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

⁸⁰ Lucien Kroll, « Un quartier banal. Les Vignes blanches, à Cergy-Pontoise », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°32, 1986, p.67.

À ces confusions, l'architecte Rémi Laporte a fini par y consacrer son mémoire de DEA au début des années 2000, en partant précisément de la polémique faisant suite aux propos tenus par François Barré. Son objectif : « jeter quelques bases de conceptualisation de l'ordinaire en architecture ». Après être passé par différents « indices d'ordinarité » – la convention, l'usage, l'ordre, le quotidien, le retrait formel, la réalité, le tout appliqué au corpus suivant : Venturi et Scott Brown, Alison et Peter Smithson, Aldo Rossi – sa conclusion est la suivante : il faudrait « comprendre et travailler sur des situations ordinaires pour arriver à les dépasser, “aller au-delà” – pour simplifier –, plutôt que de faire une architecture dont l'esthétique peut être rattachée à une forme de banalité savante, ou d'ordinaire⁸¹. » Laporte s'appuie dans son étude sur les recherches du psychanalyste Mahmoud Sami-Ali, rapportant que « l'ordinaire, c'est ce qui est capable d'accueillir une part d'onirique, par rapport au banal qui n'a, lui, aucune ouverture à l'onirique et qui reste prisonnier, fatalement, du réel. » Des propos corroborés par l'autrice Adèle Van Reeth, dont les préoccupations, pourtant éloignées des celles des architectes, résonnent fatalement avec certaines de leurs tentatives de différenciation :

L'ordinaire n'est pas le banal, unanimement déprécié. Le banal est fade, lisse et transparent, il glisse sur moi et ne retient pas mon attention. Il me laisse tranquille. L'ordinaire, au contraire (je le comprenais en répétant le mot à voix basse), pesait à l'intérieur de mon corps⁸².

Comment transgresser ces effets rhétoriques, comment composer avec cette matière composite ? Tâchons d'apporter quelques éléments de distinction entre le banal et l'ordinaire, en nous appuyant notamment sur les recherches et les conclusions d'Éric Lapiere, qui a œuvré, et continue à œuvrer, dans le sens d'une hiérarchisation nette entre ces deux notions faussement voisines et si souvent malmenées.

L'ordinaire court-termiste

La longue durée, pour revenir aux propos de Jean-Baptiste Minnaert constitue peut-être un premier élément susceptible de différencier le banal et l'ordinaire. Le couple Venturi et Scott Brown revendique par exemple une architecture *court-termiste*, « rapide, solide et économique⁸³ ». Capables de « construire de manière conventionnelle » avec des « matériaux et des techniques ordinaires, en acceptant l'organisation habituelle et actuelle de l'industrie de construction et sa structure financière », ils voient dans *l'ordinaire* le moyen de se défaire de la « communication héroïque » véhiculée par des architectures où forme, programme et espace ne sont au service que de dispositifs purement symboliques. Le *canard*, illustré par le célèbre bâtiment en forme de canard à Long Island par Peter Blake puis par Scott Brown et Venturi, subordonne l'architecture à une représentation littérale du programme qu'elle abrite (→ **Atlas**). Quant au *hangar décoré*, qu'ils théorisent suite à la découverte des architectures de bord de route américaines, il représente pour eux la manifestation la plus aboutie de l'ordinaire : une architecture « conventionnelle » sur laquelle des symboles sont *appliqués* en toute indépendance. Cette fascination transgresse l'idée d'émancipation de l'homme que prônait le modernisme en

⁸¹ Entretien avec Rémi Laporte, architecte, Paris-Clermont-Ferrand, 19 mai 2021.

⁸² Adèle Van Reeth, *La Vie ordinaire*, Paris, Gallimard, 2020, p.25.

⁸³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles, Mardaga, 2017 [1972], p.114.

hissant le motel, ou le restaurant de bord de route, au rang de symbole du vernaculaire américain. De l'architecture « laide et ordinaire⁸⁴ », faite des techniques de construction courantes, donc, comme un pied de nez à l'héroïque figure de l'architecte savant : un moyen d'expression adapté à son environnement, à son époque et à son contexte, peu sophistiqué mais non moins symbolique. Loin du jeu savant, correct et magnifique des volumes de l'architecture corbuséenne, la laideur venturienne se veut provocatrice à l'encontre d'une discipline figée dans des canons esthétiques qui n'ont pas encore questionné, comme l'ont déjà fait le cinéma, la photographie ou la littérature, la perception de l'ordinaire. Il en va d'un recentrement, apparent, pour une certaine forme de réalisme et d'un intérêt pour les classes sociales moyennes et majoritaires, que les objets modernes avaient fâcheusement eu tendance à délaissier. Éric Lapière esquisse d'ailleurs la nécessité d'une théorisation de la laideur selon les prémisses livrées par le couple Venturi Scott Brown :

La réalité non modifiée par des interventions visant à l'améliorer esthétiquement présente des dispositions qui possèdent un caractère spontané, vivace, nécessaire, à l'instar de la nature elle-même. Souvent laide au regard des règles classiques, du « bon goût » et des habitudes, elle possède une cohérence formelle qui se manifeste par un caractère direct et implacable qui rend compte de la dimension inéluctable de la vie⁸⁵.

Alors, la laideur et l'ordinaire, plus naturels ? Dominique Lyon répondra par la négative. À l'instar de quelques architectes de sa génération, boostés par les déclarations controversées de François Barré, l'architecte s'est épris de l'ordinaire, dont il ravive la flamme au sein d'un essai qui brouille encore davantage l'utilisation de notions décidément difficiles à appréhender. Cela paraît pourtant simple : pour lui, « l'ordinaire n'est pas naturel⁸⁶. ». Il en va plutôt d'une loi sérielle, que l'architecture de masse qu'a évidemment facilitée l'essor de la production industrielle impose à l'ordre habituel des choses. Un modèle, donc, qui tire parti d'un système productif à grande échelle, rapidement obsolète : du court-terme, si l'on veut, imposé par une vision totalisante et essentialiste sur le monde qui la crée et qui s'adapte aux lois du marché. Au bout du compte, Lyon assoit l'ordinaire sur un triptyque teinté de fatalisme : « référence à la série, simplification des goûts, élection et performances adaptées à l'époque sont des conditions de l'ordinaire⁸⁷ ». Il faut savoir faire vite, peut-être au détriment du bien. L'ordinaire s'inscrit dans une logique de consommation marchande, et reflète une société subordonnée au renouvellement incessant de ses *valeurs*. Point de provocation venturienne, donc, chez Dominique Lyon, qui refuse plutôt de se soumettre aux facéties d'une époque consommatrice, dont il regrette l'incapacité de reconnaître, voire de glorifier, le travail des architectes. Là où le couple Venturi revendique d'ailleurs une posture de *héros ordinaire*, à Lyon de se demander « comment se choisir des héros si ce n'est [justement] en les distinguant de l'ordinaire » ? Leur rôle consisterait à trouver les moyens de s'en extraire, de s'élever intellectuellement de sa bassesse paradoxalement obsédante, à laquelle il ne « faut pas rester enivré⁸⁸ ». Si l'ordinaire court-termiste paraît indigne et réducteur d'une pratique créative

⁸⁴ *Ibid.*, p.117.

⁸⁵ Éric Lapière, « La beauté du laid », *Le Point du Jour, une architecture concrète*, Cherbourg/Paris, Le point du jour/EL, 2011, s.p.

⁸⁶ Dominique Lyon, *Les Avatars de l'architecture ordinaire*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p.6.

⁸⁷ *Ibid.*, p.7.

⁸⁸ *Ibid.*, p.30.

insuffisamment comprise par le grand public, la starification (si relative soit-elle) de la profession ne l'est pas davantage. Il faut donc inventer, encore et toujours, se fendre de discours capables de réinvestir une notion que l'on sait porteuse de sens et de références.

C'est ce à quoi s'attèle Nicolas Michelin, qui exprime dans la « vision » de l'agence ANMA qu'il dirigeait jusqu'en 2020, les conditions d'un néologisme habile : pas d'ordinaire dégradant, donc, ni d'extraordinaire obsolète et prétentieux, mais un ordinaire-extra, à même de les (ré)concilier. Même si l'on connaît les ressorts communicationnels et les différents masques qui s'appliquent sur des textes de présentation d'un site internet d'une agence à la recherche de clients potentiels – et donc des pincettes qu'il s'agit de prendre pour en évaluer la portée théorique – il est néanmoins significatif qu'il soit inscrit et assumé de la sorte comme un outil de démarcation face à la concurrence. L'« ordinaire-extra », en opposition à des architectures qui feraient « signe plutôt que sens » peut se résumer en ces termes : discrète, économe et contextuelle, il s'agit d'une architecture qui « ne se remarque qu'après un second regard⁸⁹ » ; qui est « tout sauf ostentatoire » ; mais qui porte en elle l'extra, plus singulier et plus vendeur, extra car remarquable autrement que pour des jugements purement esthétiques et formels. Une attention au contexte, donc, mais aussi des bienfaits écologiques et une écriture contemporaine. Une architecture de son temps ? C'est comme si le mot – ordinaire –, était devenu repoussant, impur et impossible à brandir à l'heure de convaincre des commanditaires encore avides d'objets spectaculaires. Loin de l'ordinaire transgressif du couple Venturi, qui mettait en branle les objets modernes et leur réception, on peut aujourd'hui s'interroger sur ces intentions pleines de bonne volonté, plus adaptées que radicales. Même si l'on ne saurait douter de la bonne foi de l'architecte, cet ordinaire contemporain apparaît plutôt comme celui du consensus : une sorte de *bonne-conscience* réductrice qui cherche à contourner les regards péjoratifs portés sur l'ordinaire. Un point commun les rassemble tout de même : l'ordinaire s'inscrit en réaction. Face au Mouvement moderne pour Venturi et Scott Brown, face à la starification d'une profession et de ses canons esthétiques pour Lyon et Michelin. Il est donc significatif qu'il intéresse encore, et « plus que jamais », nous y reviendrons dans un instant, les architectes, qui n'ont de cesse de s'en éprendre, quitte à le noyer sous des masques enjoliveurs. D'autant que l'ordinaire-extra, et nous retrouvons-là le fil de notre propos, n'est pas « banal pour autant⁹⁰ ». Mais qu'en est-il, alors, du banal ? En quoi se différencie-t-il de l'ordinaire ?

La permanence du banal

Dans un adage resté aussi célèbre qu'énigmatique, Auguste Perret s'employait dans sa *Contribution à une théorie de l'architecture* à décrire les bienfaits du banal :

Celui qui, sans trahir les matériaux ni les programmes modernes, aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir

⁸⁹ La page du site en question (<http://www.anma.fr/fr/themes/ordinaire-extra/>), consultée en janvier 2018 est désormais introuvable. Nous nous permettons tout de même d'en emprunter certains passages, qui n'ont pas été réédités ailleurs.

⁹⁰ *Ibid.*

pour satisfait, car le but de l'Art n'est pas de nous étonner ni de nous émouvoir : l'étonnement, l'émotion sont des chocs sans durée, des sentiments contingents, anecdotiques⁹¹.

Au-delà de la question esthétique très spécifique de l'œuvre architecturale, Perret interroge le rapport patrimonial qu'elle est censée tisser avec l'existant. Une sorte d'*évidence*, paradoxalement innovante. Car pour Lapierre et Ortelli, le banal véhicule nécessairement une intensité savante, là où l'ordinaire est le fruit d'une continuité, d'une lignée, voire d'une tradition. Il s'appuie sur des systèmes constructifs élaborés, en prise avec leur temps. Le débat savant/populaire s'incarne finalement au sein de cette différenciation banal/ordinaire. Là où le banal tend à faire paraître les choses « naturelles et pas surprenantes du tout⁹² » (« avoir toujours existé »), l'ordinaire se caractérise par un décolllement des choses les unes avec les autres. Si le banal n'existe pas en tant que tel, mais bien dans un foisonnement, une résonance d'objets mis en cohérence, l'ordinaire est autonome. Le banal crée donc un *système*, une « expérience commune du monde » à travers une « expression singulière⁹³ ». C'est l'inactualité dont parle Perret, qui a plus à voir avec un acte politique délibéré, innovant et singulier, qu'avec une forme d'incohérence générale ordinaire.

Depuis les années 1950, l'aphorisme de Perret est bien-entendu controversé, discuté, réapproprié. Mais c'est bel est bien la *permanence* qui semble caractériser le banal et primer sur le court-terme ordinaire de Venturi et Scott Brown. La permanence a d'ailleurs récemment interrogé les architectes suisses Fabio Merlini et Luigi Snozzi⁹⁴. Ils prônent tous deux une architecture inefficente qui tend vers le permanent, contrairement à la politique qui recherche plutôt « l'éphémère et l'efficacité maximale ». Une architecture banale ? Pour Perret, le banal se juge justement par sa pérennité : « architecte est le constructeur qui satisfait au passager par le permanent⁹⁵ ». Si bien que l'architecture banale serait intemporelle. L'architecte Kay Fisker enfonce le clou : « Nous devons penser au fait que les architectes qui sont en mesure de mettre de l'ordre dans l'image de nos cités et de nos paysages, grâce à une architecture anonyme et intemporelle [...] sont bien plus nécessaires que ceux qui créent des grandes œuvres architecturales tranchant par leur individualisme⁹⁶. » Même combat pour l'agence d'architecture CAB, qui déclare plus récemment par l'intermédiaire de son « Cablab » que « le banal est une variable de l'esprit du temps, de l'époque⁹⁷ », reprenant par là même les postures de Barthes et Agamben sur le contemporain⁹⁸. Cette permanence ne répondrait pas aux modes, ni aux aléas des mutations esthétiques et cycliques de l'histoire des formes. Il en va, comme le rappelle Lapierre, de son inactualité, plutôt que de son invisibilité. Mais n'oublions pas l'invention, alors, ni l'innovation à laquelle l'architecture est tout de même soumise. Si

⁹¹ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Linteau, 2016 [1952], p.57-59.

⁹² Éric Lapierre cite André Gide. Voir Éric Lapierre, « L'ordre de l'ordinaire – Architecture sans qualités », in Catherine Perret (dir.), *Peinture sans qualités*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Voir Fabio Merlini et Luigi Snozzi, *L'architecture inefficente*, Marseille, Cosa Mentale, 2016.

⁹⁵ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Linteau, 2016 [1952], s.p.

⁹⁶ Kay Fisker cité par Luca Ortelli, « Sur la toile de l'ordinaire »te, *Matières*, n°4, p.47.

⁹⁷ Voir le texte de Jean-Patrice Calori, « Le Neutre », écrit dans le cadre du « Séminaire de Projets 2 » à Pesmes Juillet 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://www.cabarchitectes.com/cablab/neutre/>

⁹⁸ Pour Roland Barthes, « le contemporain est l'inactuel ». Pour Giorgio Agamben, « celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ».

« l'intérêt vers la dimension [...] banale de l'architecture, n'a aucune prétention de remplacer une architecture d'invention⁹⁹ », elle en deviendrait même complémentaire. Perret y voyait une manière d'interpréter, et donc d'innover, à partir des matériaux modernes et des méthodes de constructions savantes. C'est une approche que revendiquent certains architectes aujourd'hui, guidés par le désir d'inventer avec les matériaux disponibles en grande quantité, sur catalogue¹⁰⁰ : une posture savante mais discrète, qui converge, du fait de la difficulté de sa production, vers l'excellence. La voilà digne, l'architecture banale, élevée au rang bien plus noble de l'*abri souverain* défendu par Auguste Perret, qui matérialise une approche différente du *hangar décoré* venturien. Il faut dire, à en croire André Kempe, ami de longue date d'Éric Lapière, que « les motivations qui mènent à l'acte de construire, chez un maître d'ouvrage, sont [...] toujours banales : on cherche un abri pour certaines activités¹⁰¹. »

Étymologiquement, le banal est d'ailleurs ce « qui se met à la disposition de tout le monde ». La noblesse vient peut-être de là. Il n'est donc pas si contradictoire de vouloir le reconsidérer différemment. C'est ce qu'ont prôné Roland Barthes et plus récemment Luca Ortelli, déplorant tous les deux notre incapacité à reconnaître, apprécier et percevoir dans nos villes les éléments et les dispositifs les plus banaux qui les constituent. La permanence de la banalité peut cependant s'expliquer à travers un exemple très concret, comme le rappelle l'architecte Catherine Grandin-Maurin : à l'apparente banalité de la construction d'un village médiéval succède fatalement l'épreuve du temps, qui le sacralise et l'inscrit dans un imaginaire plus fantasmé, nostalgique, voire bucolique. Il apparaît donc une hiérarchie entre le banal et l'ordinaire si l'on veut bien lire entre les lignes d'Éric Lapière. L'ordinaire est conventionnel et simplificateur, adapté à une époque, à un moment précis de l'histoire culturelle. Le banal se développe sur un temps plus long, qui prend en compte le contexte et les méthodes constructives pour innover, dans une inactualité qui devrait paradoxalement sembler avoir toujours existé. En résulte une séparation – sous-jacente à cette tentative de différenciation – entre le conventionnel (adaptation) et le créatif (technologie avancée, organisation sophistiquée).

Situations, économie, esthétique

Pourtant, la tentative de hiérarchisation d'Éric Lapière est loin de faire consensus : Dominique Lyon déplore par exemple ne « jamais [avoir] compris ce que racontait¹⁰² » son confrère, lui reprochant notamment de briguer, à travers ces intellectualisations stériles, un poste universitaire, loin des considérations concrètes et pragmatiques que requiert le champ architectural. Pour tâcher de se défaire de ces querelles disciplinaires, considérons les différentes *conditions* auxquelles le banal et l'ordinaire, quelles que soient les définitions que l'on y accole, semblent conjointement soumis. Les trois catégories énoncées en introduction, *situations, économie et esthétique*, permettent en effet de circonscrire la manière dont ces deux

⁹⁹ Éric Lapière et Luca Ortelli, « La narration du quotidien », *Forum d'architectures*, Lausanne, 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ju9TelnzTck>

¹⁰⁰ On pense notamment à Jacques Ferrier et son ouvrage *Stratégies du disponible*, Paris, Passage Piétons, 2000, dans lequel il revendique une posture d'innovation en utilisant sciemment les matériaux disponibles à la vente sur les catalogues de construction.

¹⁰¹ Entretien avec André Kempe, architecte, Paris-Rotterdam, 4 juin 2021. Je souligne.

¹⁰² Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

notions sont perçues et théorisées, nous aidant à baliser l'ensemble de leurs nombreuses acceptations. Appuyons-nous notamment, pour ce faire, sur les treize entretiens réalisés avec des architectes dont les travaux, les discours ou les ouvrages flirtent avec de telles notions, afin d'exemplifier les trois *conditions* du banal et de l'ordinaire.

Jean-Patrice Calori revendique une forme d'indétermination, qui n'est pas sans lien avec la permanence et l'inactualité du banal tel que déterminé par Perret. La plupart des projets de l'agence CAB, dont Calori est l'un des trois associés-fondateurs, s'inscrivent dans des sites extraordinaires, du moins « spécifiques et singuliers », en lien avec le relief, la pente, surplombant le plus souvent le paysage méditerranéen. Ces *situations* de projet singulières appellent de fait, pour Calori, une forme de modestie, de retenue, de neutralité, « une syntaxe assez réduite d'éléments » pour ne pas rajouter une couche à l'exceptionnalité ou l'originalité des lieux. Cela pousse l'architecte à révéler que le travail de son agence vise à considérer chaque site comme un *déjà-là* dont il faudrait révéler la richesse, la matérialité, la profondeur, via une attitude raisonnée, en retrait (→ **Retraite**) : « l'existant, le déjà-là, le *as found* : c'est ça, l'ordinaire. Ce qui est. Ce n'est pas la recherche d'une banalité. C'est une indétermination¹⁰³. » Considéré de la sorte, cet *as found* peut tout autant qualifier un site en bord de mer, une friche, une commune rurale ou un centre historique : chaque *situation* sera de fait l'ordinaire et l'extraordinaire de quelqu'un. L'objectif réside dans la capacité des architectes à s'en saisir et à l'outrepasser, selon des méthodes propres à chacun. À ce sujet, Dominique Lyon ne peut que manifester son approbation :

Je me fous de la banlieue, comme je me fous d'un site industriel, ou d'un site historique. Ce détachement doit passer par une connaissance de l'histoire, mais sans tirer aucune conclusion, ni aucune fierté du fait de construire au milieu d'une boucle d'autoroute parce que c'est plus contemporain, au milieu de la banlieue parce que c'est plus politiquement correct ou en plein centre historique parce qu'on va contribuer à je ne sais quoi, à la gloire de la ville. Tout cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est de prendre ce que j'appelle des situations, et de projeter, exactement comme [Francis] Ponge, à partir d'éléments très bêtes, très ordinaires, des récits qui dépassent les conditions qu'on attend généralement de l'ordinaire¹⁰⁴.

Il n'empêche que toutes les *situations* de projet n'ont pas été pareillement considérées par les architectes dans l'histoire de leur discipline. Longtemps rejetés dans l'indifférence la plus totale, les centre-bourgs et les territoires ruraux, dopés notamment par quelques figures de proue, comme Simon Teyssou et son Atelier du Rouget ou Frédéric Bonnet et son OBRAS, sont désormais réinvestis, avec plus ou moins d'ardeur, par les architectes. Xavier Fouquet, Romain Rousseau ou Rémi Laporte le revendiquent également, eux qui s'intéressent depuis le début de leur pratique professionnelle, voire de leurs études, aux territoires moins côtés dans l'imaginaire et moins dotés dans la réalité – Fouquet considère d'ailleurs que l'ordinaire (pensé comme des *situations*) est en réalité un sujet peu viable pour une agence d'architecture, dans la mesure où il n'y « a pas assez d'argent pour l'étudier dans des conditions correctes¹⁰⁵. » Le sujet est en tout cas tellement brûlant qu'il divise : pour Axelle Acchiardo, les enseignements

¹⁰³ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

¹⁰⁴ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

¹⁰⁵ Entretien avec Xavier Fouquet, architecte, Paris-Nantes, 17 juin 2021.

d'OBRAS ou de Boris Bouchet, par exemple, résonnent aujourd'hui comme des dogmes « insupportables » qui vampirisent les autres pratiques et se retournent même contre leurs propres défenseurs, devenant un travail « élitiste, très pensé, très écrit¹⁰⁶ ». Visiblement, mêmes les *situations* divisent. Ce décentrement, ce retour à une forme de *réalité* vernaculaire ou de *véracité* du territoire s'exprime également dans la littérature contemporaine, et même chez nos auteurs transgressifs pourtant bercés d'urbanité. Quant à la génération présentée par les revues *d'a* et *ARCH+* comme garante d'un « Nouveau Réalisme », si elle s'intéresse moins que certains de leurs consœurs et confrères aux problématiques inhérentes aux territoires ruraux, leurs projets (à défaut de leurs agences) se déportent des grandes métropoles mondiales pour investir leurs interstices, leurs marges et leurs contours.

Cette génération du « Nouveau Réalisme¹⁰⁷ » est essentiellement composée, à en croire l'un de ses représentants, par « des enfants de la crise¹⁰⁸ ». François Chas, architecte fondateur et associé de l'agence NP2F, considère en effet que la situation économique, sociale et environnementale, et donc les conditions de production et d'exercice de l'architecture dont lui et ses contemporains ont hérité de fait, est une donnée objective, avec laquelle ils se doivent bel et bien de composer. La conjoncture actuelle nécessite une attitude de « plus en plus économe en termes de matériaux, en termes financiers, en termes de moyens d'architecture¹⁰⁹. » *Économiser* : un mantra visiblement inscrit dans l'ADN des architectes diplômés à partir des années 2000, qui n'ont jamais vraiment connu l'opulence ou la prospérité, et à qui l'on a toujours fait comprendre qu'il fallait être attentif : la raréfaction des ressources et la restriction des budgets appellent nécessairement des processus, des choix conceptuels et des stratégies qui tendent vers une certaine forme de rationalité. L'ordinaire et le banal paraissent fatalement sujets aux inflexions de l'économie. Les crises légitiment leur emploi, expliquent leur apparition cyclique au sein des débats qui animent le champ. L'architecte Julien Perraud félicite d'ailleurs son confrère Éric Lapierre d'avoir récemment déplacé le débat sur le banal et l'ordinaire, ce « champ [pourtant] très séduisant¹¹⁰ », vers la question de l'économie – de matière, de ressources, de moyens¹¹¹.

La fait d'économiser a nécessairement une implication en termes esthétiques. Pas question pour Chas, malgré le tableau peu flatteur qu'il dresse de la situation économique avec laquelle lui et ses pairs sont sommés de jongler, de faire *moins avec moins* : l'architecte et l'agence qu'il représente se positionnent au contraire en faveur d'un « supplément d'âme », qui passe moins par le motif décoratif ou ornemental que par l'espace, le volume, la lumière, l'usage ou l'adaptabilité ; le tout de manière à avoir « d'une façon ou d'une autre, une incidence sur le

¹⁰⁶ Entretien avec Axelle Acchiardo, architecte, Paris, le 24 juin 2021.

¹⁰⁷ Voir « Neuer Realismus in der französischen Architektur, *ARCH+*, n°240, 2020 ; « La nouvelle tendance de l'architecture française », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.

¹⁰⁸ Entretien avec François Chas, architecte, Paris, 17 juin 2021.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Entretien avec Julien Perraud, architecte, Paris-Nantes, 24 juin 2021.

¹¹¹ Éric Lapierre a assuré le commissariat scientifique de la Triennale de Lisbonne 2019, intitulée « La poétique de la raison », dans laquelle il explorait la manière dont la « rationalité architecturale » pouvait répondre aux états des crises rencontrées par les architectes.

quotidien des gens¹¹² ». L'expression formelle de l'architecture contemporaine repose sur une nouvelle forme d'essentialité : la frugalité à laquelle elle est soumise produit des façades brutes et répétitives, des intérieurs dénudés, des trames rigides et régulières. Certains y verront la recherche d'une esthétique banale ou ordinaire, d'autres une maîtrise virtuose, surfaite, qui la décline derechef de ce champ lexical.

Axelle Acchiardo parle quant à elle, au travers d'une écriture architecturale sensiblement différente de celle de l'agence NP2F et de leurs compères « réalistes », de ce petit « quelque chose en plus » qu'elle adosse à ses projets – un élément décoratif – filant l'analogie avec « le bracelet sur le poignet, le liant, la sauce dans un plat », la finition « qui soutient¹¹³ ». L'architecte n'a pas peur de parler d'ornement, qui, après avoir été massivement rejeté par le Mouvement moderne, coule des jours plus heureux, notamment depuis qu'il a été volontiers réhabilité par les architectes post-modernistes à la fin des années 1960. Tant et si bien que la question ne semble même plus réellement faire débat dans le champ architectural ou artistique : le sujet n'est plus controversé. On assiste, en somme, à une forme d'acceptation de l'ornement¹¹⁴. Mais celui-ci n'en intéresse pas moins les architectes : plusieurs événements culturels et institutionnels l'ont même mis au cœur des discussions il y a une dizaine d'années : des cours publics de la Cité de l'Architecture à un dossier dans *AMC*, en passant par une exposition récente à la Cité du Design de Saint-Etienne et le retour du motif ornemental comme instrument d'une nouvelle modernité : textures, décor, couleurs, plantes, sérigraphie investies dans les façades contemporaines, plus expressives les unes que les autres, capables de caractériser la diversité, l'irrégularité, l'identité. Après avoir fait l'expérience, pendant une vingtaine d'années, de façades autonomes, vêtues de couleurs, de logos, de messages, de signes et de motifs, la ville a certes gagné en diversité, mais cette diversité a-t-elle produit un environnement plus riche ? Permet-elle d'engager des relations, plus que jamais souhaitables, entre le public et l'architecture ? D'après les architectes Sébastien Martinez-Labat et Benjamin Lafore, qui ont récemment conçu une exposition dans laquelle s'« entremêlent les productions de leur agence MBL, avec les œuvres d'artistes reconnus et des objets du quotidien¹¹⁵ », les formes déçoivent¹¹⁶, de même que celles et ceux en charge de les imaginer, alors que nous vivons dans une société de plus en plus liquide¹¹⁷ qui rend l'architecture remplaçable, dispensable.

¹¹² Entretien avec François Chas, architecte, Paris, 17 juin 2021.

¹¹³ Entretien avec Axelle Acchiardo, architecte, Paris, le 24 juin 2021.

¹¹⁴ Voir à ce propos Valéry Didelon, « Le retour de l'ornement : une controverse postmoderne », conférence dans le cadre des cours publics de Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, le 3 avril 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-retour-de-lornement-une-controverse-postmoderne>

¹¹⁵ Margaux Darrieus, « Une autofiction générationnelle signée MBL, à arc en rêve – exposition », *AMC*, 23 juin 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.amc-archi.com/photos/une-autofiction-generationnelle-signee-mbl-a-arc-en-reve-exposition,84456/exposition.1>

¹¹⁶ Voir le numéro 195, intitulé « La déception de la forme » de la revue *Plan Libre*, produit par la Maison de l'Architecture Occitanie-Pyrénées, dont Martinez-Barat et Lafore assurent respectivement la rédaction en chef et la coordination éditoriale.

¹¹⁷ Voir Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2006.

Horizon inatteignable

Si les situations, l'économie et l'esthétique permettent de caractériser les *conditions* de l'ordinaire et du banal, leurs évocations démultiplient en réalité les mésententes et les malentendus. Il semblerait que chercheuses, chercheurs, praticiennes et praticiens ne parlent jamais vraiment de la même chose, qu'ils y rangent ce qui les arrange, qu'ils butent sur une impasse. Pas de consensus ou d'acceptation commune, donc, chez des architectes difficiles à réunir sous une bannière fédératrice. Et pourtant, une chose est sûre : l'ordinaire ou le banal représentent une quête inaccessible, un idéal (→ **Utopie**). Une fois n'est pas coutume, l'analyse est limpide. Pour Éric Lapiere, « un architecte savant, par définition, ne peut pas faire d'architecture ordinaire. L'architecture ordinaire ne peut se faire que de manière inconsciente. C'est une sorte d'horizon inatteignable¹¹⁸. » Jacques Ferrier corrobore les propos de son confrère : l'architecte, savant, aurait une dette envers la spontanéité et la naïveté de l'ordinaire, auxquelles il paraît inenvisageable d'accéder en retour. Ferrier compare cet état de frustration à « un peintre qui voudrait se remettre à refaire des dessins d'enfants¹¹⁹ » : impossible de revenir à un état primitif de son art, sinon en singeant ou en exagérant le trait. Ferrier regrette (mais comprend) que le banal et l'ordinaire échappent la plupart du temps au désir de clients qui continuent à alimenter l'a priori selon lequel le rôle de l'architecte consisterait précisément à les aider à s'en départir. Les architectes nantais Gricha Bourbouze et Cécile Graindorge (qui a d'ailleurs fait ses armes dans l'agence de Jacques Ferrier) relatent des propos à peu près similaires, revendiquant leur propre appétence pour les situations et les constructions ordinaires, si difficile à atteindre :

Nous sommes rarement émus par l'Architecture, dans l'acceptation académique du terme, mais plutôt par des situations construites au sein desquelles le champ architectural joue un rôle, le plus souvent comme fond de scène qu'au premier plan. Nous nous sommes de ce fait toujours intéressés aux constructions ordinaires, et de manière plus générale à ce que l'on pourrait appeler la culture populaire, car nous la percevons comme une sorte d'horizon inaccessible pour l'architecture d'auteur, une sorte de paradis primitif. Le registre vernaculaire est en effet dans notre esprit un champ porteur d'une certaine sauvagerie, où l'architecture exprime sans fard ni sophistication les paramètres qui contribuent à sa propre émergence. On pourrait dire qu'est vernaculaire une construction qui n'affiche pas d'ambition esthétique évidente, et qui semble opérer dans un champ pragmatique visant à la résolution simple de questions élémentaires, une sorte de degré zéro de l'architecture¹²⁰.

Ce « degré zéro » (*Moins que zéro ?*) représente donc une quête paradoxale pour des architectes savants formés à élever l'art de construire en une activité qui *transfigure* précisément les conditions de l'ordinaire. À moins que : si les architectes s'accordent en effet à constater l'effet chimérique d'une telle utopie, certaines et certains d'entre eux délivrent tout de même quelques astuces pour parvenir à une forme d'*universalité* à laquelle l'architecture pourrait contribuer, de manière à atteindre, enfin, les contours d'une ville ordinaire. Cela passe, pour Luca Ortelli,

¹¹⁸ Éric Lapiere, « Banal vs. Ordinaire : conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi », Conférence à la Cité de l'architecture et du patrimoine, 7 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/152688315>

¹¹⁹ Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

¹²⁰ Gricha Bourbouze et Cécile Graindorge, « Quelques idées sur l'art de bâtir », in « Le nouveau réalisme dans l'architecture française », issu de *ARCH+*, n°240, 2020, p.53.

par « la répétition de formes architecturales connues et reconnaissables » qui devient « la formule la plus efficace pour atteindre le sens de l'universel, représenté et incarné par l'ordinaire¹²¹. » Même rengaine chez l'architecte britannique Stephen Taylor :

Dans certains de mes projets, j'aime la répétition des éléments parce qu'elle confère à la ville cette dimension de l'ordinaire. La ville ne veut pas que chaque bâtiment, au coin de chaque rue se démarque et cherche à attirer l'attention. Elle a besoin d'une certaine dose d'ordinaire, de quiétude, en plus de ces longs moments exceptionnels où elle s'anime¹²².

Michel Guthmann approuve. Dans l'entretien qu'il nous accordé en avril 2021, il décrypte le fait que ses consœurs et confrères ne portent plus leur intérêt sur les mêmes villes qu'il y a quelques années – préférant désormais à Shanghai et Las Vegas qui trustaient les recherches et les voyages d'études de tous les architectes dignes de ce nom au tournant du siècle, des villes du nord de l'Europe, belges, françaises ou hollandaises, jusque-là moins considérées – comme la volonté de « calmer les choses » et « revenir à une ville plus régulière¹²³ ». Les références à Amsterdam, à Bruges ou à la ville haussmannienne – que le Pavillon de l'Arsenal a célébré dans une exposition récente¹²⁴ –, participent par exemple de cet élan pour l'universel. En réaction à l'overdose d'éclectisme auquel le début du XXI^e siècle nous avait habitués, en France et ailleurs, architectes et politiques semblent dans leur majorité tendre à une forme d'homogénéité, projetant dorénavant des villes où les architectures ne se « distinguent pas forcément les unes des autres ». Guthmann exemplifie son propos en s'appuyant sur Buenos Aires, où coexistent des « architectures assez banales qui, une fois associées, fabriquent finalement un ensemble intéressant ». C'est par leur association que se fabrique « une ville extraordinaire, singulière, unique ». Le rôle de l'urbaniste consisterait donc à dessiner « une forme urbaine forte qui puisse s'accommoder d'architectures ordinaires¹²⁵. » Celui de l'architecte, à s'y conformer.

Jacques Lucan disait de la rue Rebière que c'était « la collection de bibelots sur la cheminée », la collection de singularités. La ville ordinaire, c'est le contraire. C'est l'effacement de l'architecture. Mais il faut faire attention : il faut garder de l'ambition, même dans une architecture banale qui s'efface¹²⁶.

Ne pas se faire remarquer, tout en produisant de la qualité ; faire bien sans se distinguer ; voilà la doxa d'une frange conséquente de l'architecture contemporaine. Mais cette quête contient un

¹²¹ Luca Ortelli, « Architecture ancrée dans le quotidien : Kay Fisker et ses compagnons de route », *Matières*, n°12, 2015, p.74.

¹²² Stephen Taylor, « Redéfinir l'habitat dans un contexte urbain chaotique », discussion avec Giovanna Borasi, Ryue Nishisawa, *Centre Canadien d'Architecture*, 2008. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cca.qc.ca/fr/articles/issues/22/perspectives-de-vie/32678/redefinir-lhabitat-dans-un-contexte-urbain-chaotique>. La discussion a été initialement publié dans Giovanna Borasi (dir.), *Perspectives de vie à Londres et Tokyo*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture/Lars Müller, 2008, pp. 77-89.

¹²³ Entretien avec Michel Guthmann, architecte, Paris, 22 avril 2021.

¹²⁴ L'exposition a été présentée du 31 janvier au 4 juin 2017. Voir le catalogue de l'exposition : Benoit Jallon, Umberto Napolitano et Franck Boutté (dir.), *Paris Haussmann. Modèle de ville*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2017.

¹²⁵ Entretien avec Michel Guthmann, architecte, Paris, 22 avril 2021.

¹²⁶ Entretien avec Michel Guthmann, architecte, Paris, 22 avril 2021. La « Rue Rebière » a fait l'objet d'une opération de renouvellement urbain au début des années 2010, dans le cadre du projet d'aménagement de la Porte Pouchet, porté par Michel Guthmann et l'agence TVK. Une dizaine d'agences d'architectures (dont Gricha Bourbouze et Cécile Graindorge) ont construit des bâtiments expérimentaux de logements pour le compte du bailleur social Paris-Habitat.

énième paradoxe. Le rédacteur en chef de la revue *d'a*, Emmanuel Caille, résume ainsi les vices inhérents à l'emploi des notions de banal et d'ordinaire, dès lors qu'elles transparaissent dans le cadre d'un champ de création savant :

La commande ne relevant que très rarement de l'exceptionnel, il faudrait tirer de la banalité du réel la matière du projet et transformer l'ordinaire en extraordinaire. Recomposer, assembler, structurer ces éléments pour en extraire ce qu'ils ont de plus beau. Mais aujourd'hui le trivial n'est plus le banal – au sens de la chose commune, partagée –, c'est le kitsch de la consommation de masse. Et le trivial d'hier, désormais gage d'authenticité, est devenu le nouveau chic. La banalité n'est plus cet univers constitué d'objets simples et rudimentaires d'autrefois ; la recherche d'un langage neutre et épuré ne condamne-t-elle pas alors son architecture à l'inintelligibilité envers un monde qu'elle prétend faire habiter, n'est-elle pas tout autant une pure construction culturelle, une autre rhétorique qui peut se révéler aussi pesante que celle de l'académisme architectural ? Quel sens enfin y aurait-il à célébrer l'ordinaire si l'ordinaire ne s'y reconnaît pas ? N'y a-t-il pas une contradiction inhérente à vouloir atteindre une forme d'innocence par un langage qui suppose une conscience aigüe de cette innocence¹²⁷ ?

Le fait de s'y « reconnaître ou non » constitue précisément la ligne de démarcation entre deux générations d'architectes, dont l'emploi des notions qui nous intéressent ici semble revêtir des acceptations sensiblement différentes.

Le choc des générations

A travers l'opposition entre le banal et l'ordinaire, il paraît en effet possible de distinguer deux générations d'architectes. Sans que leur production bâtie n'en soit l'expression manifeste, la plupart des 12 agences engagées dans une *Architecture du réel* réunies par Éric Lapierre en 2004 ont tâché de théoriser – ou du moins d'écrire – sur le banal et l'ordinaire¹²⁸. Lapierre lui-même en est le meilleur exemple. Lyon, Ferrier, Michelin, dont nous avons déjà énuméré les recherches et les publications sur le sujet, sont loin d'avoir été muets sur la question. Quant à Lacaton et Vassal, l'obtention du prix Pritzker en 2021 a sonné le glas d'une petite révolution dans le monde architectural international, la modestie de leur esthétique et de leurs commandes tranchant nettement avec les standards d'un prix qui avait jusqu'alors plutôt coutume de récompenser des architectes partisans d'effets formels appliqués à des programmes prestigieux. Le fait est que cette génération, composée de *baby-boomers* contemporains de notre corpus littéraire (une grande majorité des architectes présentés par Lapierre est née dans les années 1950) revendique, ou a revendiqué, s'intéresser au banal et à l'ordinaire, s'y adossant pour donner du sens à leurs réalisations architecturales, sans que cela ne soit instinctivement perceptible dans les bâtiments qu'ils ont construits depuis.

On assiste aujourd'hui à l'effet inverse dans la « jeune génération » d'architecte (plutôt issue des décennies 1970 et 1980), présentée par les revues *d'a* et *ARCH+* comme garante d'un

¹²⁷ Emmanuel Caille, « N'est pas ordinaire qui veut », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021, p.27.

¹²⁸ Nous avons dressé la liste des architectes en question en introduction, mais nous permettons de la rétablir à nouveau ici. Atelier Provisoire, AUC, Du Besset & Lyon, Jacques Ferrier, Philippe Gazeau, Lacaton & Vassal, Rémy Marciano, Nicolas Michelin, Périphériques, Dominique Perrault, Rudy Ricciotti et Adelfo Scaranello. Voir Éric Lapierre, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004.

« Nouveau Réalisme ». La presse se plaît à trouver chez cette « génération spontanée¹²⁹ » des similitudes, des méthodologies ou des engagements communs, qui réinvestiraient les notions définies par leurs aînés, sans qu'aucune ou aucun d'entre eux n'ait entrepris de l'explicitier de la sorte. Celles et ceux que l'on réunit aujourd'hui sous le sceau de la banalité et de l'ordinaire n'en disent finalement rien. Pour Dominique Lyon, qui ne cache ni son scepticisme ni son admiration vis-à-vis des architectes en question, il y aurait au contraire chez eux « quelque chose d'implicitement extrêmement construit, qui est clair d'un point de vue politique et disciplinaire. Une clarté qui n'est pas dite, pas formulée¹³⁰. » C'est comme si les enseignements avaient été digérés, qu'il était devenu inutile de réaffirmer les notions sur lesquelles leurs projets étaient fondés et qui avaient finalement mué en une forme d'approche rationnelle et de simplicité formelle. La filiation avec leurs aînés semble d'ailleurs compliquée à établir, si ce n'est, comme l'indique *d'a*, par le biais de passages plus ou moins furtifs de certaines et certains représentants de ce « Nouveau Réalisme » chez des architectes déjà préalablement préoccupés par les questions relatives au banal et à l'ordinaire. Les agences de Lacaton & Vassal, l'AUC ou Jacques Ferrier reviennent régulièrement dans les discours, mais difficile de *faire école* pour autant, l'échantillon n'étant pas suffisamment conséquent pour permettre de généraliser. François Chas corrobore : « il y a une sorte d'*information*, plus que de *formation*¹³¹ » commune, et il faudrait davantage regarder du côté des amis qu'ils partagent chez nos voisins européens, rencontrés au cours de leurs études ou à l'occasion de collaborations professionnelles précoces, plutôt que de celui de grands maîtres formateurs, tradition d'un autre temps assimilable à un rite de passage suranné. L'architecte fondateur de NP2F préfère parler « d'invariants » ou « d'a priori », qui les mènent, fatalement, à partager certains points communs :

Il n'y a pas eu d'organisation ou de réflexion commune menée, ou de références vraiment obligatoirement partagées en termes artistiques, littéraires, cinématographiques. Il n'y pas de terreau commun qui fait émerger une génération qui aurait une identité commune. C'est plutôt une identité commune qui s'est créée de fait. [...] En revanche, je pense qu'il y a plusieurs choses qui sont partagées. Plus qu'un a priori culturel, je dirais qu'il y aurait plutôt un a priori social. Un a priori situationnel, dont je parlerais aussi. Et un a priori environnemental. Et ces trois a priori poussent peut-être à une certaine forme de simplicité, d'efficacité, de sobriété¹³².

Absence de réflexion, de discursivité, de théorisation ? C'est précisément ce que leur reprochent leurs aînés, pour qui le prétendu ascétisme de leur travail, « imposé comme une esthétique et comme une morale », s'exprime en réalité au travers d'une esthétique d'une grande sophistication, voire d'un certain maniérisme, qui disqualifient de fait toute parenté avec le banal ou l'ordinaire. Pour Ferrier, par exemple, dans leurs projets « la trame redevient un formalisme » qui « glisse vers l'abstraction. Alors que l'ordinaire est tout sauf abstrait. C'est pour ça qu'il dérange un peu, d'ailleurs. C'est parce qu'il est extrêmement concret¹³³. » De bonne guerre, certes, mais tout à fait révélateur de l'ambiguïté qui continue à résider dans l'appréhension de notions décidément controversées et difficilement compréhensibles. Et si tout cela n'était finalement que l'expression d'une mode, d'un esprit du temps, d'une tendance ?

¹²⁹ Entretien avec François Chas, architecte, Paris, 17 juin 2021.

¹³⁰ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

¹³¹ Entretien avec François Chas, architecte, Paris, 17 juin 2021. Je souligne.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

C'est ce que pense Jean-Patrice Calori, pour qui les distinctions stériles et les vaines querelles entre les générations sont une manière de mettre la modernité en crise. Car « il est certain que, derrière tout ça, il y a une bonne manière d'essayer de finir définitivement avec la modernité¹³⁴. »

La reconquête du sublime

En parlant de mise en crise de la modernité, l'architecte Bernard Huet a également grandement contribué au débat. Dans son « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », paru en 1996, il expose les raisons pragmatiques et historiques qui font de la banalité un sujet incontournable de l'aménagement du territoire. Deux raisons expliquent pour lui le retour constant vers l'ordinaire et le banal chez les architectes, son effet cyclique et entêtant.

Premièrement, les architectes n'ont pas la prise – loin de là – sur la majorité de la construction en France. Ils sont même dépourvus de presque 60% du marché de la construction¹³⁵, ce qui les relègue – les oblige ? – à une forme d'originalité cherchant à tout prix à se singulariser de la production architecturale commune. En soi, l'architecte ne serait pas fait pour ça. Son rôle, à la marge de cette triste fatalité, résiderait donc précisément dans le fait de transcender cette apparente banalité : élever l'architecture à une forme savante et artistique qui ne se distinguerait de la production du paysage bâti que par des procédés qui lui sont propres, dignes, purs. Pour Huet, « le travail de l'architecte est proche de l'alchimie qui peut “transformer une brique en or” et qui sublime la banalité typologique par une subtile mutation artistique¹³⁶ ». Voilà la première raison ; elle est d'ordre artistique. Il en relève alors de la question de l'art, chère à Adolf Loos, pour qui l'ensemble des fonctions d'un bâtiment (usage, typologie) ne relèvent pas du champ artistique. Ce sont les éléments ordinaires qui façonnent l'architecture. Est architecte celui qui saura précisément manipuler ces outils : c'est la fameuse « quête du sublime », qui « passe par l'exaltation du banal, la transcendance de l'ordinaire, l'ascèse du “très peu”, la recherche d'un silence expressif ». Si bien que pour Huet, « c'est dans la maîtrise de la banalité, sans effet superflu et sans rhétorique, que réside la quintessence du métier d'architecte¹³⁷. ». Ce dernier n'atteindra l'excellence – une sorte de perfection *sublime* – que lorsqu'il saura maîtriser les effets et dispositifs les plus banals de sa discipline.

Une seconde raison résiderait dans la légitimation de la pratique architecturale, qui passe par sa réinscription dans une mouvance populaire, une justification de sa nécessité même dans des périodes de crise. Cela pousse, d'après Huet, les architectes à chercher « ce qu'ils pensent être à l'origine la plus essentielle et la plus primitive de l'architecture dans une espèce de retour à l'enfance de l'art et une reconquête nostalgique de l'innocence perdue¹³⁸ ». Puisque la France en traverse inlassablement, des crises, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, il n'est pas

¹³⁴ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

¹³⁵ Voir le site <https://www.architectes.org/l-essentiel-des-chiffres-de-la-profession>, mis à jour annuellement, qui expose la « démographie des architectes, modes d'exercices, activités et revenus ».

¹³⁶ Bernard Huet, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime » in Bruno Fortier (dir.), *Métamorphoses parisiennes*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1996, p.162. L'auteur souligne.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 160.

étonnant de voir les architectes s'éprendre du banal pour réinterroger les contours de leur pratique sur des sociétés qu'ils sont justement censés façonner. Les générations s'en emparent de fait différemment – et nous avons pu le constater à travers les distinctions théoriques opérées par Venturi, Scott Brown et Perret, et la manière dont Lapierre et la presse spécialisée contemporaine présentaient deux générations d'architectes qui se succèdent – mais les questions restent sensiblement les mêmes, dans la mesure où les mouvements cycliques des crises politiques, économiques et aujourd'hui environnementales, infléchissent sur les procédés à mettre en œuvre par les architectes pour y pallier.

Huet voit dans la banalité la résolution de la question du nombre et de la masse que posait la France en reconstruction. Il s'agissait de résoudre des problématiques d'ordre quantitatif auxquelles le Mouvement moderne s'est constamment heurté : construire beaucoup, et vite.

La banalité est une notion fondamentale pour l'architecture contextuelle de la ville, car elle est le seul moyen de résoudre en terme qualitatif les questions centrales de la quantité et de la répétition typologique. C'est autour de la notion de banalité que s'élaborent des consensus et des médiations. C'est le lieu où peuvent se rencontrer la commande et la demande, la construction et la production de masse, la typologie du bâti et l'architecture, le langage savant et le vernaculaire, la tradition et la modernité¹³⁹.

Le banal se présenterait donc, aussi étonnant que cela puisse paraître après tant d'incompréhensions et de désaccords, comme la condition *sine qua non* pour fabriquer du consensus. Satisfaire la commande et la demande ; faire en sorte que les architectes s'y retrouvent ; concilier des matériaux hautement sophistiqués, des techniques de constructions savantes et des réflexions typologiques innovantes à une esthétique discrète et contextuelle, sans effet superflu. Le tout en se mettant bel et bien à la disposition de tout le monde, à ce fameux *homme de la rue* cher à Ortelii : la boucle est bouclée.

L'architecte César Daly (1811-1894) tenait déjà des propos similaires concernant le modèle haussmannien : « la maison à loyer est le lieu commun de l'architecture, lieu commun qui doit briller par le sens commun. Elle doit convenir à la foule, non à la façon d'une mode éphémère, mais à titre d'installation invariablement confortable et décente¹⁴⁰. » Pérennité encore, permanence toujours. C'est imparable : difficile pour l'architecte de ne pas adhérer à ces discours fondés sur l'utilité publique, et à cette appétence pour le « Petit homme » qu'évoque Alvar Aalto et que rétablit récemment l'architecte Philippe Madec¹⁴¹. En prise sur le réel, pour tout le monde et pour toujours, le banal fait figure d'absolu et se détache de fait des connotations négatives que l'époque lui adosse. On est loin du nihilisme perçu par certains architectes contemporains, pour qui il ne serait que démonstration d'un cynisme ambiant, revendicateur et fausement avant-gardiste, qui dissimulerait de fait toutes les velléités créatives et esthétiques. Jean-Patrice Calori estime qu'il n'y aurait pas de « recettes » ou de « savoir-

¹³⁹ *Ibid.*, p.159.

¹⁴⁰ César Daly, *L'Architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III*, Paris, 1864, s.p.

¹⁴¹ « On ne peut pas aimer ces lieux-là, on ne peut pas avoir envie de s'y investir sans affection pour le Petit homme. L'intérêt pour l'ordinaire est un intérêt fortement associé au goût du réel et à l'expansion de la réalité à laquelle nous assistons dans l'intérêt durable pour la terre et les conditions de vie de l'homme. » Voir Philippe Madec, *Urbanisme*, n°351, novembre/décembre 2006, p.42.

faire » du banal, qu'il ne peut représenter une dimension esthétique « car si c'est le cas, il perd fatalement son essence, sa définition¹⁴² ». Il existerait uniquement en réaction.

Refuser d'être remarquable peut cependant paraître paradoxal pour une profession soumise à la concurrence et la créativité les plus féroces. Pour Rudy Ricciotti, il faut au contraire assumer l'expressionnisme architectural, et « refuse[r] la pornographie de l'éloge du banal et de la beauté ». Les architectes auraient d'après lui été « culpabilisés avec l'idée que la beauté était suspecte, et que le banal et l'ordinaire étaient élogieux. Qu'ils étaient la marque, l'empreinte longue-portée d'une conscience sociale et politique soi-disant généreuse, parce qu'elle pardonne à celui qui est dans l'indigence, dans l'ordinaire¹⁴³. » Théâtre de bien de maux dans l'imaginaire commun, l'ordinaire et le banal, on le constate désormais, paraissent être utilisés à des fins multiples et contradictoires par les architectes. Force est de constater qu'il existe autant de manières de faire que de conceptrices et de concepteurs. L'ordinaire et le banal regrouperaient-ils finalement tout ce qui n'est pas l'inverse, à savoir les objets immédiatement spectaculaires ? Chacune, chacun y va de sa compréhension et des intentions qu'elles sous-tendent, prouvant ainsi la difficulté à se saisir de notions hautement complexes mais éminemment contemporaines.

Pour tâcher de clore le débat, et d'aller « par-delà cette opposition entre le banal et l'ordinaire », Éric Lapiere s'en remet aux conditions de la commande : un retour sur terre forcé par les moyens dont les architectes bénéficient concrètement pour travailler : « construire avec des moyens dégueulasses pour des clients incultes dans des conditions invraisemblables¹⁴⁴ ». S'il n'est pas glorieux, ce constat permet cependant d'user de la rhétorique pour différencier deux notions fondamentales qui traversent la discipline depuis le milieu du XX^e siècle. Dans un monde qui valorise le chef d'œuvre, le processus ou la dimension conceptuelle de la pratique devraient primer sur l'objet construit. Il rejoint sur ce point, et à nouveau, Luca Ortelli, pour qui « le point de vue correct pour aborder la question n'est pas seulement celui du résultat formel mais aussi celui des diverses opérations qui précèdent l'aboutissement d'un tel résultat¹⁴⁵. » C'est le moyen, peut-être le seul, pour « faire une architecture banale dans des conditions ordinaires¹⁴⁶. »

Banal ? Ordinaire ? Quotidien !

Difficile, donc, de s'y retrouver dans ce marasme ambiant. C'est pourquoi nous préférerons, à l'image de Bruce Bégout, fonder l'analyse de l'espace dans notre corpus littéraire sur la notion de *quotidien*, qui s'abstrait des considérations subjectives inhérentes au banal et à l'ordinaire.

¹⁴² Jean-Patrice Calori, « Le Neutre », juillet 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://www.cabarchitectes.com/cablab/neutre/>

¹⁴³ Voir : <http://www.cite-ideale.fr/rudy-ricciotti-larchitecture-sans-concession>

¹⁴⁴ Éric Lapiere, « Banal vs. Ordinaire : conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi », Conférence à la Cité de l'architecture et du patrimoine, 7 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/152688315>

¹⁴⁵ Luca Ortelli, « Sur la toile de l'ordinaire », *Matières*, n°4, 2001, p.48.

¹⁴⁶ Éric Lapiere, « Banal vs. Ordinaire », *op.cit.*

Selon le philosophe, le quotidien désigne le « mode de manifestation » d'une chose, perçue ou vécue, sans jugement de valeurs ou prise de position :

La répétition dans le temps (habitudes, coutumes, traditions, etc.) et dans l'espace (endroits familiers, le chez soi, les parcours habituels) définit donc en première approximation le quotidien. [...] On voit ici que le quotidien ne désigne pas la qualité particulière d'une chose, ou sa valeur intrinsèque (comme l'adjectif ordinaire peut le faire), mais simplement son mode de manifestation. C'est le domaine de l'expérience habituelle, de ce qui se reproduit et est reproductible. À ce titre, le terme quotidien n'implique aucun jugement de valeur sur le fait qu'il qualifie. Un agenda quotidien est celui sur lequel je reporte chaque jour les informations utiles pour la conduite de ma vie ; un agenda ordinaire est un agenda qui ne possède rien de remarquable. [...] Parler de l'ordinaire implique en effet déjà une prise de position axiologique qui dépasse la simple description du mode de manifestation du quotidien lui-même¹⁴⁷.

Notre recherche se concentrera donc sur l'appréciation des lieux, des expériences et des représentations du *quotidien* dans le roman contemporain. Il faut dire que le quotidien jouit, encore peut-être davantage que le banal et que l'ordinaire, d'une côte conséquente dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. En témoignent plusieurs événements culturels et institutionnels majeurs de ces dernières années, et notamment les biennales d'architecture de Venise en 2016 (où l'architecte et urbaniste Frédéric Bonnet et la promotion des AJAP¹⁴⁸ 2014, réuni en collectif, exposaient les *Nouvelles Richesses* de l'hexagone – territoires ruraux ou périurbains – dans le pavillon France), et de São Paulo en 2019 (dont le thème *Everyday* révélait des projets architecturaux, éditoriaux et artistiques en lien avec le quotidien).

À Venise, les commissaires du Pavillon France exposent notamment des photographies de projets desdits AJAP. Dans la mesure où les références ordinaires se font rares – Bonnet relate volontiers le fait que « l'on n'a pas de tonnes de références d'Alvar Aalto sur le lotissement » –, il était question de « nourrir un imaginaire » commun, à partir de références hors du champ. Recours, donc, à la photographie, au cinéma et à la littérature, qui se préoccupent davantage que les architectes des territoires ruraux ou périurbains. D'une manière générale, l'équipe curatoriale revendique un épuisement généralisé des contextes urbains et des objets extraordinaires qui fleurissent dans nos villes, cette « autoréférentialité narcissique de certains grandes œuvres architecturales ». Comment dès lors être en prise, et faire corps avec les espaces quotidiens qui nous entourent ? Le banal et l'ordinaire représentent une ressource dans laquelle puiser quand on ne croit plus en rien. Revendiquer l'ordinaire ou le banal, c'est, paradoxalement, être radical, c'est être transgressif, provocateur. C'est aussi, d'après la philosophe Chris Younès, « revendiquer que les architectes sont concernés par tout ce qui concerne l'existence humaine, habiter quelque part, la dignité. » Pas question de « dévaloriser les situations existentielles. [...] Les architectes, c'est leur affaire de faire face à ce type de situations¹⁴⁹. »

¹⁴⁷ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, pp.39-41.

¹⁴⁸ Le concours des « Albums des jeunes architectes et paysagistes » est une récompense biannuelle décernée par le Ministère de la culture, qui distingue, comme son nom l'indique, des jeunes architectes et paysagistes de moins de 35 ans.

¹⁴⁹ « L'ordinaire, nouvel horizon ? », Colloque *Nouvelles richesses*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/lordinaire-nouvel-horizon>

A São Paulo, en 2019, les commissaires de la biennale, Vanessa Grossman, Ciro Miguel et Charlotte Malterre-Barthes, enjoignent leurs consœurs et leurs confrères à se saisir du quotidien selon trois modalités – *Everyday Stories*, *Everyday Resources* et *Everyday Maintenance* – analysant les différents états de crise qui obligent les architectes à réinventer leur pratique selon une « nouvelle éthique et esthétique de l’humilité ». Dernière manifestation en date – évoquons rapidement la X^e biennale d’art de Lyon, en 2009, quelque peu éloignée de nos préoccupations mais révélatrice de l’état des réflexions dans les champs connexes, intitulée *Le spectacle quotidien*, qui invitait les participantes et les participants à s’inscrire dans « la tendance de la scène artistique mondiale à réinventer le quotidien et à transformer l’ordinaire en quelque chose de spectaculaire et d’unique¹⁵⁰ » – certes plus confidentielle : les Journées Nationales de l’Architecture de 2020. Et comme ses prédécesseurs, cet évènement expose des réponses quelque peu convenues à la question du *quotidien*. Les projets y relèvent souvent de la typologie : l’architecture *que nous traversons* tous les jours, *que nous côtoyons* tous les jours, « que nous fréquentons tous les jours » pour reprendre les mots de la ministre de la Culture d’alors : « nos logements, nos écoles, nos commerces, nos gares, nos espaces publics¹⁵¹... » On ne peut s’empêcher d’adhérer à une telle présentation, sans pour autant trouver cette définition réductrice, de même que les expositions et les biennales qui targuent de s’y intéresser. Le détour par la littérature et notre série d’entretiens avec des architectes nous permettront précisément de soulever le riche imaginaire que le quotidien convoque, et ce qu’il traduit de nos sociétés contemporaines. S’il fait l’objet, depuis plus de cinquante ans, de nombreuses recherches, ses contours restent flous. Le quotidien, « théoriquement dense et culturellement qualifié », sinue finalement entre « ce qu’il y a de plus difficile à découvrir » et « une porte qui s’ouvre dans le bon sens¹⁵². »

Cartographie de l’imaginaire contemporain

Découvrir le quotidien : les neuf chapitres qui suivent tâchent d’apporter leur pierre à l’édifice. Ils balisent ses manifestations les plus latentes dans le roman contemporain, sous la forme des lieux (supermarché – hôtel – zone), des expériences (inhabiter – se déplacer – aimer) et des représentations (retrait – utopie – atlas) qui transparaissent dans notre corpus littéraire. Ces neuf chapitres, complétés d’un inventaire (vide et désert) et d’un interlude (chacun son écrivain), dessinent, en quelque sorte, une cartographie de l’imaginaire contemporain. Elle permet de mettre en lumière les nouveaux espaces constitutifs de nos réalités quotidiennes (ceux de la consommation ordinaire ; ceux de l’inscription éphémère ; ceux habituellement relégués à la marge des villes) les usages et les ambiances qu’ils induisent (comment habiter de manière passagère ? ; comment braver l’espace devenu obstacle, entrave, frein à la mobilité ? ; quelle relation tisser avec notre environnement ?) et les manières de s’en abstraire (comment se retirer d’un monde dont on connaît les limites ? ; quelle place, dès lors, faire à l’utopie ? ; comment se saisir des objets pour tâcher d’en rendre compte de manière objective ?).

¹⁵⁰ Hanru Hou, « Le spectacle du quotidien », in *Le spectacle du quotidien*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p.24.

¹⁵¹ Roselyne Bachelot-Narquin, « Editorial de la Ministre » [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://architecturesenligne.org/jnarchi-2020-en-paca/>

¹⁵² Philippe Madec cite Gianni Vattimo lors de notre entretien. Entretien avec Philippe Madec, architecte, Paris-Bruxelles, 25 mai 2021.

À l'image de Michel Houellebecq, il paraît en effet difficile de nier l'omniprésence de certains *phénomènes* révélateurs de notre monde contemporain. Des phénomènes que notre corpus littéraire se plaît tant à décrire et avec lesquels les architectes sont sommés de composer :

je suis fasciné par certains phénomènes du monde dans lequel nous vivons, et je ne comprends pas comment les autres arrivent à s'y soustraire : vivent-ils tous à la campagne? Tout le monde va au supermarché, lit des magazines, tout le monde a une télévision, un répondeur... Je n'arrive absolument pas à dépasser cet aspect des choses, à échapper à cette réalité ; je suis effroyablement perméable au monde qui m'entoure.

(MH, *INT*, 111)

Les romans nous permettent précisément de saisir la teneur des problématiques inhérentes à nos vies urbaines contemporaines ; un esprit du temps qui s'exprime autant dans la réduction de la sphère domestique que dans la solitude et l'anonymat des grandes métropoles génériques ou l'exponentielle vacuité des relations sociales qui s'y tiennent. Pour donner du corps et du relief à notre analyse, les différentes occurrences, issues de notre corpus littéraire, sont mises en perspectives avec les positionnements, les discours, et parfois les projets des architectes. De quoi embrasser notre sujet de manière transversale : chacun des neufs chapitres est le lieu d'une rencontre entre littérature et architecture. Ils ont été pensés de manière cohérente mais éclatée, comme des bribes qui révèlent l'aspect composite, dispersé, insaisissable du quotidien.

LIEUX

CHAPITRE 1

SUPERMARCHÉ 83 **Super / Hyper / Faster / Stronger**

Paradis moderne	90
Learning from la boîte à chaussures	94
(Plus) grandes surfaces	97
Comme à la maison	99
Réduire sa consommation d'espace	103
C'est quand le bonheur ?	106

CHAPITRE 2

HÔTEL 109 **Partout chez soi, chez soi nulle part**

Des hôtels de papier	114
Hôtel toussaintien, hôtel houellebecquien	117
Nouveaux modes d'habiter	120
Espace romanesque	121
Lieu du quotidien, lieu du contemporain	123
À la fenêtre	129
L'harmonie du dissemblable	133
Le lieu de l'absolue solitude	135

CHAPITRE 3

ZONE 139 **Espèces d'espaces de zones**

Innommables	144
<i>Terra incognita</i>	148
(s)top model	151
Zoner	154
L'atlas du vide	156

INVENTAIRE

VIDE ET DÉSERT 159

CHAPITRE 1

SUPERMARCHÉ

Super / Hyper / Faster / Stronger



Robert Venturi, Denise Scott Brown et John Rauch, Panneaux de façade
Best Products Showroom, Langhorne, Pennsylvanie, 1979

Solitaire et pas grand-chose à faire
Autant traîner dans le centre commercial
Lomepal, *Etna*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Annie Ernaux, écrivaine. Marc Augé, ethnologue. Rem Koolhaas, architecte. Françoise Choay, historienne. Jacques Ferrier, architecte. Philippe Gazeau, architecte. Louis Paillard, architecte. Martin Paar, photographe. Denis Darzacq, photographe. Jérôme Coumet, homme politique. Frédéric Bonnaud, journaliste. Olivier Parenteau, poète. Elaine Després, chercheuse. Emmanuel Nguyen Ngoc, photographe. Jacques Réda, écrivain. Laurent Mauvignier, écrivain. Fabcaro, écrivain. Michel de Certeau, philosophe. Rudy Ricciotti, architecte. Paul Chemetov, architecte. Valéry Didelon, architecte, critique et historien. Robert Venturi, architecte. Denise Scott Brown, architecte. SITE, artistes. James Wines, architecte. Claude Parent, architecte. Dominique Perrault, architecte. Paul Vincent, architecte. David Leclerc, architecte. Philippe Rizzotti, architecte. David Lopez, écrivain. Bernard Tschumi, architecte. Isabelle Regnier, journaliste. MVRDV, architectes. Renzo Piano, architecte. Christian de Portzamparc, architecte. Jean-Laurent Cassely, journaliste. Edith Macefield, habitante. Julia Deck, écrivaine. Albert Giordan, photographe. Lewis Baltz, photographe. Jean Baudrillard, philosophe. Anthony Galluzzo, chercheur. Karl Marx, philosophe.

Des bars, des clubs, des fastfoods, des galeries commerciales, des salles de jeux, des bowlings, des patinoires, et surtout des supermarchés : la littérature contemporaine en général, et notre corpus en particulier, regorge de ces lieux ordinaires. Les books des architectes, beaucoup moins. Ces derniers se sont peu emparés des lieux de la consommation ou du loisir, si ce n'est quelques épiphénomènes dans l'histoire de l'architecture, peu encline à délivrer des modèles de centres commerciaux ou de supermarchés. Absents de fait des traités d'architecture (ne parle-t-on pas pourtant de « temples de la consommation » ?), ils sont à peine plus présent dans la théorie contemporaine¹⁵³. Et pourtant, Rem Koolhaas rappelle que le *shopping*, pilier de nos sociétés modernes, n'est pas une « simple pulsion de consommation, mais une authentique essence de la vie urbaine¹⁵⁴. » Ses pairs devraient donc se sentir concernés.

En littérature, le pas semble avoir été franchi avec plus de facilité. Des auteurs et des autrices, au premier rang desquelles Annie Ernaux ou Michel Houellebecq, œuvrent à la représentation de ces espaces du quotidien. Le super- ou l'hypermarché, en particulier, devient soudain digne d'intérêt. Ernaux y consacre même un livre en 2014 – journal intime à l'hypermarché Auchan du centre commercial des Trois-Fontaines, à Cergy – sur la couverture duquel (dans sa version poche, tout du moins) trône un caddie orange. Le début de l'ouvrage prend des allures de revendication, voire de slogan politique. L'écrivaine y explique de la sorte les raisons de son entreprise :

Pour raconter la vie, la nôtre, aujourd'hui, c'est donc sans hésiter que j'ai choisi comme objet les hypermarchés. J'y ai vu l'occasion de rendre compte d'une pratique réelle de leur fréquentation, loin des discours convenus souvent teintés d'aversion que ces prétendus non-lieux suscitent et qui ne correspondent en rien à l'expérience que j'en ai.

(Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, 15)

Rappelons que le sociologue Marc Augé fait des espaces de la consommation l'un des trois piliers de ses non-lieux empiriques¹⁵⁵. Si Ernaux semble douter d'une telle affectation et vouloir désamorcer, loin des discours dépréciateurs et moralisateurs, les effets répulsifs et d'une certaine manière l'hypocrisie qui l'accompagnent habituellement, c'est que le super/hyper symbolise de nombreux paradoxes : à la fois attractif et repoussant, dénigré et massivement fréquenté, il est définitivement ambigu. Quelle question pose-t-il, de fait, aux architectes ? Quelles expériences, quelles ambiances y sont proposées ?

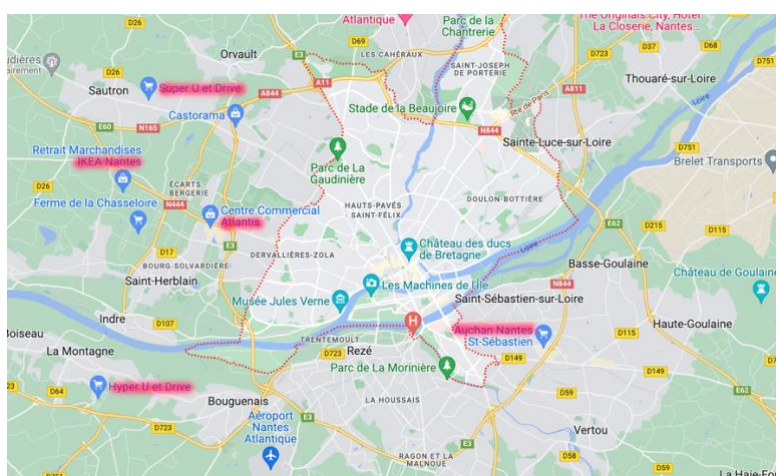
Les lieux de consommation occupent peut-être plus d'espace qu'on ne le croit dans l'imaginaire et la représentation de nos villes. En témoignent notamment les cartes Google, qui fabriquent incontestablement notre lecture (quotidienne) du territoire. Prenons, pour s'en persuader, trois exemples de villes géographiquement éloignées, correspondant à trois échelles

¹⁵³ Par contre, certains sites internet proposent quelques astuces pour concevoir un supermarché : un guide en plusieurs étapes pour ne rien oublier, fichier dwg et 3D à l'appui : <https://biblus.accasoft.com/fr/comment-concevoir-un-supermarche-le-guide-technique/>

¹⁵⁴ Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, p.1073.

¹⁵⁵ Aux côtés des espaces de la circulation et de la communication. Voir Marc Augé, « Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>

différentes de population. Nantes (environ 300.000 habitants), Dijon (environ 150.000) et Narbonne (un peu plus de 50.000). En tapant « Nantes » dans la barre de recherche de *Google maps*, les premières indications qui apparaissent à l'écran sont les suivantes : Les Machines de l'Île, le Musée Jules Verne, l'aéroport, Auchan, Atlantis (centre commercial), Hyper U. À Dijon, Le Palais des Ducs, La Toison d'Or (centre commercial), La Cité Internationale de la gastronomie et du vin, Castorama, Super U, Ikea. Même rengaine à Narbonne : Cathédrale Saint-Just et Saint-Pasteur, Bonne Source (zone d'activité), Croix-Sud (zone d'activité), Musée Narbo Via, McDonald's, Leclerc. Pas besoin de zoomer pour vivre le « cauchemar » (MH, *LPI*, 82) promis par Houellebecq : les grands supermarchés, les grandes enseignes de consommation et les zones commerciales apparaissent à un niveau d'équivalence avec les principaux monuments des centres urbains. Ils devancent même parfois certains des bâtiments qui en constituent les principaux attraits touristiques, historiques ou culturels. Il existe donc un réel enjeu de lisibilité des villes, où les lieux de la consommation règnent sur leurs principales représentations cartographiques, comme des marqueurs désormais indélébiles de notre appréhension de l'urbain. Si Paris et Marseille échappent miraculeusement à la règle, aucune autre ville de France ne semble épargnée.



[Nantes, représentation *Google Maps*]

Il faut dire, si l'on en croit à nouveau Rem Koolhaas, qu'il ne reste qu'aux citadines et citadins des grandes villes mondiales que la possibilité de faire les courses : en effet, « le shopping est la seule activité¹⁵⁶. » La consommation aurait englouti tous les autres aspects caractéristiques de l'urbanité traditionnelle (les équipements culturels, religieux et institutionnels, les lieux de travail ou les logements par exemple). L'architecte hollandais regrette l'effet « fantastique » et « grandiose » que d'autres programmes, bibliothèques, bains ou universités en tête, représenteraient pour la ville – programmes auxquels ses consœurs et ses confrères s'adonnent avec davantage d'intérêt (→ **Inhabiter**). Sans tomber dans la caricature provocatrice de Koolhaas – qui, pour la petite histoire, n'a jamais construit de centre commercial, contrairement à certains de ses confrères et consœurs, sur les réalisations desquels nous reviendrons dans un instant – l'historienne de l'architecture et de l'urbanisme Françoise Choay revient dans un article intitulé « La Ville invivable » sur la manière dont les habitantes et les habitants des villes

¹⁵⁶ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p.67.

sont bel et bien sommés de composer avec les infrastructures de la consommation, que le XX^e siècle a érigé en incontournable du fait urbain :

Les comportements [des urbains] ont été également conditionnés et transformés par un autre réseau, conçu à la même échelle territoriale, nationale ou internationale, et constitué par des unités géantes de production (d'énergie, de biens, de savoirs...) et de consommation (supermarchés alimentaires, ménagers, culturels)¹⁵⁷.

Ces unités prennent des formes différentes dans notre corpus littéraire et sont également investies de manière hétérogène par les architectes contemporains. Leur dimension vivante et collective en enthousiasme certains, quand la densité, le flux, le passage et l'anonymat qui les caractérisent en désespèrent d'autres. Entre l'« impersonnel et glacial » chez Toussaint, le « désir, le bonheur, la joie » mais parfois aussi le « déshumanisant, voire mortifère¹⁵⁸ » chez Houellebecq, le plaisir de l'errance et le souvenir du « foyer » chez Ellis, chez qui « la consommation et le paraître sont présentés comme l'*ethos* de l'Amérique riche et blanche¹⁵⁹ », les lieux de la consommation revêtent des imaginaires et des représentations visiblement riches et variés. À la question « Manhattan, ça veut dire quoi aujourd'hui ? » posée par une amie des Calloway dans *Les Jours enfuis*, Corinne répond d'ailleurs sans hésiter :

Maintenant, c'est une île de riches qui font leurs courses dans les mêmes magasins qu'on trouve à San Francisco, Londres et Dubaï.

(JMI, *LJE*, 324-325)

En se promenant au cœur de Manhattan, même constat :

En empruntant Spring Street en direction de l'est, Corinne fut frappée une fois de plus par le nombre de boutiques chic qui infestaient SoHo depuis l'arrivée de Prada, Chanel, Longchamp et Burberry, et se demanda à quel moment exactement Manhattan était devenu un repaire de marques de luxe et de franchises : Dubaï sur l'Hudson.

(JMI, *LJE*, 281)

Preuve, s'il en est, que et les lieux de consommation, de loisirs en général, et les super/hyper en particulier méritent que l'on s'attarde sur la manière dont ils sont aujourd'hui dépréciés, valorisés ou célébrés voire glorifiés dans les champs architecturaux et littéraires. Pour ce faire, nous nous concentrerons ici sur la représentation des super/hyper dans notre corpus romanesque, le rôle de la photographie dans la documentation de ces lieux du quotidien, celui des architectes postmodernes, et notamment des Venturi et de SITE, dans leur acceptation en tant qu'objet digne d'intérêt architectural, les actions justement mises en œuvre par les architectes aujourd'hui pour diversifier l'offre et l'image d'un modèle encore associé à des « boîtes à chaussures », l'interrelation ou l'ambiguïté entre lieu de vie et lieu de consommation

¹⁵⁷ Françoise Choay, « La ville invivable », *Le Débat*, n° 60, 1990. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1990-3-page-278.htm>

¹⁵⁸ Voir Olivier Parenteau, « Deux poètes font les courses. L'hypermarché chez Jacques Réda et Michel Houellebecq », *Captures*, vol. 1, n° 2, novembre 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : revuecaptures.org/node/537

¹⁵⁹ Helder Mendes Baiao, « L'indice de l'horreur chez Bret Easton Ellis. Le Los Angeles ville morte de *Moins que zéro* et *Suite(s) impériale(s)* », *A contrario*, 2014/1, n° 20. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-143.htm>

et enfin les tentatives de renouvellement des objets de production et de consommation dans les grandes métropoles contemporaines.

Paradis moderne

Michel Houellebecq ne cesse de le démontrer depuis la publication de ses premiers textes, à l'orée des années 1990. Dans sa poésie ou dans ses essais, le supermarché occupe une place de choix. Le poème « Hypermarché, Novembre », qui ouvre le recueil *La Poursuite du bonheur* – et donc, d'une certaine manière, l'entrée en littérature de Houellebecq (1991) – devance même la sortie du premier roman de l'auteur, *Extension du domaine de la lutte*, dont la couverture du format poche présente une enfilade de caddies sur fond blanc. D'une certaine manière, chez Houellebecq, le supermarché anticipe le roman.

Concentrons-nous donc sur le super- ou l'hypermarché. Si la terminologie diffère quelque peu selon la surface concernée (on parle d'hypermarché dès qu'elle commerce franchit le seuil des 2.500 m²), les effets sont sensiblement les mêmes. Plus vite, plus fort : éminent symbole de la consommation de masse et des années 1960, le super/hyper incarne l'idéal moderniste et représente un outil efficace de lecture de notre monde et de son aménagement. Houellebecq n'hésite d'ailleurs pas à analyser l'architecture contemporaine à cette aune : logements empilés comme de vulgaires paquets de farine sur les rayons de supermarché.

L'architecture contemporaine se dote donc implicitement d'un programme simple, qu'on peut résumer ainsi : *construire les rayonnages de l'hypermarché social*. Elle y parvient d'une part en manifestant une totale fidélité à l'esthétique du casier, d'autre part en privilégiant l'emploi de matériaux à granulométrie faible ou nulle (métal, verre, matières plastiques).

(MH, *RV*, 44)

La mise en relation de ces deux objets de la modernité, le rayonnage de supermarché et la barre de logements, séduit d'ailleurs les architectes. Cette comparaison, et ce sens de la formule, n'ont pas échappé à Jacques Ferrier, qui s'en expliquait lors de notre entretien et qui, comme son ancien associé Louis Paillard¹⁶⁰, apprécie la littérature de notre auteur transgressif. Ferrier estime même que personne mieux que Houellebecq ne serait en capacité de représenter des ambiances urbaines quotidiennes. Si bien que le Carrefour City de l'Avenue des Gobelins situé dans le 13^e arrondissement de Paris, à quelques pas de l'agence de Ferrier Marchetti Studio (14^e) est désormais perçu par l'architecte comme un totem associé pour toujours à l'auteur, qui le « repère quand [il] s'y promène¹⁶¹ ».

¹⁶⁰ Louis Paillard et Jacques Ferrier ont formé pendant quelques années, avec Philippe Gazeau, le trio FGP(u) qui réunissait les ressources des agences des trois architectes autour de projets urbains.

¹⁶¹ Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.



[Couvertures des versions poche de Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour* et Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*]

Il ne paraît presque plus nécessaire de prouver l'intérêt que Houellebecq (nous avons tâché de le faire par ailleurs¹⁶²) ou qu'Ernaux (associée à Cergy et son centre commercial des Trois Fontaines) vouent à ce type de programme. Et pourtant, l'autrice et l'auteur se situent aux deux bords opposés de l'échiquier politique – une divergence qui a d'ailleurs nourri les discours entourant l'attribution du Prix Nobel à Annie Ernaux en 2022. Les extrêmes se rejoignent donc visiblement à l'hypermarché, qui reste respectivement perçu chez l'auteur et l'autrice comme « émerveillement du monde¹⁶³ » et comme « grand rendez-vous de l'humain¹⁶⁴ » : C'est même « l'authentique paradis moderne¹⁶⁵ ». L'hypermarché frise donc avec le métaphysique, voire le mystique.

Je n'avais jamais, à mon âge, mis les pieds dans un centre Leclerc. Je fus ébloui.

(MH, *SER*, 273)

L'éblouissement confine au religieux. Et comme à l'intérieur des églises, où les prises de vues photographiques sont rarement autorisées, Annie Ernaux se demande faussement naïvement, toujours dans *Regarde les lumières mon amour*, si l'on a le droit de photographier l'intérieur des lieux – car personne n'a l'air de s'en soucier. L'autrice questionne, en creux, leur inintérêt architectural. Quelques tentatives, plus ou moins célèbres, ont tout de même permis aux hypermarchés et leurs intérieurs d'opérer un transfuge vers le monde de l'art. Le célèbre photographe britannique Martin Parr y a jeté son dévolu dans les années 1980, capturant des scènes de vie dans des supermarchés, en France et en Angleterre. Sa série « One Day Trip » rend notamment compte d'une démarche atypique : ces voyages d'un jour, allers-retours effectués entre l'Angleterre et le Nord de la France par des britanniques déterminés à bénéficier de tarifs plus avantageux sur le continent. L'artiste s'en explique de la sorte : « les photographes de Magnum partent en croisade photographier la famine et la faim [...], en ce qui me concerne

¹⁶² Voir Clémentin Rachet, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, B2, 2019. L'analyse s'arrête à Soumission, mais aurait tout aussi bien pu s'étendre aux romans *Sérotonine* et *Anéantir*, sortis après l'édition de cet essai.

¹⁶³ Michel Houellebecq le rappelait oralement lors de l'introduction d'un séminaire organisé par Agathe Novak-Lechevalier qui lui est dédié depuis 2021.

¹⁶⁴ Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, 15.

¹⁶⁵ « Michel Houellebecq », *Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Imec/Art Press, 2012, p.18.

je vais au supermarché du coin, c'est ma ligne de front¹⁶⁶ ». Les photos de Calais ne sont pour autant pas dénuées d'une forme de violence ordinaire : l'espace restreint des allées de supermarché contraint les corps et canalise les foules, sujettes à des mouvements dont les êtres sont à la fois victimes et responsables.



[Martin Parr, *One Day Trip*, Hypermarché Auchan, Calais, France, 1988]

[Denis Darzacq, *Hyper-03*, 2007]

Le photographe Denis Darzacq délaisse la densité de la foule et investit, plus récemment, la solitude du sujet contemporain. Sa série *Hyper 1* (2007-2010) expose des danseurs de hip-hop flottant dans le vide dans des rayons de supermarchés génériques : l'expression de la chute s'inscrit en réaction à l'espace consumériste dans lesquels les corps sont malmenés par un univers conditionné et normatif. Certains des clichés ne sont, décidément, pas dépourvus de spiritualité : l'aura qui entoure les corps figés confirme que le supermarché a désormais sa place dans la divinité des lieux du contemporain. Finalement, le terme de temple n'est peut-être pas si mal choisi.

Michel Houellebecq peut lui-même en témoigner : il est visiblement permis de photographier l'intérieur des supermarchés. Le 25 février 2011, l'auteur est l'invité de la radio le Mouv', qui consacre une émission spéciale à *La Carte et le territoire*, en présence du maire du 13^e arrondissement, Jérôme Coumet. L'émission de Frédéric Bonnaud, tournée en public et en direct de l'Hyper-Casino du boulevard Vincent Auriol que fréquente Jed Martin dans le roman, clôt une exposition intitulée « le 13^e de Houellebecq » de Emmanuel Nguyen Ngoc, également disposée dans les lieux. Le photographe a capturé les lieux du roman ; évidemment, l'hypermarché ne manque pas à l'appel. Quant à la chercheuse Elaine Després, elle s'est muée en reportrice à l'occasion d'un dossier de la revue canadienne *Captures*, « Raconter l'aliment ». Ses images accompagnent le texte de son confrère Olivier Parenteau consacré aux représentations de l'hypermarché dans des poèmes de Jacques Réda et de Michel Houellebecq, toujours lui¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Voir : <https://phototrend.fr/2013/02/zoom-photographe-martin-parr/>

¹⁶⁷ Voir : Olivier Parenteau, « Deux poètes font les courses. L'hypermarché chez Jacques Réda et Michel Houellebecq », *Captures*, vol. 1, n° 2, novembre 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : revuecaptures.org/node/537



[Elaine Després, *Ne prenez pas de chances*, série *Supermarchés*, 2016]
[Emmanuel Nguyen Ngoc, *Le 13^e de Houellebecq*, 2011]

Si le super/hyper se présente donc dorénavant comme un objet d'intérêt, sous l'impulsion d'autrices, d'auteurs et de photographes reconnus, il tient chez d'autres un rôle de « déclencheur ». C'est le cas de Laurent Mauvignier qui relate librement, avec *Ce que j'appelle oublié*, un fait divers survenu dans un supermarché à Lyon en 2009. La quatrième de couverture présente ainsi l'ouvrage :

Il s'est dirigé vers les boissons. Il a ouvert une canette de bière et l'a bue. À quoi a-t-il pensé en étanchant sa soif, à qui, je ne le sais pas. Ce dont je suis certain par contre, c'est qu'entre le moment où il est entré dans le supermarché et celui où les vigiles l'ont arrêté, ni lui ni personne n'aurait pu imaginer qu'il n'en sortirait pas.

(Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oublié*, 4^e de couverture)

Le personnage sera finalement tué sous les coups répétés des vigiles, dans le dépôt du magasin, à l'abri des regards de clients inconscients d'un tel drame. S'il s'agit moins, dans ce cas précis, de revendiquer une attitude complaisante ou critique vis-à-vis du supermarché en tant que tel, Mauvignier y installe tout de même son huis-clos, conscient du potentiel interlope du lieu. D'insignifiant objet de consommation quotidienne, le super/hyper intègre le champ de la littérature à suspense et s'expose comme un espace où peuvent survenir, à l'image des gares, des ruelles sombres ou des squares déserts, des actes violents et immoraux. Dans un registre plus léger mais non moins dénonciateur, Fabcaro singe dans sa bande dessinée *Zai Zai Zai Zai* l'ensemble des vices inhérents à la société de consommation. Le personnage, qui a oublié sa carte de fidélité, se voit condamné à la fuite, après avoir menacé les vigiles à l'aide d'un poireau. Michel de Certeau voyait les micro-inventions constitutives du quotidien comme autant de potentielles résistances face à la tyrannie de la consommation. En effet, les personnages paraissent noyés par des modèles qui les oppressent, dont ils peinent à s'échapper. Via deux procédés sensiblement différents, Mauvignier et Fabcaro usent, quoiqu'il en soit, du super/hyper comme générateur d'ambiances violentes et absurdes, voire inhumaines.

Learning from la boîte à chaussures

Si la littérature et la photographie s’y intéressent, le super/hyper tarde à changer d’image dans l’imaginaire collectif, encore associé à un rituel hebdomadaire ou quotidien au mieux déprimant, au pire anxiogène, sous les néons blafards des grandes enseignes commerciales génériques. Mais où en sont alors les architectes ? Comment le super/hyper a-t-il infusé la théorie ou la pratique architecturale ? Quels efforts les architectes sont-ils prêts à y consentir ?

La critique de la « boîte à chaussure » – expression couramment utilisée dans le langage architectural pour désigner les hangars en tôle construits en périphérie des villes, sur lesquels les maîtres d’œuvre ont peu de prise – coule encore aujourd’hui des jours heureux dans les discours des architectes. Généralement construits sans ambition créative, selon des modèles reproductibles, les super/hyper n’ont pas bonne presse. Ils sont même à l’origine d’une expression devenue courante : la fameuse « esthétique de supermarché » que l’architecte Rudy Ricciotti se plaît à employer à l’envi pour désigner la pauvreté d’un paysage ou d’un bâtiment, renvoyant dès que possible les super/hyper à la laideur dont ils souffrent déjà dans l’imaginaire collectif¹⁶⁸.

Pourtant, à y regarder de plus près, des architectes (et souvent pas des moindres) ont œuvré à déplacer le super/hyper du côté savant de leur champ disciplinaire, en se frottant à ces objets de consommation ordinaire. Tout commence peut-être avec Robert Venturi et Denise Scott Brown fin 1960, début 1970. Le couple amorce une pensée critique envers leurs prédécesseurs modernistes, qui auraient contribué à l’appauvrissement de la culture architecturale et défait les liens, indispensables pour les Venturi, avec les arts décoratifs et picturaux et le graphisme. Venturi et Scott Brown critiquent le « mutisme » de l’architecture blanche corbuséenne qui ne parlerait qu’à un certains initiés ou amateurs. L’article « A signification for A&P parking lots or learning from Las Vegas¹⁶⁹ » paru dans la revue *Architectural Forum* pose les bases de leur best-seller, *L’Enseignement de Las Vegas*, sorti quatre ans plus tard. Ils y défendent, au contraire, une certaine forme de volubilité dans l’architecture commerciale américaine, qu’ils instaurent comme nouvelle référence d’expression architecturale : les signes sont plus importants que l’espace, et les architectes, de fait, sommés de plancher à nouveau sur leur intégration dans le processus de projet. Les hangars décorés (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**), ces bâtiments strictement rationnels, méritent dès lors de l’être via des ornements appliqués « en toute indépendance », à comprendre : des signes disposés en façade par des architectes qui doivent désormais se contenter de ce rôle possiblement réducteur, à l’image du packaging d’un produit de consommation ordinaire. Leur démarche paraît, quoi qu’il en soit, cohérente : une des tentatives d’application concrète de la théorisation provocatrice de Venturi et Scott Brown n’est rien d’autre qu’un supermarché. La posture populiste des deux associés se matérialise en Pennsylvanie, pour le showroom de la marque BEST. Le hangar est décoré de panneaux d’acier émaillé colorés, symbolisant de

¹⁶⁸ Par exemple sur la 4^e de couverture de l’ouvrage en forme de conversation qu’il a publié avec Paul Chemetov. Voir Paul Chemetov et Rudy Ricciotti, *Le Beau, le brut et les truands*, Paris, Textuel, 2021.

¹⁶⁹ Robert Venturi et Denise Scott Brown, « A signification for A&P parking lots or learning from Las Vegas », *Architectural Forum*, n°128, 1968, pp.36-43.

grosses fleurs rouges et jaunes. À titre d'anecdote, l'intériorité de leur chambre à coucher s'expose sur la façade du bâtiment : la légende voudrait que le motif du papier peint de la chambre du couple ait été réutilisé par les architectes en façade du magasin¹⁷⁰. La naissance du postmodernisme, auquel l'ouvrage des Venturi a largement contribué, prend donc quelque part racine dans cette « esthétique du supermarché », qui bénéficie réciproquement de la théorisation savante des architectes¹⁷¹.



[Robert Venturi, Denise Scott Brown et John Rauch, Magasin Best Products Showroom, Langhorne, Pennsylvanie, 1979]

BEST a d'ailleurs eu le nez creux pour se distinguer de la concurrence, en transfigurant sciemment la ligne de ses magasins, quitte à frôler l'autocritique. Car Venturi et Scott Brown ne sont pas les seuls à avoir construit des BEST décorés. Le groupe d'artistes SITE (dont l'un des fondateurs les plus connus est l'architecte James Wines, à qui l'on attribue d'ailleurs la plupart des louanges) a participé à la fête. En 1972, SITE est commissionné pour concevoir une série de neuf centres commerciaux pour le compte de la BEST Products Company. Durant la décennie qui suit, les artistes s'en donnent à cœur joie. Les célèbres bâtiments, dont la fameuse Indeterminate façade de Houston (1975), ne cherchent ni à embellir ni à anoblir des bâtiments ordinaires. Leur démarche diffère en cela de celle des Venturi. Sans complaisance envers l'univers commercial pourtant commanditaire, SITE cherche à « établir un dialogue », et « raconter une histoire ». Leur but : « interpeller, divertir le public blasé par la monotonie suburbaine » en créant des événements urbains. Les artistes-architectes abandonnent les « allusions subtiles » venturiennes pour des « illusions frappantes¹⁷² ». L'architecte et critique Valéry Didelon, à qui l'on doit notamment cette analyse, rappelle dans une conférence prononcée à la Cité de l'Architecture en 2014 que si les Venturi cherchaient à immiscer les bâtiments ordinaires dans le monde de l'architecture, SITE s'engage au contraire à sortir l'ensemble des constructions du monde de l'architecture, prônant ainsi une forme d'art public ou relationnel. Le même modèle (le hangar décoré), sert donc deux projets intellectuels

¹⁷⁰ Voir à ce propos la conférence de Valéry Didelon, « Le retour de l'ornement : une controverse postmoderne », dans le cadre des cours publics de Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, le 3 avril 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-retour-de-lornement-une-controverse-postmoderne>

¹⁷¹ Cet apport réciproque pourrait finalement illustrer les liens si ténus entre le savant et le populaire, à la manière de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron pour qui le changement de contexte d'un sujet ou d'un objet (précisément comme dans une brocante, qui leur sert d'exemplification) confère une valeur symbolique à un bien plutôt qu'une valeur d'usage. Voir *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989.

¹⁷² Voir à ce propos Valéry Didelon, *op.cit.*

différents, appliqués à la construction de super/hyper. Et à chacun sa petite anecdote révélatrice : pour son 90^e anniversaire, en 2022, James Wines a soufflé ses bougies devant un parterre d'amis (et dans une vidéo visible sur *YouTube*) sur une relique du magasin BEST Notch Building, maquette-gâteau caractéristique de sa carrière, dont le chef d'œuvre restera, pour toujours, un supermarché.

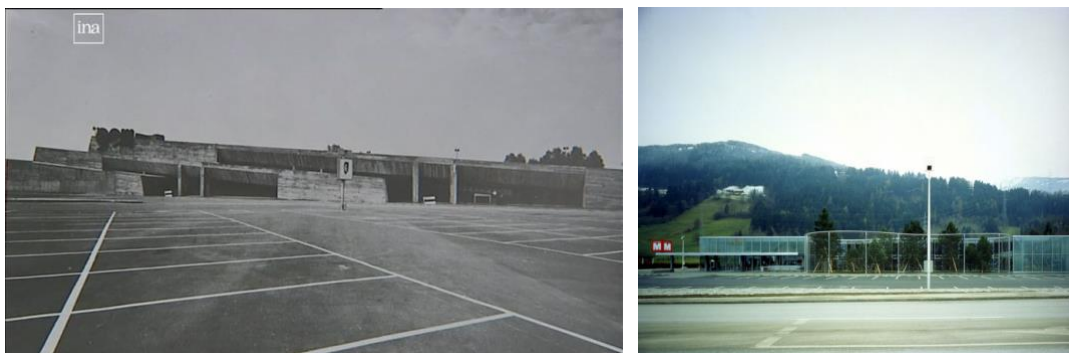


[SITE/James Wines, Best Products Showroom, Miami, USA, 1979]

[Gâteau représentant le Best Products Showroom de Miami, capture d'écran]

En France, les architectes se font plus discrets. Si la théorie de l'architecture n'aborde pas, ou peu, la question du super/hyper, quelques tentatives encore isolées prouvent l'intérêt de certains d'entre eux pour le monde de la consommation courante. Exemple peut-être le plus fameux, le projet de Claude Parent à Sens pour le compte du groupe Goulet-Turpin, précurseur du libre-service et du supermarché en France et de ses enseignes GEM, pour qui l'architecte a également construit trois autres bâtiments à Épernay, Ris-Orangis et Tinquieux. Cette commande lui permet de tester, dans les années 1970, et alors même que les Venturi et SITE décorent les magasins BEST de l'autre côté de l'Atlantique, sa « fonction oblique » : la fluidité des déplacements, si importants dans cet univers efficace et rapide, s'en voit décuplée. Le centre commercial de Sens construit par Parent est le seul hypermarché inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques, et ce depuis 2011. Clin d'œil cynique du destin, le bâtiment, considéré comme inadapté à la consommation contemporaine, est désormais fermé au public.

L'architecte Dominique Perrault a aussi été l'homme d'une enseigne de super/hyper. La société MPreis lui commande, au début des années 2000, une série de trois magasins. Chacun des trois supermarchés de Perrault accueille d'autres programmes (un fleuriste et un parking pour le WI, une banque, une boutique de vêtements, un café, un parking et un commissariat pour le WII) et cherche à s'intégrer dans le paysage urbain ou naturel, montrant les aspirations de la firme autrichienne, dont les ambitions architecturales, notamment dévoilées par la noblesse des matériaux utilisés (verre, bois, pierre), dénotent dans l'univers standardisé du super/hyper.



[Claude Parent, Centre commercial, Sens, 1970]

[Dominique Perrault, MpreisWI, Wattens, Autriche, 2000]

(Plus) grandes surfaces

Ces deux exemples français, relativement datés, cachent une réalité moins glorieuse : les architectes se soucient peu, que cela soit de leur fait ou d'un marché qui les en éloigne, des super/hyper¹⁷³. La médiatisation et la publication de projets se limite en tout état de cause à quelques rares exemples. La créativité des architectes ne semble pas nécessaire pour reproduire quasiment à l'identique des objets standardisés, construits avec peu d'efforts et de moyens. Leur paraphe sur un permis de construire suffit largement. Pourtant, les « grandes surfaces » comme on les appelle communément (et comme le rappelle souvent Annie Ernaux dans ses textes), devraient faire rêver une profession qui se lamente souvent de la petitesse des surfaces inscrites dans les cahiers des charges. Anne Lacaton et Jean-Philippe, certes dans d'autres contextes, se plaisent par exemple à répéter que l'espace est un luxe. Le salut architectural passerait-il donc par ces « grandes surfaces » ? C'est ce que pressent la revue *d'architectures*, qui consacre un de ses numéros récents à la logistique (cousine germaine du monde de la consommation, à laquelle les architectes (re)commencent à s'intéresser). C'est également ce que semble avoir compris une jeune génération d'architectes, qui met dans ses premières commandes, nécessairement moins prestigieuses que celles de ses aînés, des ambitions dignes de projets considérés comme plus nobles.

L'une des forces du modèle de la « boîte à chaussure » repose peut-être sur son extrême réversibilité. Des plans libres, dénués de toute contrainte, des portées presque infinies : un idéal moderniste, un vrai. Si l'on hérite fatalement de ce qui a été construit par le passé, le parc des zones d'activités ne demande aujourd'hui qu'à être réinterprété. L'heure est donc peut-être au ré-enchantement de ce patrimoine ordinaire. C'est ce à quoi s'est par exemple attelé le jeune architecte Paul Vincent, mandaté par la mairie de Châteaulin, en Bretagne, pour transformer un ancien supermarché en salle polyvalente. Le projet révèle au fond la simplicité, voire l'élégance, d'une structure minimale et rationnelle. Sa flexibilité sied particulièrement à la programmation des lieux : une boîte qui porte bien son nom et accueille désormais un programme public collectif, pensé comme un réceptacle évolutif. L'architecte assume l'esthétique décriée par Ricciotti : « L'objectif est de ne pas chercher à faire semblant d'être

¹⁷³ Pour un inventaire exhaustif, voir notamment Jean-Louis Violeau, « MAPIC 2002. Les grands projets de l'immobilier commercial », *AMC*, hors-série, annuel « aménagement tertiaire », décembre 2002, pp.13-18.

autre chose qu'un ancien supermarché¹⁷⁴ ». Pas d'ambiguïté, pour une attitude moins populiste que Venturi, plus « architecturale » peut-être, dans le sens ou la restructuration, lourde, du bâtiment a révélé la richesse de certains dispositifs existants au lieu d'en cacher la potentielle médiocrité. L'architecte David Leclerc, auteur d'une recension du projet dans la revue *d'a* abonde en ce sens : « En regardant avec un œil neuf la banalité du réel, il produit une architecture non dénuée de qualités, où l'attention portée à l'usage transforme avec frugalité l'ordinaire en extraordinaire¹⁷⁵. » La polyvalence s'accorde aussi bien à notre époque que le modèle du super/hyper correspondait à la société de consommation des années 1960.



[Paul Vincent, Salle polyvalente, Châteaulin, 2019]

Finissons cette revue de projets avec une collaboration stimulante engagée entre Philippe Rizzotti et Castorama, dont les préoccupations sont du même acabit que celles du monde du supermarché. L'enseigne, souhaitant faire évoluer l'identité paysagère de ses magasins, a invité l'architecte à réfléchir à des petits objets légers à répartir sur ses parkings. David Lopez aurait peut-être dit : « Il est grand ce parking¹⁷⁶ ». Philippe Rizzotti en profite pour y projeter des petites constructions (supports de communications, espaces couverts, espaces pour le personnel, d'autres pour le public, espaces ludiques) facilement déclinables grâce à un système constructif simple et efficace, constitué de tubes en aciers. Le nom du projet choisi par Rizzotti, *Folies*, rappelle bien entendu celles disposées au Parc de la Villette par Bernard Tschumi et illustre les ambitions louables de son concepteur et de la firme, décidés à faire muter des modèles architecturaux et paysagers obsolètes, et donc l'imaginaire dégradant qui les contraint depuis soixante ans. D'autres continuent, au contraire, à reproduire ces modèles en transposant ce qui en fait l'essence au cœur des grands métropoles mondiales. C'est le cas de Leclerc, qui s'implante pour la première fois au cœur de Paris, au sein du projet de réhabilitation de l'hôtel Pullman à Montparnasse, piloté par Unibail-Rodamco-Westfield et dessiné par MVRDV, livré en 2022, ou de la réhabilitation-extension réalisée par les mêmes architectes pour les mêmes clients à la Part-Dieu à Lyon. Associés à des noms d'architectes aussi

¹⁷⁴ David Leclerc, « Métamorphose d'une architecture sans qualités, reconversion d'un supermarché en espace multifonction, Finistère », *d'architectures*, 6 janvier 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.darchitectures.com/metamorphose-une-architecture-sans-qualites-reconversion-un-supermarche-en-espace-multifonction-finistere-a5290.html>

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ David Lopez, *Vivance*, Paris, Seuil, 2022, p.44.

prestigieux que les localisations dans lesquelles ils s'implantent, les projets urbains des géants de la distribution ne semblent pas – plus ? – satisfaire grande monde, à commencer par la journaliste du *Monde* Isabelle Regnier critiquant assez vivement le projet parisien de MVRDV :

Passe-partout, aussi efficace sur le plan du marketing que fondamentalement insipide, l'architecture de la Gaîté-Montparnasse n'a plus rien à voir avec ce qui a fait la fortune de MVRDV. Mais c'est une architecture connue : celle qui a triomphé sous la Canopée des Halles, la même que l'on retrouve dans les galeries commerçantes des villes du monde entier¹⁷⁷.

Le sujet brule donc les lèvres des architectes et des élus. Si l'on peut, comme nous venons de nous y essayer, compter sur les doigts d'une main les projets de supers/hypers publiés, promus ou récompensés, les architectes entretiennent avec les marques de luxe des relations plus intimes. Certains projets ont ainsi fait date, à la fois pour la facture de leur réalisation et les prestigieuses associations qu'ils figuraient : on pense à Renzo Piano et Hermès, Rem Koolhaas et Prada ou Christian de Portzamparc et Dior. On est loin du monde du super/hyper ordinaire disposé dans une vulgaire zone d'activités périphérique, plutôt dans la boîte à chaussure de luxe, l'expression de la richesse et du capitalisme. La consultation « Dites-nous votre centre préféré dans le monde¹⁷⁸ » datant de 2019 (rappelant celle de 2009 sur « les bâtiments que vous ne voulez plus » du Figaro → **Aimer**) est également de cet ordre et expose d'ailleurs certains travaux de (st)architectes contemporains.



[Philippe Rizzotti, Folies, Antibes, 2014]

Comme à la maison

Comment se traduisent ces relations chez nos auteurs transgressifs ? Même si le goût du super/hyper n'est pas aussi farouchement ancré que chez Michel Houellebecq, les lieux de consommation quotidiens revêtent une importance notable chez nos trois autres écrivains. C'est particulièrement vrai chez Ellis et McInerney. Chacun dans leur genre, les personnages y projettent un ersatz de domesticité et finissent par s'y sentir comme chez eux. Voire mieux que chez eux. Pour Russell et Corine, l'offre pléthorique de bars et de restaurants à Manhattan complète l'*en-topie* rassurante de leur loft new-yorkais (→ **Utopie**). Ils externalisent certains des usages domestiques au restaurant au coin de leur rue, où ils reçoivent, où ils travaillent. Si

¹⁷⁷ Isabelle Regnier, « La triste mue de la Gaîté-Montparnasse, ou les limites de la politique des stars », *Le Monde*, 19 mai 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/05/19/la-triste-mue-de-la-gaite-montparnasse-ou-les-limites-de-la-politique-des-stars_6126831_3246.html

¹⁷⁸ Voir : <https://www.lsa-conso.fr/dossier-dites-nous-votre-centre-prefere-dans-le-monde,322746>

tous les personnages de la trilogie Calloway fréquentent les bars et les clubs à la mode, Russell met un point d'honneur à être reconnu à l'Odeon, établissement situé au coin de sa rue et où il est fier de pouvoir prétendre avoir des *habitudes* :

Il y avait aussi, pour lui, le plaisir d'être salué par son nom par la jeune femme de l'accueil, et de se faire escorter jusqu'à leur table habituelle. A cet égard, Russell n'était en rien différent des habitants de cette ville, il avait ce même besoin d'être reconnu et choyé dans son petit coin de la métropole.

(JMI, *LJE*, 273)

Pour conjurer l'anonymat des métropoles, il faut visiblement réussir à délimiter son propre « petit coin » à l'échelle urbaine, son cocon protecteur proche et familier. Chez Ellis, le logement peine à procurer habitudes et familiarité (→ **Inhabiter**). La singularité de l'Odeon de Russell laisse place chez son homologue à des enseignes génériques, mais les effets sont similaires : les centres commerciaux et les supermarchés procurent aux personnages ellisiens du soulagement et de la consolation face à une réalité hostile, inconnue et menaçante. L'Écrase-Prix reconforte Clay et entre en résonance, ou plutôt en réaction, à des histoires atroces :

Ce trimestre j'utilise beaucoup mon walkman pour écouter des groupes qui ont disparu : les Eagles, les Doors, les Go-Go, les Plimsoul, parce que je ne veux pas entendre parler de la fille mutilée découverte à North Ashton (littéralement coupée en deux) victime d'un monstre que les citadins ont surnommé l'Éventreur d'Ashton, ni de cette fille de Swan House qui s'est tranché la gorge dans une baignoire de ce pavillon et qui a perdu tout son sang la nuit de la soirée Prêt à Baiser, ni entendre les voix des victimes des incestes citadins qui errent, hagardes, dans l'Écrase-Prix, un endroit où j'aime traîner, un endroit qui me rappelle la Californie, qui me rappelle le rayon des surgelés de Gelson's, qui me rappelle mon *foyer*.

(BEE, *LLA*, 219-220. Je souligne)

C'est toute la simplicité, voire la médiocrité de l'espace ellisien, qui s'exprime à travers ce triptyque gagnant : supermarché, Californie, foyer. Le mot *foyer* apparaît pourtant peu dans la langue de l'auteur. Ce passage représente peut-être l'expression la plus manifeste des recherches de Marc Augé, pour qui la *générification* des enseignes assure une familiarité nécessaire aux étrangers ou aux habitants de passage. Les habitudes des personnages d'Ellis se construisent dans des surfaces commerciales qui fabriquent partout les mêmes ambiances, aussi génériques que rassurantes, participant par la même occasion à se sentir en tout lieu comme à la maison.

Paradoxe du non-lieu : l'étranger égaré dans un pays qu'il ne connaît pas (l'étranger « de passage »), ne s'y retrouve que dans l'anonymat des autoroutes, des stations-service, des grandes surfaces ou des chaînes d'hôtels. Le panonceau d'une marque d'essence constitue pour lui un repère rassurant, et il retrouve avec soulagement sur les rayons du supermarché les produits sanitaires, ménagers ou alimentaires consacrés par les firmes multinationales¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.134.

Il faut dire que l'être humain contemporain passe, plus ou moins volontiers, un temps non négligeable dans les lieux de consommation. Comme l'évoque Ernaux, on se rend au minimum une fois par semaine au super/hyper (peut-être encore davantage dans le cas des grandes métropoles) élevés au rang de lieux du quotidien, dans l'acceptation la plus simple du terme : des lieux où l'on vient (presque) tous les jours. Pour l'écrivaine, ils méritent de fait la plus grande attention de la part de celles et ceux chargés de leur adosser un imaginaire et d'en fabriquer les représentations :

Nous choisissons nos objets et nos lieux de mémoire ou plutôt l'air du temps décide de ce dont il vaut la peine qu'on se souvienne. Les écrivains, les artistes, les cinéastes participent de l'élaboration de cette mémoire. Les hypermarchés, fréquentés grosso modo cinquante fois l'an par la majorité des gens depuis une quarantaine d'années en France, commencent seulement à figurer parmi les lieux dignes de représentation.

(Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, 12-13)

Si cette dignité apparaît comme circonstancielle, du fait de la relative nouveauté du modèle de la grande distribution, gageons que l'expérience dure encore quelque temps. Car les enseignes commerciales tâchent continuellement de réinventer leur offre, aussi conscientes que l'autrice de l'importance qu'elles occupent depuis quarante ans, précisément, dans notre quotidien. Si les centres-villes se vident de leurs commerces¹⁸⁰, lieux de sociabilité qui faisaient le sel de l'expérience urbaine, c'est que les centres commerciaux s'exposent comme un « centre-ville d'un nouveau genre¹⁸¹ », en accueillant, au-delà d'une offre commerciale défiant toute concurrence, des programmes urbains, des cinémas ou des cafés notamment. Les hyper/super et les centres commerciaux sont-ils devenus le « bistrot de la France périurbaine¹⁸² » ? Toutes les études convergent : on compte un hypermarché, en France, tous les vingt kilomètres en moyenne. En quittant sciemment la centralité, voilà qu'il l'aurait définitivement remplacée. Les stratégies pour *domestiser* le parcours et l'expérience des usagères et des usagers vont donc bon train. Les centres commerciaux s'en donnent à cœur joie, et inventent, pour palier leur « ringardisation » croissante, un bâti qu'ils adaptent aux aspirations de leur clientèle, sommée de s'y sentir chez soi. Des expressions domestiques ont d'ailleurs toujours été associées au super/hyper. Le journaliste Jean-Laurent Cassely rappelle dans une émission récente que l'expression « tous sous le même toit » illustre de manière indifférenciée l'ensemble des utilisateurs du super/hyper dans les années 1990¹⁸³. On sait que l'endroit où l'on fait ses courses est un infailible indicateur social. Nous en avons d'ailleurs déjà fait l'hypothèse pour Michel

¹⁸⁰ Voir l'étude de l'INSEE, « La déprise du commerce de proximité dans les centres-villes des villes de taille intermédiaire » publié le 14 novembre 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.insee.fr/fr/information/4249100>

¹⁸¹ Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, 17.

¹⁸² Voir Baptiste Muckensturm, « Supermarchés : le bistrot de la France périurbaine », [émission radio], *Les Enjeux territoriaux*, France Culture, 16 février 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-enjeux-territoriaux/supermarches-le-bistrot-de-la-france-periurbaine-9669525>

¹⁸³ *Ibid.*

Houellebecq¹⁸⁴. Mais Julia Deck nous le rappelle minutieusement : la trajectoire habitante s'accompagne d'une trajectoire commerçante :

Par économie d'énergie et d'argent, ils ne font plus les courses à Coop Nature, dans le centre, ils vont au Leclerc, et pour ça il faut une voiture. [...] Ensuite ils ne vont plus au Leclerc mais au Monoprix de L'Heure tranquille. Ils ont les moyens de ne plus regarder à la dépense et paradoxalement ceux de se passer de voiture.

(Julia Deck, *Immobilité douce*, s.p.)

Il existe une maison, une vraie, capable de représenter de manière aussi poétique que révélatrice cette *domestication* du super/hyper. La jusqu'alors anonyme Edith Macefield, habitante d'un pavillon ordinaire de la banlieue de Seattle, a refusé l'offre pourtant alléchante de promoteurs bien décidés à racheter son terrain, sur lequel ils projetaient un immense centre commercial. Devant le refus de la propriétaire des lieux, les promoteurs ont fini par abandonner l'idée de raser la maison, mais pas celle de construire leur projet coûte que coûte : le bâtiment frôle les limites parcellaires de Macefield. Résultat : une petite maison coincée entre trois murs hors d'échelle, symbole de lutte et de résistance face à l'opresseur capitaliste. Depuis le décès de sa propriétaire, la maison a été mise aux enchères et inspiré les studios de Pixar et Disney, qui ont produit, à partir de cette anecdote éloquente, le film d'animation *Up (Là-Haut)* en 2009.



[La maison qui a inspiré le film d'animation Up]

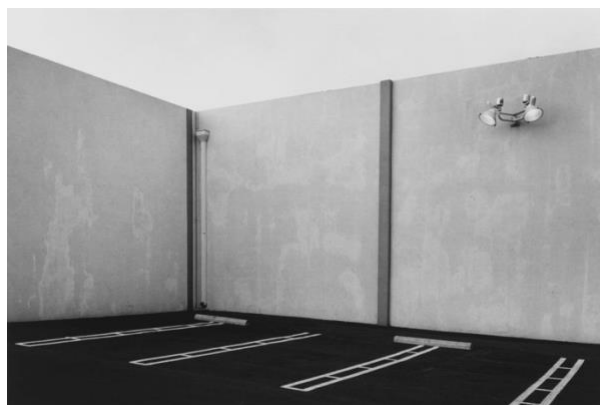
Rares sont donc les lieux que l'on côtoie aussi souvent qu'un super/hyper. Houellebecq ne s'y trompe pas : chacun de ses personnages se voit ainsi associé, au fil de ses pérégrinations françaises ou internationales, à un espace de consommation particulier, à partir duquel les comparaisons avec les produits ou les ambiances caractéristiques de son commerce habituel pourront s'avérer opérantes pour décrire la singularité du contexte alentour. Les magasins apparaissent comme une pièce maîtresse de l'organisation temporelle et spatiale des personnages, qui s'inquiètent, se consolent ou s'enchantent de se savoir en compagnie d'un Carrefour, d'un Leclerc, d'un Casino ou d'un Auchan :

¹⁸⁴ Voir Clémentin Rachet, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, B2, 2019.

au coin de l'avenue des Gobelins, je ne manquais jamais de marquer un arrêt au Carrefour City. Ce magasin, j'en avais eu l'intuition dès ma première visite, allait être amené à jouer un rôle dans ma nouvelle vie.

(MH, *SER*, 89)

Ce passage illustre le constat d'Annie Ernaux. Il soulève en effet les enjeux de représentation qui découlent des nouvelles considérations des autrices et des auteurs contemporains. Certains photographes se prêtent également au jeu et participent à une documentation des lieux de la consommation ordinaire, stimulés par la Mission photographique de la DATAR ou la recherche de beauté dans la désolation de parkings vides. Albert Giordan et Lewis Baltz utilisent ainsi les mêmes dispositifs, des images sans âme qui vive, sublimées par des noir et blanc contrastés à l'extrême. À l'œuvre, une esthétisation de ces objets de la modernité qui font leur entrée dans le champ de l'art en même temps qu'ils trahissent un constat implacable, celui du pouvoir exercé par les humains sur les territoires. Tous les efforts ont beau être mis en œuvre pour que l'on s'y sente comme chez soi, les super/hyper et les centres commerciaux restent intrinsèquement liés à un univers artificiel.



[Lewis Baltz, *The New Industrial Parks near Irvine, Californie*, 1974]

[Albert Giordan, *Espaces commerciaux, Midi*, Mission photographique de la DATAR, 1984]

Réduire sa consommation d'espace

Plus encore qu'une relation avec l'espace domestique, la consommation pourrait se targuer d'instaurer une nouvelle relation au monde. C'est en tout cas ce qu'incite à envisager Jean Baudrillard qui appelle à s'écarter de la vision, réductrice, liée à des pulsions, pour penser la consommation comme un *mode d'activité* relationnel vis-à-vis des autres, du contexte et de l'espace :

On peut concevoir en effet la consommation comme une modalité caractéristique de notre civilisation industrielle – à condition de la dégager une fois pour toutes de son acceptation courante : celle d'un processus de satisfaction des besoins. La consommation n'est pas ce mode passif d'absorption et d'appropriation qu'on oppose au mode actif de la production, pour mettre en balance des schèmes naïfs de comportement (et d'aliénation). Il faut poser clairement dès le début que la consommation est un mode actif de relation (non seulement aux objets, mais à la

collectivité et au monde), un mode d'activité systématique et de réponse globale sur lequel se fonde tout notre système culturel¹⁸⁵.

Cette nouvelle relation au monde implique nécessairement de penser de manière inédite les actions qui se déroulent à travers l'espace. Et, puisqu'il s'agit de culture, on constate chez McInerney la binarité du système attractif de la consommation et de celui, suranné, repoussant, de la culture. En fin de compte, c'est toujours plus plaisant d'aller boire un verre au Plaza que de perdre son temps au musée :

Elles s'arrêtèrent pour faire un tour au Whitney, et cette visite aurait pu passer pour symptomatique d'une rémission du syndrome d'achat de Casey, mais quelques minutes à peine s'étaient écoulées quand elle se tourna vers Corrine pour dire :

– Tom et moi, nous envisageons d'acheter un Fischl.

À croire que la succession de toiles sur les murs ne lui rappelait rien tant que les vitrines des magasins.

– Allons prendre un thé au Plaza, dit soudain Casey, se détournant d'une toile de Hopper.

(JMI, *TAP*, 276)

Dans notre corpus, les bars, clubs, supermarchés, galeries commerciales, cinémas, salle de jeux, les centres commerciaux, devançant sans commune mesure tous les programmes sur lesquels les architectes ont réellement prise¹⁸⁶. C'est particulièrement criant chez Bret Easton Ellis, et notamment dans *Moins que Zéro*. De petites ellipses permettent à l'auteur d'accumuler les paragraphes courts et incisifs, où les personnages sont attablés dans un fastfood, affalés dans un siège d'une salle de cinéma, debout devant des machines d'une salle de jeux ou dans les rayons d'un supermarché. La fin du roman expose ainsi des actions anodines, simples et concrètes, dispersées dans les lieux de consommation ordinaires de Los Angeles, interrompus par des moments solitaires dans la chambre du narrateur. L'équilibre entre le collectif et l'individuel s'exprime au travers de ces espaces dépourvus de lumière naturelle. Nous avons recensé les premières phrases des paragraphes de la page 233 à la page 243 pour en faire la démonstration :

La semaine avant mon départ, je suis souvent resté dans ma chambre pour regarder une émission de télé programmée chaque après-midi [...] Un jour, avant mon départ, Rip et moi nous baladions en voiture sur Mulholland [...] Et puis un mardi après-midi je tombe sur Finn au supermarché Hughes de Doheny. Il fait chaud et j'ai traîné au bord de la piscine toute la journée. [...] Ma dernière semaine. Je suis à Parachute avec Trent. Trent essaie des fringues. [...] Je lis le journal

¹⁸⁵ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2000 [1968], p.275.

¹⁸⁶ Ces programmes sont certes absents des books des architectes, mais aussi des systèmes de récompenses du milieu architectural. L'annuelle Équerre d'argent du groupe Le Moniteur, solidement ancré dans l'agenda de l'architecture française, a bien du mal à intégrer les surfaces commerciales dans son palmarès thématique (Habitat, Culture, jeunesse et sport, Espaces publics et paysagers, Première Œuvre) qui finit dans très peu de cas dans la catégorie « Activés » aux côtés de programmes plus traditionnellement trustés par les architectes (bureaux, sièges sociaux, etc.).

à la tombée de la nuit au bord de la piscine [...] Je vais au cinéma avec Trent. [...] Ensuite, dans une salle de jeux vidéo, Trent joue à un jeu appelé Burger Time où il y a tous ces hotdogs et ces œufs vidéo qui poursuivent un petit cuisinier barbu. [...] Alors nous rentrons chez moi [...] Avant mon départ, j'ai rendez-vous avec Blair pour déjeuner. Elle m'attend à la terrasse du Old World sur Sunset. [...]

(BBE, MQZ, 233-243)

Le monde de la consommation fournit également des efforts considérables pour s'adapter aux évolutions profondes, ou soudaines, de la société. Quel meilleur exemple que la crise du COVID pour exemplifier l'importance des commerces dans notre vie quotidienne ? En France, les seules sorties autorisées pendant le confinement étaient réservées aux lieux considérés comme *essentiels*, qui se sont, un temps, résumés aux supers/hypers. Certains autres commerces pouvaient tout de même garantir une forme d'activité via des systèmes de *click and collect*, démocratisé pour l'occasion, cousin éloigné du *drive* et nouveau venu dans l'univers des modalités de retrait. Le libre-service, inventé en 1916 à Memphis, avait longtemps conditionné nos manières d'être aux lieux et formaté la culture d'achat du XX^e siècle. Avec les livraisons et le *collect*, plus question de fréquenter les magasins, au pied desquels on avait pour habitude de rapidement s'arrêter (*drive*) ou dans lesquels on déambulait longuement (*libre-service*). Si Ellis dresse toute la panoplie des lieux de la consommation et de loisir dans les années 1980 à Los Angeles, son acolyte McInerney définit New York par son inaltérable et incessante activité de livraison, qui tient du « miracle » alors que la ville vit des heures sombres suite aux attentats du 11 septembre 2001.

Aux yeux de Luke, il semblait presque miraculeux que l'on pût encore décrocher son téléphone et faire apparaître du porc moo sou, des toasts aux crevettes et des raviolis frits, et voir des hommes originaires de Shaolin et de Shanghai se déployer sur leur VTT à travers les rues et les avenues au nord de Canal Street, pour livrer les sacrements du dimanche soir à New York dans des sacs en plastique accrochés à leur guidon. Peut-être était-ce tout ce qui restait de l'idée de cette métropole, mais au moins, c'était intact.

(JMI, LBC, 107)

Si tu ne viens pas au commerce, le commerce viendra à toi. Puisqu'il est devenu impossible, dangereux, ou juste chronophage et indésirable de se déplacer pour effectuer des achats, la livraison se généralise dans de nombreux secteurs du monde de la consommation. Rem Koolhaas peut se rassurer, la seule activité, c'est toujours faire du shopping. Mais depuis chez soi. Les lieux de consommation et le logement ont fini par réellement fusionner, et la guerre contre l'espace (→ **Se déplacer**) continue à opérer dans les grandes métropoles du monde entier. S'il n'est pas question de réduire sa consommation de marchandise, il faut bel et bien réduire sa consommation d'espace. Le chercheur Anthony Galluzzo le confirme dans un ouvrage qu'il a consacré récemment à la *Fabrique du consommateur* : en deux cent ans, la France est passée d'un immense système de paysannerie – on produisait et consommait au même endroit en 1800 – à un réseau de lieux de ventes détenus par des entreprises qui ne produisent plus rien du tout. Alors que le travail productif et l'acte de consommation étaient

« autrefois indissociables », ils représentent aujourd’hui « deux étapes qui s’étirent et s’éloignent dans l’espace et dans le temps, pour se perdre dans l’infini des médiations marchandes¹⁸⁷ ». Notre société tend à « annihiler » l’espace, afin que se développe le marché. Il faut dire que le temps, c’est de l’argent : il s’agit donc de réduire les traversées à une durée minimale, d’accélérer les transactions et les achats. Galluzzo motive ses dires en citant à Karl Marx :

Le capital doit tendre à abattre toute barrière locale au trafic, c’est-à-dire à l’échange, pour conquérir le monde entier et en faire un marché, il doit tendre, d’autre part, à réduire l’espace grâce au temps, c’est-à-dire réduire au minimum le temps que coûte le mouvement d’un lieu à l’autre. Plus le capital est développé, plus vaste est donc le marché où il circule ; or plus est grande la trajectoire spatiale de sa circulation, plus il tendra à une extension spatiale du marché, et donc à une destruction de l’espace grâce au temps¹⁸⁸.

C’est quand le bonheur ?

On assiste, en parallèle de cette « annihilation » de l’espace, à un retour, bien décelé par le magazine *d’a*¹⁸⁹, des lieux de production et de logistique dans les grandes villes. Ces programmes qui encombraient et empêchaient, volontairement cachés et chassés des centres urbains, vivent actuellement un retour inattendu dans les politiques d’aménagement¹⁹⁰. Sous l’effet conjugué de la nécessaire accélération des chaînes de livraison, de la rareté du foncier et du désir de commerce de proximité, la réflexion sur la production en ville confine donc au paradoxe, et parfois même à l’oxymore : car en plus de la réflexion sur la production en ville, « l’agriculture urbaine » ou « les potagers urbains » font désormais figure d’incontournables dans les programmes des concours contemporains. Des fermes urbaines commencent à pousser çà-et-là dans les interstices des grandes métropoles, boostés par des modèles vertueux mêlant les circuits courts (de biens et de matériaux), l’écologie sociale et la production *in situ*¹⁹¹.

Si l’on est loin de ce genre de modèles dans notre corpus, c’est que la consommation de masse fait encore des heureux. C’est chez Houellebecq que se matérialise avec le plus de vigueur la joie inhérente à la fréquentation des super/hyper. L’Hypermarché Casino du boulevard Vincent-Auriol de *La Carte et le territoire*, le Géant Casino de *Soumission*, le Carrefour City de l’avenue des Gobelins de *Sérotonine*, et bien d’autres, à Falaise ou à Souillac résonnent comme des paradis terrestres : dans sa géographie éclatée des supermarchés, de Limoges à Paris en passant par la Normandie ou l’Espagne, l’auteur n’oublie jamais de signifier

¹⁸⁷ Anthony Galluzzo, *La Fabrique du consommateur*, Paris, Zones, 2020, p.5.

¹⁸⁸ Karl Marx, *Grundrisse*, 3. *Chapitre du capital (suite)*, Paris, Union générale d’éditeurs/10/18, 1973, p.59. Cité par Anthony Galluzzo, *op.cit.* p.12.

¹⁸⁹ Voir *d’architectures*, n°301, septembre 2022.

¹⁹⁰ En témoigne notamment le projet de l’agence Syvil, un espace de distribution et de commerce glissé sous le périphérique à la Porte de Pantin, qui a remporté la Mention Spéciale du jury du prix de l’Équerre d’argent 2021.

¹⁹¹ Le meilleur exemple à ce jour reste peut-être la Ferme du Rail, premier projet lauréat de l’appel « Réinventer Paris » à avoir été effectivement construit, plébiscité depuis par la critique et le public et nommé pour le prix Mies Van der Rohe en 2022. Il s’agit d’une ferme urbaine conçue par l’agence Grand Huit, installée dans le 19^e arrondissement de Paris, un « espace agri-urbain ouvert à tous pour accueillir, former et insérer durablement les personnes les plus fragiles ». Voir <https://www.fermedurail.org/> et l’ouvrage de Clara et Philippe Simay, *La Ferme du Rail. L’aventure de la première ferme urbaine à Paris*, Arles, Actes Sud, 2022.

à quel point le super/hyper en particulier, et tout autre lieu de consommation en général, restent les seuls territoires capables d'émerveiller des personnages à qui l'espace urbain ne procure qu'angoisse ou désolation :

Un hypermarché Casino, une station-service Shell demeuraient les seuls centres d'énergie perceptibles, *les seules propositions sociales susceptibles de provoquer le désir, le bonheur, la joie.* [...] Il savait que l'écrivain partageait son goût pour la grande distribution, la vraie distribution aimait-il à dire, que comme lui il appelait de ses vœux, dans un futur plus ou moins utopique et lointain, la fusion des différentes chaînes de magasins dans un hypermarché total, qui recouvrirait l'ensemble des besoins humains. Comme il aurait été bon de visiter ensemble cet hypermarché Casino refait à neuf, de se pousser du coude en se signalant l'un à l'autre l'apparition de segments de produits inédits, ou un nouvel étiquetage nutritionnel particulièrement exhaustif et clair !...

(MH, CT, 195. Je souligne)

Il prit l'habitude de faire ses courses au Carrefour de Limoges, où il était à peu près sûr de ne rencontrer personne au village. Il y allait généralement le mardi matin, dès l'ouverture, ayant remarqué que c'était à ce moment que l'affluence y était la plus faible. Il avait, quelquefois, l'hypermarché pour lui tout seul — *ce qui lui paraissait être une assez bonne approximation du bonheur.*

(MH, CT, 410. Je souligne)

Le retour en force du super/hyper dans l'aménagement des grandes métropoles mondiales prouve la place qu'il tend également à occuper dans le champ architectural et urbain, qui tarde cependant à s'en saisir comme un objet de créativité et d'innovation. Pourtant, le super/hyper soulève les nombreux maux et paradoxes qui animent notre rapport à l'espace : la perte de sens des lieux physiques (*click and collect*, livraison, internet) et les tentatives d'annihilation de l'espace en caractérisent les indices les plus manifestes. S'affranchir des lieux, c'est s'affranchir des autres, du collectif. Les limites, toujours plus floues, entre les activités domestiques et la consommation obligent à réinventer constamment le modèle du super/hyper afin d'en estomper les contours, en mêlant des activités de tout ordre et du commerce. À nouveau, écrivaines et écrivains avaient visiblement compris cela avant les autres et continuent de faire du super/hyper et des lieux de consommation et de loisir des territoires à la fois repoussants et désirables.

CHAPITRE 2

HÔTEL

Partout chez soi, chez soi nulle part



Lucas Harari, *Hôtel Rooms*, 2017

Encore un hôtel, j'suis partout, nulle part chez moi
Columbine, *Cache-cache*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Nathalie de Saint Phalle, autrice et journaliste. Olivier Namias, architecte et journaliste.
Catherine Sabbah, journaliste. Hannes de Vriese, chercheur. Antje Ziethen, chercheuse.
Jean Weisgerber, historien de la littérature. Roland Bourneuf, écrivain. Sabine van
Wesemael, universitaire. Dominique Perrault, architecte. Rem Koolhaas, architecte. Olivier
Rolin, écrivain. Georges Perec, écrivain. Philippe Hamon, essayiste. Laure Adler, journaliste.
Kenzō Tange, architecte. Jean-Louis Violeau, sociologue. Stanley Kubrick, réalisateur.
Dominique D. Fisher, autrice. Bruce Bégout, philosophe. Maurice Blanchot, philosophe.
Caspar Friedrich, peintre. Gustave Caillebotte, peintre. Virginie Despentes, écrivaine.
Philippe Simay, philosophe.

Dans *L'Urgence et la patience*, un court ouvrage réflexif sur son travail et son processus d'écriture, Jean-Philippe Toussaint consacre un chapitre entier aux nombreux hôtels qui parsèment ses romans. Dès le deuxième paragraphe dudit chapitre, sobrement intitulé « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », il déclare ainsi : « Il y a des hôtels dans presque tous mes livres¹⁹² ». Si elle a le mérite d'être claire, cette formule questionne toutefois la place centrale, et revendiquée, que l'hôtel semble en effet occuper dans l'œuvre de l'écrivain depuis plus de trente ans. Un tel effet d'annonce a effectivement de quoi intriguer. Car si tout paraît instinctivement lier la solitude du narrateur toussaintien – des hommes, toujours, dont on connaît rarement le nom – à cette figure particulièrement représentative de l'anonymat, du passage et de l'isolement, l'hôtel se manifeste également comme un espace *vécu*, voire *habité*, voué à des séjours prolongés. Pire : un hôtel a même « donn[é] naissance¹⁹³ » à *Faire l'amour*, le premier volet de son fameux « Cycle de Marie » (*Faire l'amour* 2002, *Fuir* 2005, *La Vérité sur Marie* 2009 et *Nue* 2013), une tétralogie animée par les émois amoureux du narrateur et du personnage de Marie Madeleine Marguerite de Montalte.

Toussaint semble ainsi s'inscrire dans une longue tradition littéraire, qui a toujours fait de l'hôtel « le théâtre de tous les drames, de toutes les passions¹⁹⁴ ». Ce dernier occupe même « une place privilégiée dans l'imaginaire romanesque », assimilable, d'après Nathalie de Saint Phalle à « une boîte de pandore¹⁹⁵ » : s'y dévoilent au grand jour tous les maux de l'humanité, et potentiellement tous les vices des personnages. L'hôtel, donc, Toussaint y revient sans cesse : un centre névralgique, à partir duquel s'élaborent de courtes excursions urbaines. C'est exclusivement à travers des espaces de passage que le narrateur toussaintien découvre des territoires inconnus et à première vue exotiques : la Chine, le Japon, la Corse, l'Italie semblent moins constituer des destinations singulières que dresser un grand portrait hôtelier international et générique. Loin de ses bases parisiennes, que l'on décèle de manière disséminée au fil des quatre romans sur Marie – un appartement rue de La Vrillière, un autre rue des Filles-Saint-Thomas, quelques rues du Sentier et du cœur de la capitale tout au plus – ou dont ne sait rien ou pas grand-chose dans *L'Appareil-photo* et *La Salle de bain*, le narrateur toussaintien semble à la fois partout chez lui et chez lui nulle part. Car l'hôtel constitue un paradoxe, tout autant qu'un indicateur pour comprendre la manière dont Toussaint appréhende et représente l'expérience métropolitaine contemporaine. L'hôtel isole autant qu'il connecte, exclut autant qu'il accueille. Les narrateurs toussaintiens *s'installent* à l'hôtel, semblent même *bel et bien y vivre*. L'hôtel représente un espace effectivement habité, où l'isolement sied merveilleusement à la quasi léthargie des personnages.

L'œuvre de Toussaint illustre bien l'une des formules mises récemment en valeur par Olivier Namias dans le catalogue de l'exposition dont il a assuré le commissariat avec Catherine Sabbah au Pavillon de l'Arsenal, à Paris¹⁹⁶. L'hôtel est cette « figure familière et discrète de

¹⁹² JPT, *UP*, 48

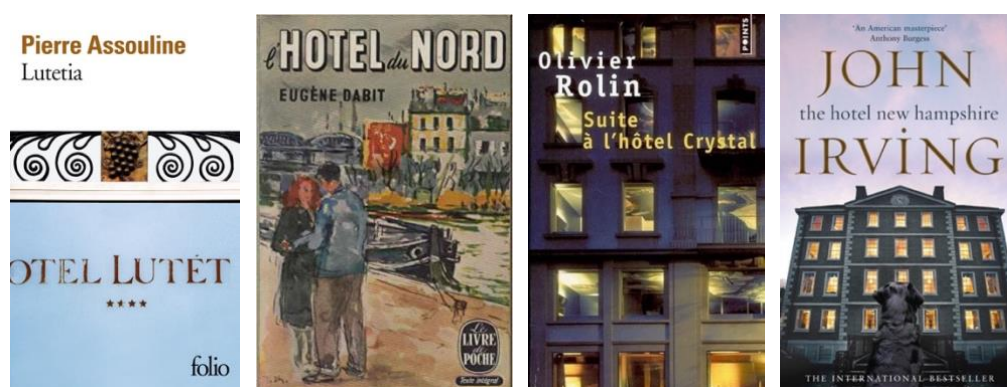
¹⁹³ JPT, *UP*, 51

¹⁹⁴ Nathalie de Saint Phalle, *Hôtels littéraires. Voyage autour de la terre*, Paris, Denoël, 2005, 4^e de couverture.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.5.

¹⁹⁶ L'exposition « Hôtel Métropole, Depuis 1818 » s'est tenue au Pavillon de l'Arsenal à Paris du 16 octobre 2019 au 12 janvier 2020. Elle dressait le portrait du parc hôtelier grand parisien à l'heure de l'urgence climatique contemporaine.

nos villes, paraissant enracinée depuis toujours dans le paysage urbain¹⁹⁷ ». Quoi de plus familier et de plus rassurant, c'est vrai, qu'un hôtel ? Et quoi de plus impersonnel à la fois ? Cette tension apparaît pleinement chez les narrateurs de Toussaint, qui « n'agissent pas, n'éprouvent pas, ou pas grand-chose¹⁹⁸ » et voguent, à travers de nombreuses saynètes sans intrigue manifeste, en une semi-solitude dans des hôtels vides. Ils finissent même par y élire domicile. Mille et un détails renforcent du reste l'illusion du domestique : les narrateurs font nuit et jour l'expérience de l'hôtel motivant, de ce fait, de minutieuses descriptions. En quoi l'hôtel dessine-t-il, dans notre corpus transgressif en général et les romans de Jean-Philippe Toussaint en particulier, les contours d'un espace éminemment quotidien ? En quoi ce lieu de passage anonyme et générique incarne-t-il la solitude et le malaise des habitants des grandes métropoles et questionne-t-il, en creux, la pauvreté de nos modes d'habiter contemporains ? L'ensemble des romans étudiés font de l'hôtel une pièce maîtresse et caractéristique de la narration. À Venise dans *La Salle de Bain*, à Londres dans *L'Appareil-photo* ou aux quatre coins de la planète dans le « Cycle de Marie » (Shanghai, Pékin, Tokyo, Île d'Elbe), l'hôtel toussaintien prolifère et dresse une géographie transgressive, composée d'une juxtaposition de lieux du quotidien.



[Quelques exemples de couvertures sur lesquels apparaissent des représentations d'hôtels]

Des hôtels de papier

Pour construire ses hôtels, Jean-Philippe Toussaint se « contente de peu » :

quelques adjectifs de couleur dans les chambres, pour les rideaux, les couvre-lits (« murs humides et sales, tapissés d'un vieux tissu orange assorti aux fleurs sombres du couvre-lit et des rideaux »). Je ne dessine pas les plans de mes hôtels avant de les construire, mais presque toujours je les vois, comme dans un rêve, les hôtels de mes livres sont des chimères d'images, de souvenirs, de fantasmes et de mots.

(JPT, *UP*, 48)

¹⁹⁷ Olivier Namias, « L'hôtel, l'invention d'un programme », in Catherine Sabbah et Olivier Namias (dir.), *Hôtel Métropole, Depuis 1818*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2019, p.34.

¹⁹⁸ Morgane Kieffer, « Le fatal et le fortuit. Énergie romanesque et variations multimédiatiques dans la tétralogie (Zahir ; la robe en miel) », in *Lire, Voir, Penser l'œuvre de Toussaint*, colloque, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=1TCj0duDtVM&feature=emb_logo

Le simple nécessaire semble suffire, dans la mesure où il s'agit d'une figure dont l'auteur sait qu'elle est unanimement connue et partagée. Tout est donc décrit à demi-mot, sous-entendu. Tout est fait pour que la lectrice ou le lecteur puisse se projeter pleinement dans des espaces connus et familiers, partant du principe qu'il est de son ressort d'appréhender ce qui s'y joue. À la différence du narrateur du « Cycle de Marie », certains hôtels sont nommés (l'hôtel Hansen à Shanghai, Ape Elbana à Portoferraio, un petit hôtel de la chaîne Tobu à Shinagawa à Tokyo) ou possèdent, à défaut, une adresse réelle (2-7-2, Nishi-Shinjuku, Shinjuku-ku à Tokyo¹⁹⁹), favorisant de ce fait la projection vers des espaces familiers, sinon réels, du moins habilement manipulés pour en faire croire l'existence véritable. Les plans des hôtels ne sont certes pas complets, les pièces et les couloirs apparaissant « au gré [des] besoins romanesques [de l'auteur], par apports successifs, non pour tenter de constituer un ensemble architectural harmonieux et fonctionnel, mais au rythme des scènes qu'[il] compose, chaque pièce n'étant créée que pour sa *fonctionnalité fictionnelle*²⁰⁰ ». Mais les hôtels dessinent des architectures de papier, de celles qui laissent l'imaginaire se nourrir à sa guise, renvoyant la lectrice et le lecteur à des situations déjà éprouvées. Toussaint projette des architectures partielles et incomplètes, des bâtiments imparfaits, des édifices inachevés. Comme le souligne l'auteur, place est faite à la juxtaposition, à la soustraction, au strictement utile :

Je ne compose un hôtel qu'à partir de plusieurs hôtels existants. Je les mélange et je les fonds ensemble pour en créer un à ma mesure, nourrissant mon imagination de détails véridiques puisés dans la réalité qui vont se greffer à l'hôtel en devenir que je suis en train de construire. C'est vrai pour les hôtels comme pour les personnages de mes livres.

(JPT, *UP*, 52)

Hôtels et personnages, même combat. À Toussaint d'avouer d'ailleurs, pour le site Internet *Constructif* en 2006, où une version de « Comment j'ai construit certains de mes hôtels » avait préalablement été publiée, qu'il ne lui a « suffi que de quelques infléchissements, de légères variations, d'infimes changements, pour transformer le début de la deuxième partie de *Fuir* en nouvelle autonome, où la priorité n'est plus donnée aux personnages, mais à l'hôtel lui-même²⁰¹ ». On constate ici les ressorts de l'écriture et de l'invention, dans lesquels l'hôtel occupe donc bel et bien une place prépondérante, au point de faire jeu égal avec les personnages. Ce rapport quasi mimétique entre l'espace et les personnages a d'ailleurs intéressé Hannes de Vriese à l'occasion de la publication d'un texte sur l'éclatement de l'espace dans le « Cycle de Marie ». Pour lui, il n'existe pas chez Toussaint « de continuité de l'espace, mais une contiguïté, une juxtaposition de plusieurs mondes possibles. La géographie romanesque compose avec une prolifération de lieux, elle ressemble à un catalogue bricolé de lieux²⁰². » Ce catalogue trouve

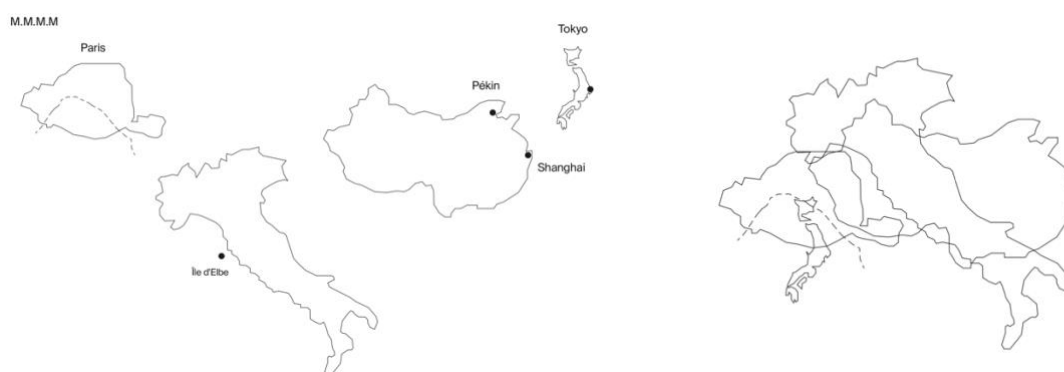
¹⁹⁹ Une rapide recherche sur Google permet d'ailleurs de trouver facilement, et en un clic, l'établissement en question (Hyatt Regency).

²⁰⁰ JPT, *UP*, 51. L'auteur souligne

²⁰¹ Jean-Philippe Toussaint, « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », *Constructif*, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728

²⁰² Hannes de Vriese, « La trace de Marie : espace et discontinuité dans le "cycle de Marie" de Jean-Philippe Toussaint », *Littératures*, n°76, 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/litteratures/1621>

un écho analogue dans le personnage de Marie, tantôt assimilable, comme l'indique de Vriese, à la Vierge, à Marie Madeleine, Mater Dolorosa ou encore Cérés. L'éclatement, ou la « compossibilité²⁰³ » du personnage au cœur de la tétralogie fait finalement écho à des lieux discontinus, qui brouillent, à l'image de la complexité de Marie, l'organisation et la prévisibilité de la narration. À cet égard, la chercheuse Antje Ziethen rappelle que l'historien de la littérature Jean Weisgerber élevait « l'espace au même rang qu'un personnage », contrairement à la théorie littéraire traditionnelle, qui ne lui « conférait qu'une fonction ornementale ou d'encadrement » et corrobore cette idée de juxtaposition et de discontinuité toussaintienne, émettant l'idée que « le texte littéraire ne se calque pas sur la réalité mais construit un espace proprement fictionnel à partir de fragments hétérogènes qu'il réarrange et façonne à sa guise²⁰⁴. »



[La juxtaposition de plusieurs mondes possibles, dessin personnel]

Dans *L'Organisation de l'espace dans le roman*, Roland Bourneuf plaide en 1970 pour une étude de l'espace « en tant qu'élément constitutif du roman, au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps²⁰⁵ ». Il y développe une méthodologie pour pallier selon lui un manque manifeste dans les études littéraires et pour aborder, enfin et frontalement, « l'espace littéraire » qui était jusque-là relégué à la spatialité du langage ou à un univers figuré qui se déployait entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur²⁰⁶. La grille d'analyse mise en place par Bourneuf distingue deux types d'espaces romanesques : « un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister²⁰⁷. » Les hôtels de Toussaint semblent spontanément se ranger dans cette seconde catégorie : c'est dans la neutralité des chambres de Shanghai, Pékin, Tokyo, Londres, ou Venise que les personnages, l'(in)action et le récit convergent. La fragmentation et la discontinuité du temps, de l'espace et des personnages de ses romans, participent donc

²⁰³ Voir Roland Barthes, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.181–193.

²⁰⁴ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>

²⁰⁵ Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, n°1, 1970, p.78.

²⁰⁶ L'étude de Roland Bourneuf se base notamment sur l'ouvrage de Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1995, et le texte de Gérard Genette, « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

²⁰⁷ Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, n°1, 1970, p.92-93.

pleinement de ce « jeu d'assemblage²⁰⁸ » mis sciemment en scène par Toussaint. Comme chez Houellebecq, chez qui « décrire l'espace signifie enrichir le portrait psychologique du personnage²⁰⁹ », Toussaint use donc d'un « kaléidoscope » de lieux pour fonder la nature fondamentalement composite du personnage de Marie. Le détour par Michel Houellebecq apparaît d'ailleurs comme une démarche fertile à l'heure d'engager des réflexions sur la représentation de l'hôtel dans la littérature contemporaine.

Hôtel toussaintien, hôtel houellebecquien

L'Urgence et la patience est un livre intrigant : mettant à nu son processus d'écriture, des lieux où il écrit aux propres contraintes qu'il s'impose, Toussaint offre un aperçu des mécaniques à l'œuvre dans son acte de création. Les hôtels y occupent sans surprise une place déterminante. S'il est rare que des auteurs décortiquent de la sorte les rouages et les contextes dans lesquels leurs romans ont été écrits, Toussaint concède volontiers avoir « toujours eu la curiosité d'aller voir derrière le rideau²¹⁰ ». Entre introspection et récit d'autocélébration, il est quoi qu'il en soit révélateur que l'auteur fonde ainsi l'intégralité de son œuvre sur un espace spécifique, qui plus est d'apparence si triviale. Drôle de revendication, donc, que l'on pourrait assimiler à celles des écrivains et des écrivaines de sa génération, définies par Sabine van Wesemael comme « transgressive ». Ces baby-boomers, qui partagent une esthétique et des aspirations communes, « incarnent la modernité²¹¹ » et présentent des personnages « banals et antihéroïques. Ils sont une métaphore de l'humain désenchanté, séparé des dieux et désormais seul pour avancer dans le temps²¹² ». Dans le temps, et dans l'espace, pourrions-nous ajouter. Un des plus illustres représentants de cette littérature transgressive, Michel Houellebecq, n'est d'ailleurs pas en reste concernant la figure de l'hôtel. Ce lieu de passage dépersonnalisé, qui synthétise la vision désincarnée de l'ensemble de l'architecture houellebecquienne, fait sans cesse figure de référence, comme dans *La Possibilité d'une île* :

elle avait peut-être aéré, acheté des fleurs, je ne sais pas je n'y connais rien j'ai toujours pour ma part vécu comme à l'hôtel, je n'ai pas l'instinct du foyer, en l'absence de femme je crois que c'est une chose à laquelle je n'aurais même jamais songé.

(MH, *LPI*, 314. L'auteur souligne)

Il existe, entre Houellebecq et Toussaint, des ressemblances frappantes en ce qui concerne la description et l'utilisation de l'espace dans leurs romans : léthargie des personnages, ennui inhérent à l'expérience de la solitude, caractérisée par des espaces de passage. Sabine Van Wesemael rappelle d'ailleurs que « Houellebecq, de même que Toussaint, écrit sur des gens qui souffrent d'appauvrissement moral et émotionnel, des marginaux douloureusement

²⁰⁸ Dominique D. Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre », in *University of Toronto Quarterly*, n° 4, 1996, p. 626.

²⁰⁹ Ewa Malgorzata Wierzbowska, « La technique de la description chez Houellebecq », in Murielle Lucie Clément & Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2011, p.176.

²¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Quinzaines*, n°126, 2019, p.9.

²¹¹ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.21.

²¹² *Ibid.*, p.45.

conscients de la futilité de leur existence²¹³ ». S'évader d'une vie aliénée et décadente, c'est nécessairement traverser divers lieux sans âme. C'est donc par le biais de l'hôtel, sans surprise, que leurs similitudes convergent. Elles aboutissent même à de situations quasi similaires, pourtant tout à fait prosaïques. Dans *La Salle de Bain* et *Sérotonine*, les narrateurs sont respectivement installés à l'hôtel à Venise et à Paris :

Tous les jours, en fin de matinée, la femme de chambre venait faire le ménage dans ma chambre. Lui confiant les lieux, j'enfilais mon pardessus et allais me réfugier au rez-de-chaussée. Je tournais en rond dans le hall, les mains dans les poches, jusqu'au moment où je la voyais réapparaître en haut de l'escalier, bleu ciel, avec son seau et son balai. Je remontais alors dans ma chambre et trouvais le lit fait, les affaires de toilette parfaitement agencées sur la tablette du lavabo.

(JPT, *SDB*, 63-64)

La seule difficulté de la vie à l'hôtel, c'est qu'il faut sortir quotidiennement de sa chambre – et donc de son lit – pour que la femme de ménage puisse faire son travail. Le temps de sortie est dans son principe indéterminé, l'emploi du temps des femmes de chambre n'est jamais communiqué au client. J'aurais préféré pour ma part, sachant que le ménage ne durerait jamais bien longtemps, qu'on m'impose une heure de sortie, mais ce n'était pas prévu comme ça, et en un sens je le comprenais, cela n'aurait pas été conforme aux valeurs de l'hôtellerie, cela aurait plutôt rappelé le fonctionnement mettons d'une prison.

(MH, *SER*, 88)

La répétition de ces tâches anodines (« tous les jours », « quotidiennement »), dont les personnages ne sont même pas acteurs – ce sont bel et bien les femmes de ménages qui agissent – immiscent l'hôtel au rang de lieux habités et pérennisent l'inscription des personnages en leur sein. Seules ces routines, imposées par les établissements, sortent les personnages de leur apathie, confinés malgré eux dans des lieux qui résonnent avec des espaces carcéraux. Contrairement au logement traditionnel, où seul l'habitant est maître de ses décisions, les normes et règles imposées par l'hôtellerie permettent d'agir sur la narration, en obligeant les personnages à sortir de leur chambre : faire l'expérience de la ville pour l'un (le personnage houellebecquien en profite pour se balader dans les rues adjacentes du 13^e arrondissement selon un parcours balisé depuis plusieurs jours) ou simplement s'habiller pour l'autre. Les narrateurs n'ont finalement pas d'autre choix que de se soumettre à des rites sociaux, si élémentaires soient-ils, déterminés à leur insu, renforçant encore davantage la posture de deux écrivains dont les personnages sont les éminents témoins : « au milieu du monde²¹⁴ » pour Houellebecq,

²¹³ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.56.

²¹⁴ « Au milieu du monde » est le surtitre d'une série de deux ouvrages : le texte *Lanzarote* et le roman *Plateforme*, respectivement publiés chez Flammarion en 2000 et 2001.

« hors du monde²¹⁵ » pour Toussaint (→ **Retraite**). Le paradoxe de cet adage, « hors du monde », repose d'ailleurs sur le fait que les hôtels fréquentés par les narrateurs sont pour la plupart situés dans des mégapoles mondiales, dressant le portrait d'une mondialisation incontrôlable et générique. Il ne s'inscrit non pas, comme le fait Houellebecq, en opposition à la vie urbaine, mais en opposition, plutôt, aux lieux et aux modes usuels de l'habiter de nos sociétés occidentales : un « hors du monde » qui résonne donc davantage comme un « hors des dispositifs habitants classiques que le monde urbain propose ».

Les narrateurs de Toussaint finissent par s'enliser dans une léthargie de plus en plus catégorique, que l'hôtel ne fait qu'accentuer. Le confinement et l'inévitable exclusion vis-à-vis du monde social s'incarnent paradoxalement dans ce programme résidentiel passager et impersonnel. À Venise, le narrateur de *La Salle de bain* attend un coup de téléphone de sa compagne Edmondsson : « Je ne faisais rien. [...] Je ne quittais plus l'hôtel de peur d'en manquer un²¹⁶ ». Après qu'elle l'ait rejoint quelques jours, elle repart à Paris : « Je passai plusieurs jours à l'hôtel. Je ne sortais pas, ne bougeais pas de la chambre. [...] La souffrance était l'ultime assurance de mon existence, la seule²¹⁷ ». Dans *Sérotonine*, Florent-Claude est donc installé à l'hôtel dans le 13^e arrondissement de Paris : « [...] je pouvais aussi me laisser glisser dans une inaction léthargique. Ma chambre d'hôtel, j'en pris conscience tout de suite, m'orienterait dans cette seconde direction [...]. C'était ma nouvelle maison²¹⁸. ». Les deux auteurs détournent l'habituelle image touristique que l'hôtel évoque dans l'imaginaire collectif, destiné à des voyageurs avides de découvertes et d'émancipation dans des territoires inconnus. Venise et Paris, capitales du tourisme international, si célèbres pour la beauté de leur patrimoine, sont reléguées à des expériences atones. Elles n'échappent pas aux stéréotypes présents dans l'ensemble de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint et de Michel Houellebecq : la grande ville (touristique, qui plus est) est source d'inconfort, d'isolement et de monotonie. Difficile pour autant d'y échapper : mieux vaut encore s'installer à l'hôtel.

Mais à y regarder de plus près, les deux auteurs instrumentalisent également l'hôtel à des fins différentes. Car là où, chez Houellebecq, il participe de la fuite de l'espace social et à la perte de repères dans la métropole – tantôt un lieu de transit, tantôt un lieu d'exil (« je serais aussi tranquille place d'Italie que je l'aurais été à Vesoul, ou à Romorantin²¹⁹ ») –, l'hôtel toussaintien présente moins d'ambition critique. Il est plutôt question de continuum, qui ancre des personnages dans des lieux anonymes.

L'immuable perte de sociabilité du personnage houellebecquien passe par un appauvrissement de l'expérience spatiale. Du logement à l'hôtel, en passant par des systèmes

²¹⁵ Voir « Écrire, c'est fuir », in JPT, *FU*, 175-185. Jean-Philippe Toussaint y discute avec Chen Tong, son éditeur chinois et protagoniste de son livre *Made in China*, du titre du roman *Fuir*. Le titre de travail était *Vivre*. Si l'idée lui est « venue d'un coup, comme une illumination », il avoue que « c'est un titre qui pouvait même convenir à tous [ses] livres, depuis *La Salle de bain*, où il est toujours question de retrait, de fuite, *hors du monde*. » p.176 (Je souligne).

²¹⁶ JPT, *SDB*, 72

²¹⁷ JPT, *SDB*, 101

²¹⁸ MH, *SER*, 87

²¹⁹ MH, *SER*, 87

de transports performants (trains à grande vitesse, avions, autoroutes), il est toujours question de quitter la ville dense – réceptacle de tous les maux de la société contemporaine –, de fuir le monde social et son quotidien linéaire, de quitter son travail et sa famille, de changer radicalement de vie. Voilà ce qu’est l’hôtel houellebecquien, une échappatoire, un refuge. Les exemples foisonnent : en vacances *all inclusive* à Lanzarote (*La Possibilité d’une île*), dans sa propre ville à Paris, la faute à un chauffe-eau cassé (*La Carte et le territoire*) ou pour quitter sa femme qu’il déteste (*Sérotonine*). Dans *Les Particules élémentaires*, l’un des personnages, Bruno, estime d’ailleurs que dorénavant, « dans cette maison, dans la vie en général, [...] il se sentirait comme à l’hôtel²²⁰ ». Le personnage houellebecquien, à l’image du narrateur du « Cycle de Marie », est voué à l’isolement dans des lieux de passages. Une différence persiste pourtant : le personnage houellebecquien est au monde comme il est à l’hôtel. Véritable lieu de transit, l’hôtel houellebecquien est l’objet de toutes les comparaisons, instrumentalisé pour décrire la pauvreté de nos lieux et nos modes de vie. S’y installer provisoirement – qu’importent la taille et le confort de la chambre –, c’est se retrouver soi-même, se cloisonner, s’affranchir du monde social prétendument menaçant et agressif. Quant au narrateur toussaintien, il *vit* à l’hôtel comme il *vivrait* chez lui. Chez Toussaint, aucune référence explicite au « chez-soi », mais des habitudes, des postures, des gestes anodins qui renvoient au lexique de l’habiter. La pérennité (relative) de l’installation de ses personnages à l’hôtel fabrique des expériences métropolitaines assez pauvres. Elles sont pour la plupart circonscrites à des découvertes partielles de quartiers internationaux assez communs.

Nouveaux modes d’habiter

L’architecte Dominique Perrault, par le biais de son laboratoire de recherche, développe une nouvelle typologie hôtelière à l’occasion d’une étude pour les Jeux Olympiques de Paris 2024. Cet « Hôtel Métropole », comme il l’indique, « induit une réflexion sur les nouveaux modes d’habiter adaptés aux pratiques métropolitaines. » Il y introduit la notion de « temps intermédiaire voire incertain » pour « imagin[er] d’autres formes de l’habiter, à destination des populations qui pratiquent la métropole [...] ou ont besoin d’y accéder sans s’y inscrire²²¹. » Accéder à la métropole sans s’y inscrire : tel pourrait être le leitmotiv du roman toussaintien. On y relève en effet la volonté de côtoyer l’expérience métropolitaine sans réellement s’en saisir. Le choix de grandes villes asiatiques dans le « Cycle de Marie » (Pékin, Shanghai, Tokyo) n’est pas anodin : elles ont caractéristiques de l’urbanisation massive du XXI^e siècle. Elles incarnent le monde contemporain. Mais le narrateur ne profite en rien des aménités qu’elles ont à offrir. Quant à l’idée de la pratiquer – de « s’y inscrire » –, cela reste plus que superflu. La ville, étrangère et inconnue, témoigne au contraire d’expériences désagréables : « Je marquai un temps d’arrêt en arrivant sur l’esplanade, ébloui par le soleil et le bruit, par la ville, par la chaleur, par la poussière et la circulation²²² ».

²²⁰ MH, *LPE*, 346

²²¹ Voir l’étude de l’agence Dominique Perrault Architecture intitulée « District 2024 », réalisée en 2020 et disponible en ligne à l’adresse : <https://www.district2024.dpa-x.com/habiter-metropole>

²²² JPT, *FU*, 56

Mais Toussaint, depuis les années 1980 et la parution de *La Salle de bain*, vise donc juste et soulève des questionnements prospectifs dont peinaient à se saisir les architectes jusqu'alors. Comment répondre aux nouvelles manières d'habiter, dans un monde toujours plus mouvant et incertain ? Comment inventer les lieux d'une sociabilité nouvelle, fluide, connectée ? Comment habiter de manière temporaire, dans un rapport nomade au chez-soi et à la ville ? Perrault, c'est son rôle, y répond par une innovation typologique « qui transgresse les modalités traditionnelles de l'habiter²²³. » Des bâtiments capables, collectifs, programmés, pour remédier à ces situations contemporaines. Depuis presque quarante ans, chez Toussaint, c'est plutôt une façon d'être à la ville, basée sur un constat d'une frappante lucidité : habiter ne veut pas forcément dire s'inscrire de manière pérenne. La morosité et la léthargie des personnages qu'il induit dans son œuvre appelle quoi qu'il en soit au questionnement et à l'ingéniosité des architectes aujourd'hui.

Entre les intuitions de Perrault et celles Toussaint, un autre architecte avait vu juste, et comme souvent, il s'agit de Rem Koolhaas. Dans son texte sur « La Ville générique », ce dernier revient sur la place prépondérante, voire totalisante, qu'occupe dorénavant l'hôtel dans l'expérience urbaine :

Les hôtels deviennent l'installation générique de la Ville Générique, ses bâtiments les plus communs. C'étaient auparavant les bureaux – qui, au moins, impliquaient des allées et venues, présupposaient la présence d'autres installations importantes, *ailleurs*. Les hôtels sont maintenant des containers qui, grâce à leurs services complets et diversifiés, rendent presque tous les autres bâtiments redondants. Faisant même office centre commercial, ils sont ce qu'il y a de plus proche de l'*existence* urbaine, façon XXI^e siècle²²⁴.

Pour illustrer la place grandissante de l'hôtel dans l'expérience et les représentations de la ville contemporaine, la littérature détient de bons arguments. La suite de *Suite à l'hôtel Crystal* – dans lequel Olivier Rolin usait déjà de chambres d'hôtel partout dans le monde comme cadre de ses « aventures tragi-comiques²²⁵ » à l'image des « Lieux où j'ai dormi » de Georges Perec – est un ouvrage choral, initié par l'auteur, qui a invité en 2006 des amis écrivaines et écrivains à poursuivre son exploration « topautobiographique », capable de « dire cette forme de récit de soi, déterminée par la description minutieuse de l'espace architecturé des chambres d'hôtels²²⁶ ».

Espace romanesque

L'analogie avec la *construction* des hôtels de Toussaint – puisque c'est ainsi que l'auteur l'écrit – a d'ailleurs de quoi intéresser les architectes, qui n'ont de cesse d'aller piocher dans des champs de savoir et de création connexes des outils (plus ou moins spéculatifs) qui pourraient les informer sur leurs propres pratiques. Si l'architecture et la littérature partagent

²²³ Dominique Perrault, « District 2024 », *op.cit.*

²²⁴ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p.67. La version originale de « La Ville générique », qui constitue l'un des chapitres de l'ouvrage, a été publiée dans *S,M,L,XL* (p.1239-1257) en 1996.

²²⁵ Olivier Rolin, *Suite à l'hôtel Crystal*, Paris, Seuil, 2004, 4^e de couverture.

²²⁶ Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, Presses universitaires de limoges, 2012, p.14.

des équivalences métaphoriques incontestables en termes de vocabulaire, d'analyse critique et de construction intrinsèque (« rapport du tout et des parties », « détails » et « ensemble », « projet » et « résultat »²²⁷), croiser les disciplines soulève un intérêt qui dépasse la simple comparaison de champs. Il est difficile, comme le rappelle Philippe Hamon, d'imaginer une construction narrative sans recours à l'usage de l'espace – l'architecture reste la référence la plus fréquemment utilisée par les écrivains. Elle est surtout, d'après lui, « le moyen d'assurer un “effet de réel” en fournissant à la fiction cadre, ancrage et arrière-plan vraisemblable », contrairement à l'architecture, qui, pour l'architecte « produisant des bâtiments bien concrets, bien réels, est essentiellement fiction, "chose mentale" encore plus peut-être que la peinture²²⁸. » Il s'agit de percevoir – au-delà des lois qui les régissent – ce qu'architecture et littérature révèlent de notre univers contemporain.

À ce titre, Jean-Philippe Toussaint apparaît comme un cas d'école : la « construction » de ses romans passe, nécessairement, par l'architecture. Il le concède volontiers au micro de Laure Adler, qui l'interroge sur l'importance du temps dans l'ensemble de son œuvre :

L'autre aspect, c'est l'espace, puisque je fais des livres où il y a des éléments récurrents, des lieux récurrents. Il y a tout un espace romanesque. Et cet espace romanesque lié à ce temps romanesque, pour moi c'est ça, c'est la grande ambition de la littérature. Si l'on arrive à créer du temps, de la vraie durée dans l'esprit du lecteur, dans un vrai espace romanesque évidemment inspiré du réel, je pense qu'on a réussi le projet²²⁹.

Toussaint façonne donc son œuvre à travers la récurrence d'un « espace romanesque ». Il souhaite « créer un véritable espace littéraire et mental, à la fois réel et imaginaire, une géographie romanesque, une topographie, avec des lieux familiers qui reviennent de livre en livre²³⁰ ». D'ailleurs, l'auteur n'hésite pas à revendiquer le rôle et l'importance des lieux dans son écriture : « Créer, dans un livre, de l'espace, voilà un des enjeux de la littérature²³¹. » Ou encore : « Si je devais animer un atelier d'écriture, je donnerais comme première consigne : trouvez un lieu, décrivez-le. C'est la clé²³². » Peu de doutes que Toussaint choisirait un hôtel.

Dans *Faire l'amour*, premier opus de la tétralogie, l'écrivain fait mention d'un architecte. On pourrait s'y méprendre — tant l'auteur semble jouer avec les noms et les lieux, changer une adresse ou déplacer un bâtiment au gré de la narration —, et reconnaître par exemple dans le nom de Kenzō Tange celui d'un exotique quartier tokyoïte. Or Tange, éminent architecte japonais du XX^e siècle (1913-2005), existe vraiment — ou a, disons, vraiment existé. Depuis l'hôtel (bien sûr) qu'il occupe alors avec Marie dans le quartier de Shinjuku, le narrateur décrit ainsi la vue de sa chambre :

²²⁷ Voir Philippe Hamon, « Texte, Architecture, Récit », in *Littératures et Architecture*. Rennes, Interférences/Presses universitaires de Lyon 2, 1988, p.6.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Jean-Philippe Toussaint, « Vagabondages avec Jean-Philippe Toussaint », [émission radio], *L'Heure bleue*, France Inter, 8 décembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : [https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue-08-decembre-2017](https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-08-decembre-2017)

²³⁰ JPT, *ECR*, 137

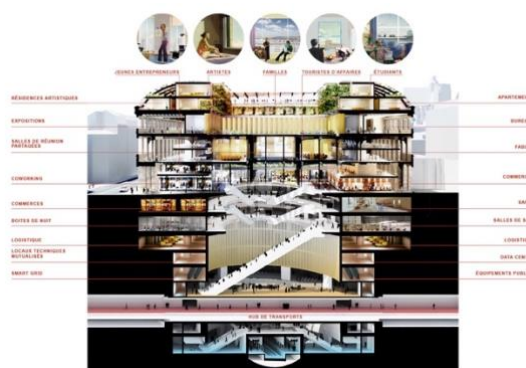
²³¹ JPT, *ECR*, 138

²³² Jean-Philippe Toussaint, entretien avec Norbert Czarny, *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>

Aucun de nous n'avait encore allumé de lumière dans la chambre, et, par la grande baie vitrée de la chambre d'hôtel, on apercevait au loin le quartier administratif de Shinjuku illuminé dans la nuit, avec, tout près de nous, presque méconnaissable en raison de la proximité qui en déformait les proportions, le flanc gauche du monumental Hôtel de Ville de Kenzō Tange.

(JPT, FA, 16)

C'en est presque troublant : un *hôtel* de ville. Comme le rappelle Olivier Namias (et alors que Toussaint aurait très bien pu se satisfaire du mot « mairie »), « l'incertaine définition de l'hôtel apparaît dans son nom même, dont le sens change suivant le complément qui lui est accolé²³³ ». D'un hôtel à l'autre, la marge est infime, tant Toussaint s'ingénie à jouer avec cette figure par le biais de dispositifs — et d'architectes — bien réels, qui participent tous à cette « grande ambition de la littérature ».



[Jean-Philippe Toussaint, *Tokyo*, 2002]

[Dominique Perrault, *Hôtel Métropole*, 2013]

Lieu du quotidien, lieu du contemporain

Comme le démontre justement l'exposition « Hôtel Métropole », l'hôtel offre « un stimulant portrait de la ville par anticipation²³⁴ ». Les innovations techniques qui accompagnent son évolution en ont toujours fait un produit haut de gamme, à la pointe du progrès technologique et architectural : l'histoire de l'hôtel est intimement liée à celle du confort moderne. Parler de l'hôtel, c'est parler de la ville toute entière, de sa folle expansion, de sa croissance, de ses contradictions. Notre monde, devenu presque intégralement urbain, est un monde anonyme. Les hôtels créent du désir, de l'inconnu, grâce à « des concepts inédits ou qui ajustent simplement leurs offres au marché²³⁵ ». Ils règlent l'air du temps et constituent le laboratoire de nouvelles pratiques et de nouveaux usages, le lieu où s'articule nouvelles technologies et services inédits, reproductibles par la suite dans la ville toute entière et dans l'espace

²³³ Olivier Namias, « L'hôtel, l'invention d'un programme », in Catherine Sabbah et Olivier Namias (dir.), *Hôtel Métropole, Depuis 1818*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2019, p.34.

²³⁴ Dossier de presse du Pavillon de l'Arsenal présentant l'exposition déjà citée. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.pavillon-arsenal.com/data/expositions_fbcdd/fiche/10150/dp_hotel_final_93d4b.pdf

²³⁵ Margaux Darrieus, « L'hôtel parisien, en quête d'idéal-type — exposition », *AMC*, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.amc-archi.com/photos/l-hotel-parisien-en-quete-d-ideal-type-exposition,11336/passage-clichy-brassai-1930.1>.

domestique. Ils préfigurent, en quelque sorte, le contemporain. Les espaces qui composent les hôtels toussaintiens participent de cette conception. De la lampe à la prise électrique, tout est là, tout est visible et dépouillé. Le narrateur de *Fuir*, à peine débarqué à Shanghai, liste ainsi les objets et les meubles qui composent sa chambre d'hôtel :

Zhang Xianghzi introduisit la carte magnétique dans la serrure et nous entrâmes dans la chambre, très sombre, les rideaux étaient tirés. Je cherchai à allumer la lumière dans le vestibule, mais les balanciers des interrupteurs tournaient à vide. Je voulus allumer la lampe de chevet, mais il n'y avait pas de courant dans la chambre. Zhang Xianghzi m'indiqua un petit réceptacle fixé au mur près de la porte d'entrée, dans lequel il fallait glisser la carte pour obtenir l'électricité. Il fit glisser lentement la carte dans l'urne, en démonstration, et toutes les lumières s'allumèrent à la fois, aussi bien dans la penderie que dans le cabinet de toilette, un ventilateur se réveilla dans la salle de bain et l'air conditionné se mit bruyamment en route dans la pièce.

(JPT, *FU*, 15)

Accompagné par Zhang Xianghzi, qui s'occupe de lui depuis son arrivée en Chine dès le début de *Fuir*, le narrateur s'étonne des innovations mystérieuses de cet hôtel trois étoiles, mais finit rapidement par s'en accommoder. À cette courte période de perte de repères (les lumières ne s'allument pas comme il en a l'habitude) suivent de longs moments de solitude, motif récurrent dans le « Cycle de Marie », au sein duquel l'hôtel est le théâtre de mille et une situations quotidiennes. Haut lieu du générique, où s'exposent les nouveautés de la modernité, l'hôtel devient curieusement un réel lieu de vie. Car les objets qui l'entourent ancrent le personnage dans une domesticité assumée. Entre l'étrangeté de certaines situations – qui attestent d'une attention singulière aux espaces et aux objets du quotidien (→ **Atlas**) – et la familiarisation, rapide, du narrateur à ce nouveau lieu de résidence, le roman toussaintien utilise à merveille la figure paradoxale de l'hôtel, que Jean-Louis Violeau résume en ces termes :

Et qui a dit que l'hôtel, où s'enchevêtrent le domestique et l'étrangeté, n'était pas d'abord le lieu du fantasme ? En chacun de nous existe en effet ce désir mêlé et contrarié à la fois pour le *familier* et pour l'*étranger*. Notre expérience tient autant d'une *familiarisation* progressive avec des espaces et des temporalités que de l'exploration régulière de frontières et de seuils vers l'*étranger*. Nous suivons ainsi les lignes secrètes tracées par la bipolarité Hestia (la divinité du chez-soi) / Hermès (la divinité des seuils et des routes), qui structurait l'espace grec antique et organisait son quotidien. À sa manière, l'hôtel permet et même encourage l'expérience d'une solitude interrompue, mais de façon réglée : nous avons besoin des autres et de leur contact autant que nous avons besoin de nous ressourcer dans une forme d'intimité préservée²³⁶.

Cette dichotomie structure bel et bien le roman toussaintien, même si l'exotisme que présuppose la découverte de lieux étrangers se limite vite à des actions anodines dans des espaces sans qualité apparente. Le titre du livre *Autoportrait (à l'étranger)* résonne d'ailleurs de manière confondante avec l'ensemble des aspirations romanesques de Toussaint : il symbolise même cette attention constante au *familier* et à l'*étranger*, qui régissent la trame

²³⁶ Jean-Louis Violeau, « Baudrillard's Motel », in Catherine Sabbah et Olivier Namias (dir.), *Hôtel Métropole, Depuis 1818*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2019, p.151. L'auteur souligne.

narrative du « Cycle de Marie », de *La Salle de bain* et de *L'Appareil-photo*. Évidemment, l'utilisation de l'espace n'échappe pas à ce constat. Elle en est même garante, tant elle joue en permanence avec les limites de leur imbrication. L'hôtel, à nouveau, constitue un terrain de jeu privilégié.



[Cabines téléphoniques du Méridien Étoile, Paris 17^e, 1972
©Séeberger Frères / Centre des monuments nationaux]

Chez Toussaint, l'étrangeté se manifeste en effet la plupart du temps à la fenêtre des chambres standardisées et anonymes. Les halls sont toujours vides, les couloirs aussi (→ **Zone**) *Le Shining* de Stanley Kubrick et son fameux tricycle ne sont pas loin. Dans *Faire l'amour* : « Je refermai la porte de la chambre derrière moi, me retrouvai seul dans le couloir désert du seizième étage. Pas un bruit à l'étage, seulement le ronronnement de l'air conditionné²³⁷ ». Dans *Fuir* : « nous ne croisâmes personne à l'étage, je suivais Zhang Xianghzi dans un long couloir désert, un chariot de ménage encombrait le passage²³⁸ ». Ou encore : « J'entrai dans un bar désert, aux profondeurs ombrées, et longuai le comptoir jusqu'à une porte vitrée²³⁹ ». Le narrateur toussaintien est systématiquement le seul client des hôtels qu'il fréquente, comme si la solitude qu'implique le lieu qu'il « habite » devait encore être renforcée par le fait que ce dernier soit entièrement désert. Les romans ne sont parsemés que de quelques conversations insipides avec le personnel – payé pour servir – avec qui le narrateur entretient sinon une franche camaraderie, du moins une certaine forme de complicité implicite et assumée. Le familier, quant à lui, apparaît dans les objets et les espaces domestiques du quotidien. Pour la chercheuse Dominique D. Fisher, qui a consacré un texte aux *non-lieux* de l'auteur, « il y a chez Toussaint une « ténacité » à capter le réel en s'attardant sur des lieux, des événements, des situations et des objets du quotidien d'une banalité telle qu'ils ne sauraient dépayser le lecteur²⁴⁰. » Le dépaysement ne semble en effet pas au goût d'un auteur qui inscrit pourtant ses romans dans des contrées lointaines et sûrement inconnues de la plupart de ses lectrices et

²³⁷ JPT, FA, 35

²³⁸ JPT, FU, 15

²³⁹ JPT, FU, 130

²⁴⁰ Dominique D. Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre », in *University of Toronto Quarterly*, n° 4, 1996, p. 618.

lecteurs. Le mot « familier » n'est d'ailleurs jamais utilisé par l'auteur. Il n'est jamais décrit comme tel, mais suggère plutôt, en filigrane, une forme de complicité, qui participe pleinement du dessein littéraire de Jean-Philippe Toussaint : « Mon ambition : créer une complicité avec le lecteur. En évoquant des choses très quotidiennes, un effet d'immédiateté, le lecteur va reconnaître des lieux prosaïques²⁴¹ ». Ou encore : « Dans mes premiers livres, *La Salle de bain* ou *L'Appareil-photo*, je proposais une littérature centrée sur l'insignifiant, le banal, le quotidien²⁴² ». Cette complicité assumée passe par des narrateurs omnipotents entourés d'objets et habitant des lieux de la contemporanéité. Drôle d'ambition, tout de même, que d'user de l'hôtel pour y parvenir, ce dernier n'évoquant pas, d'instinct, un lieu représentatif de l'habiter.

Car comme le définit le philosophe Bruce Bégout, « par *quotidien* (que cela renvoie à la vie ou monde qu'il qualifie), nous entendons tout ce qui, dans notre entourage, nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière²⁴³. » La répétition, régulière, des lieux et des scènes anodines concourt donc à créer cette fameuse complicité, familière, chère à Jean-Philippe Toussaint. Mais pourquoi l'hôtel et pourquoi à l'étranger ? Car « ce qui se présente comme le plus proche et le plus familier est en réalité le plus lointain et le plus étrange²⁴⁴. » Il faut donc aller chercher ailleurs que dans ce qui constitue nos réalités les plus ordinaires, dans les interstices de nos villes, dans des lieux qui semblent s'en éloigner le plus. Renverser la balance, décaler le regard, faire du lieu étranger celui du familier, du connu, du quotidien. Des hôtels à Shanghai, à Tokyo, à Londres ou à Venise, donc, puisque s'y joue, pour en revenir à ce qu'en révèle Jean-Louis Violeau, l'expérience du domestique et de l'étranger, et que Bégout analyse en ces termes :

Le monde quotidien délimite ainsi un domaine intérieur, où règnent sécurité et confiance, d'un domaine extérieur indéfini et menaçant. Cependant il n'est pas la simple coexistence du domaine familier et de l'univers inconnu ; il n'existe que dans la tension frontalière entre ces deux mondes qui constituent des pôles opposés. C'est pourquoi le quotidien ne peut être simplement réduit au monde familier, lequel ne représente en fait que le résultat partiel de la domestication de l'étrange²⁴⁵.

Chez Toussaint, cette domestication de l'étrange passe par une familiarisation progressive des objets et des lieux – des hôtels, en l'occurrence – et des habitudes de plus en plus tenaces. De halls désincarnés à l'échelle inhumaine en espaces domestiques, les hôtels s'orientent au fur et à mesure de la narration vers des espaces connus et reconnus. Les narrateurs s'adaptent rapidement à la perte de repères et à la solitude inhérentes à la découverte de lieux inconnus. Dans *La Salle de bain*, cela prend à peine quelques pages :

De retour à l'hôtel, je me perdis dans les étages. Je suivais des couloirs, montais des escaliers [...] L'après-midi n'en finissait pas, comme toujours à l'étranger, où les heures, le premier jour, paraissent

²⁴¹ Jean-Philippe Toussaint, *Lire, voir et penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, colloque, Bordeaux, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=CrKWwaZzL68&frags=pl%2Cwn>

²⁴² JPT, *FU*, 183

²⁴³ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p.39. L'auteur souligne.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.21.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.46.

appesanties, interminables. Couché sur mon lit, je regardais le jour gris qui traversait ma fenêtre. La chambre commençait à devenir sombre.

(JPT, *SDB*, 56-59)

Je commençais à bien connaître l'hôtel, je ne me perdais plus dans les couloirs. Les repas étaient servis à intervalles réguliers, je prenais le petit-déjeuner très tôt généralement seul dans la salle à manger. Je dînais seul aussi, un peu avant vingt heures. [...] Les après-midi s'écoulaient paisiblement. [...] J'achetais un quotidien presque tous les jours. [...] Peu à peu, je commençais à sympathiser avec le barman. Nous échangeons des inclinations de tête chaque fois que nous nous croisions dans les escaliers. Lorsque j'allais prendre mon café, en fin d'après-midi, il nous arrivait de converser.

(JPT, *SDB*, 62-66)

Des routines s'installent, accentuées par des indicateurs temporels de la quotidienneté et l'usage de l'imparfait itératif. S'il est difficile de mesurer la durée du séjour du narrateur à l'hôtel, tout laisse croire à une installation plus ou moins définitive, qui contraste avec une expérience « classique » d'un lieu étranger. C'est en tout cas dans la répétition de ces (in)actions journalières que le roman toussaintien se rapproche également de la définition que donne Maurice Blanchot du quotidien dans *L'entretien infini* :

Le quotidien échappe. C'est en quoi il est étrange, le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant. C'est l'inaperçu, en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire la « revue », c'est-à-dire l'enfermer dans une vision panoramique ; car, par un autre trait, le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien²⁴⁶.

Dans *La Salle de bain*, des éléments très concrets renforcent cette familiarisation progressive du narrateur à son nouveau lieu de vie. Une fois sa compagne, Edmondsson, rentrée à Paris, il est contraint de séjourner quelques temps à l'hôpital pour une sinusite. Il y noue une amitié naissante avec son médecin, avec qui il joue au tennis et chez qui il est invité à dîner. Il rentre curieusement, chaque soir, dormir à l'hôpital, où il a pris ses aises, comme il l'avait précédemment fait à l'hôtel. Les similarités dans les descriptions entre l'hôpital et l'hôtel sont d'ailleurs confondantes : « Lorsque j'arrivai à l'hôpital, toutes les lumières étaient éteintes. Le hall était sombre²⁴⁷ ». Le narrateur y traverse des espaces de fait impersonnels et, toujours, vides. Et il semble bel et bien, comme à l'hôtel, s'y être *installé* : « Depuis mon installation, deux jours plus tôt, la chambre portait la marque de ma présence, des journaux reposaient en ordre sur la table de nuit, mon pardessus pendait à un crochet, le verre à dents était rempli de cendres, de mégots²⁴⁸ ». Les lieux et les objets sont investis. Il finit par rentrer « chez lui », après s'être demandé en se regardant devant le miroir « Que faisais-je ici²⁴⁹ ? ». Mais ce « chez lui » concerne l'hôtel vénitien, et non son logement parisien, qu'il a finalement quitté sans

²⁴⁶ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.358.

²⁴⁷ JPT, *SDB*, 113

²⁴⁸ JPT, *SDB*, 105

²⁴⁹ JPT, *SDB*, 123

qu'aucune explication explicite ne soit formulée. Cette soudaine prise de conscience n'altère pas sa trajectoire, organisée à travers des espaces de transit :

Lorsque j'entrai dans le hall de l'hôtel, j'eus le sentiment de connaître les lieux. Les boiseries avaient été cirées, le velours des fauteuils était lisse. Mes pas, sur la moquette, produisaient un son feutré. Le réceptionniste était toujours derrière son bureau, immuable, les lunettes d'écaille en équilibre sur le nez. Je m'approchai du comptoir et lui demandai s'il y avait du courrier pour moi. Non. Son ton, assez curieusement, était désagréable ; comme si, découvrant à l'instant que j'étais toujours à Venise, il m'en voulait d'avoir changé d'hôtel.

(JPT, *SDB*, 124)

Mais le narrateur n'a pas à proprement parlé « changé d'hôtel » : il s'est installé, comme il le *ferait* à l'hôtel, dans une chambre d'hôpital. Il (re)connaît les lieux, comme on reconnaît avec émotion sa maison après un long voyage à l'étranger. En regagnant l'hôtel, des dispositifs très précis lui reviennent en mémoire : la sensibilité des matières (bois, velours, moquette), le hall, le standardiste (qui semble même lui en vouloir d'avoir changé de lieu de résidence). Le narrateur demande même s'il a reçu du courrier – témoin définitif d'une adaptation, d'une familiarisation et d'une installation à l'hôtel.

C'est d'autant plus troublant si l'on regarde du côté des rares maisons ou appartements que Toussaint prend la peine de décrire, ou plutôt du côté des usages que ses personnages en font : mêmes habitudes, mêmes situations. À l'hôtel, quelqu'un d'autre vous remplacera rapidement ; vous ne connaissez pas votre voisin et ne vous adonnez, en toute vraisemblance, à aucune tâche domestique. Si les fonctions quotidiennes de l'habiter y sont usuellement réduites à une peau de chagrin — dormir et se laver tout au plus — dans des espaces communs hors d'échelle et des espaces « privés » étriqués, elles le sont tout autant dans l'espace (réellement) domestique des romans toussaintiens. En effet, difficile de dissocier les faits et gestes des personnages, qu'ils dorment à l'hôtel, dans une maison ou un appartement. Marie installe ses bagages dans une chambre d'hôtel tokyoïte de la même manière que dans sa maison de vacances. Dans *La Vérité sur Marie*, le narrateur occupe une chambre au rez-de-chaussée de la Rivercina, la maison du père défunt de Marie sur l'île d'Elbe :

Après le dîner, je regagnais ma chambre, j'ouvrais la fenêtre pour laisser entrer les rares souffles d'air intermittents qui parcouraient les nuits chaudes de l'île d'Elbe. Je m'étendais sur le lit, et je demeurais allongé dans le noir, je n'allumais pas la lumière pour ne pas attirer les moustiques.

(JPT, *LVM*, 182)

A l'hôtel, même rengaine, dans *Faire l'amour* et dans *Fuir* :

De retour à l'hôtel [...], dans l'état de fatigue et de délabrement physique que nous avons atteint, nous nous sommes immédiatement laissés tomber tout habillés sur le lit.

(JPT, *FA*, 79)

Je m'étais allongé sur le lit en manteau, les mains dans les poches (on ne se refait pas), et je regardais le plafond, dans un désœuvrement semblable à celui que j'avais éprouvé à Tokyo dans les premiers temps de notre séparation.

(JPT, *FU*, 153)

Le narrateur de *L'Appareil-photo*, dont on sait qu'il vit à Paris, ne mentionne par ailleurs jamais son adresse, ne décrit jamais son appartement, n'indique rien de tangible sur son lieu de vie. Il rate même un train qui devait le reconduire chez lui, après avoir dîné chez des amis loin de Paris, l'obligeant à marcher près d'une « zone tout à fait déserte, sans plus aucune lumière au loin, sans habitation et sans trace d'activité industrielle²⁵⁰ » (→ **Zone**). On en sait par contre davantage, sans surprise, sur l'hôtel londonien qu'il fréquente avec Pascale ou des bars d'hôtels dans lesquels ils s'arrêtent prendre le thé. L'espace familial ne vaut pas la peine d'être décrit ; cette « littérature centrée sur l'insignifiant, le banal, le quotidien » que Toussaint revendique, passe donc paradoxalement par des lieux inhabituels. Rien que dans *L'Appareil-photo*, ce sont ces stations-services, ces routes désertes et ces hôtels, donc, que les personnages arpentent. Ce constat résonne à nouveau avec les mots de Bégout :

Du cercle familial jusqu'aux espaces communs de la vie publique, je baigne dans un univers familial que rien ne peut mettre réellement en défaut. Chaque élément de ma vie quotidienne est, d'une certaine manière, transparent à ma conscience et clairement accessible à ma manipulation, selon diverses gradations d'affinité qui définissent une sphère de complicité atmosphérique avec mon entourage immédiat. Dans ces circonstances, le monde quotidien représente le dernier endroit où j'aurais l'idée d'aller quérir quelque chose de secret²⁵¹.

C'est dans le monde à proprement parlé étranger au quotidien, celui de l'hôtel notamment, que l'auteur puise son écriture. Dans le logement traditionnel, tout est en effet « transparent à notre conscience », nous en faisons l'expérience tous les jours. Toussaint se sert donc de l'hôtel pour révéler ce qui nous paraît d'ordinaire invisible. Grâce à son pouvoir étranger et révélateur, l'hôtel fait naître une nouvelle interprétation, un nouvel imaginaire des lieux du quotidien.

À la fenêtre

D'un hôtel à l'autre, de la maison à l'hôtel, de l'appartement à la maison, tout est transposable, tout est semblable. Le narrateur toussaintien y vit strictement de la même manière et y contemple, pareillement, la ville. Cela évoque nécessairement aux architectes deux célèbres références picturales, par ailleurs abondamment utilisées par leurs pairs : *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) de Caspar Friedrich et *le Jeune homme à la fenêtre* (1876) de Gustave Caillebotte. Le premier représente un jeune homme de dos, en promontoire sur un paysage montagneux déchaîné — présageant par la même occasion l'apogée de la peinture romantique en Europe. Caillebotte s'en détache justement en figurant un espace urbain — en l'occurrence le Paris bourgeois haussmannien —, et non un paysage naturel, qu'un jeune

²⁵⁰ JPT, *AP*, 122

²⁵¹ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010, p.21.

homme de dos observe depuis la fenêtre de son *hôtel* particulier²⁵². À l'image du jeune homme de Caillebotte, le narrateur toussaintien contemple la ville longuement, comme on contemplerait son jardin dans un pavillon périurbain, les champs depuis sa maison de campagne, ou le trafic incessant d'une grande métropole. Depuis chez soi. Mais plus rien ne figure la propreté du Paris bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Plutôt les ravages de l'étalement des grandes métropoles mondiales, faites d'autoroutes et d'embouteillages, de flux denses et incessants. Dans *Faire l'amour* – « je regardais Tokyo qui s'étendait à perte de vue devant moi, déployant sous mes yeux l'immense superficie de son agglomération illimitée²⁵³ » – ou dans *Fuir* – « Je me dirigeai vers la fenêtre, les carreaux étaient sales, barbouillés de poussière et de crasse, de résidus de pollution urbaine qui s'étaient comme incrustés dans le verre²⁵⁴ » –, le soleil radieux des romantiques laisse place à une pluie continue et à la saleté. Toussaint fait servir les codes de la peinture du XIX^e à un dessein faussement romanesque : ces derniers nourrissent moins une intrigue qu'une vision désabusée d'un monde chaotique et meurtri par une urbanisation illimitée. Ce procédé est utilisé à de nombreuses reprises dans le « Cycle de Marie » : un narrateur perdu dans un paysage urbain auquel il tente vainement d'échapper. Dans *Nue*, il s'adonne par ailleurs strictement aux mêmes tâches dans son appartement de la rue des Filles-Saint-Thomas qu'à l'hôtel. Cela brouille encore davantage les limites, décidément très floues, entre l'appartement et le logement temporaire. A l'hôtel, le narrateur toussaintien est définitivement, et malgré tout, chez lui.



[Caspar Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818]

[Gustave Caillebotte, *Jeune homme à la fenêtre*, 1876]

Le rapprochement avec le tableau de Caillebotte n'est pas si anodin : Toussaint assume donner à la *fenêtre* une place prépondérante dans son œuvre romanesque.

Il y a toujours un narrateur immobile à la fenêtre dans les hôtels de mes livres, presque caché, silencieux, dans l'ombre, la lumière éteinte,

²⁵² Le tableau de Gustave Caillebotte représente son frère René, debout, de dos, à la fenêtre du 77, rue de Miromesnil, adresse de l'hôtel particulier que la famille occupe alors à Paris.

²⁵³ JPT, *FA*, 41

²⁵⁴ JPT, *FU*, 63

ou seulement une petite lampe de chevet allumée derrière lui sur la table de nuit ou au-dessus de la tablette du lavabo, un narrateur pensif, ou inquiet, regardant à l'extérieur, guettant, scrutant la petite route de Sasuelo ou observant la ville de Tokyo derrière la baie vitrée²⁵⁵.

Du cinéma à la peinture, en passant par la littérature et la bande dessinée, la fenêtre a toujours été associée à un imaginaire riche et foisonnant. La fenêtre, c'est l'ailleurs, le rêve, le ciel, le fantastique, l'inconnu. C'est ce qui permet de voir, de se cacher et d'être vu. Dans les systèmes d'oppression et d'enfermement, elle frustre et contraint mais permet aussi de s'échapper, de s'évader. La fenêtre est le lieu de tous les possibles, elle est synonyme de liberté. En se concentrant sur son imaginaire et ses représentations, la fenêtre peut ainsi être perçue comme le catalyseur d'une réflexion sur la qualité et l'habitabilité de nos architectures contemporaines. Toussaint l'a visiblement bien compris. La fenêtre trouve peut-être son heure de gloire dans son court récit *La Disparition du paysage*, au sein duquel le narrateur (certes assis dans le cas présent) passe ses journées à observer le paysage, la mer et les toits de la ville d'Ostende, où il est immobilisé à la suite d'un attentat dont il a été victime. Mais Toussaint n'est pas le seul à employer cet élément essentiel de l'architecture. Au sein de nos corpus transgressif et élargi, les scènes dans lesquelles les narrateurs ou les personnages surplombent l'environnement urbain ou naturel foisonnent. Pêle-mêle :

Je m'avançai jusqu'à la fenêtre et regardai dehors. La rue était déserte. [...] Je me tenais debout à la fenêtre, et je regardais la rue mouillée en contrebas, les trottoirs luisant d'humidité.

(JPT, *NUE*, 31)

La fenêtre de la chambre d'hôtel de Tokyo était mouillée, barbouillée de gouttes de pluie, qui glissaient lentement sur la vitre en lignes pointillées interrompues, qui s'étaient arrêtées sans raison sur le verre, leur élan brisé net. Marie venait de raccrocher et elle se tenait immobile devant la grande baie vitrée qui donnait sur le quartier administratif de Shinjuku, pensive, le visage grave, elle regardait la ville qui disparaissait entièrement sous une brume pluvieuse, les yeux perdus au loin, avec cette mélancolie rêveuse qui nous étreint quand on se rend compte que le temps a passé, que quelque chose s'achève, et que, chaque fois, un peu plus, nous nous approchons de la fin, de nos amours et de nos vies.

(JPT, *LVM*, 80)

Jean-Christophe de G. était nu à la fenêtre de l'appartement de la rue de La Vrillière, et il regardait la nuit avec cette inquiétude diffuse qui lui oppressait la poitrine, quand il aperçut un éclair au loin dans le ciel.

(JPT, *LVM*, 17)

²⁵⁵ Jean-Philippe Toussaint, « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », *Constructif*, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728

Je l'écoutais, pensif, au téléphone. Je m'étais levé et je réfléchissais, le regard fixé au loin sur un groupe d'immeubles dans la grisaille que j'apercevais à travers la baie vitrée de mon bureau.

(JPT, *USB*, 30)

Une rumeur indistincte de ville, de bruit de moteurs et de klaxons diffus, parvenait du dehors, assourdie par le double vitrage de la chambre. Je me dirigeai vers la fenêtre, les carreaux étaient sales, barbouillés de poussière et de crasse, de résidus de pollution urbaine qui s'étaient comme incrustés dans le verre. Je regardais la rue en contrebas, la circulation matinale de Pékin, les autobus dans les embouteillages, les passants, étranges, lointains, qui semblaient se déplacer davantage dans les brumes ouatées de mon imagination que dans les rues réelles de Pékin où ils se trouvaient.

(JPT, *FU*, 63)

Je déposai le combiné sur le balancier de mon vieux téléphone, fis songeusement le tour du bureau et m'immobilisai devant la fenêtre. Il pleuvait. La rue était mouillée, les trottoirs étaient sombres. Des voitures se garaient. D'autres, en stationnement, étaient couvertes de pluie. Les gens traversaient la rue rapidement, entraient et sortaient de la poste dont l'immeuble moderne me faisait face.

(JPT, *SDB*, 31-32)

Debout devant la fenêtre, je me frictionnai les bras, la poitrine. Avec mon doigt, je faisais des dessins sur le carreau, traçais des lignes dans la buée, des courbes interminables (dehors, c'était toujours aussi parisien).

(JPT, *SDB*, 37)

Je me tenais là debout dans la pénombre devant la baie vitrée de la piscine au vingt-septième étage de l'hôtel, et, du haut de cet à-pic de près de deux cent mètres qui dominait la ville, debout sur ce promontoire privilégié qui donnait de plain-pied sur le vide, je regardais Tokyo qui s'étendait à perte de vue devant moi, déployant sous mes yeux l'immense superficie de son agglomération illimitée.

(JPT, *FA*, 41)

Il se tenait devant la baie vitrée et regardait le sud de Manhattan, comme s'il avait pu apercevoir Corrine tout là-bas, au bout de l'île, au-delà du MetLife, du Chrysler Building et de l'Empire State Building.

(JMI, *LJE*, 51)

Elle se dirigea, sa tasse à la main, vers les fenêtres donnant sur la rue, qui auraient eu bien besoin d'un bon coup de chiffon, et elle regarda par-delà l'escalier de secours vers le carré étincelant de ciel bleu où s'élevait autrefois la haute masse des tours jumelles.

(JMI, *LJE*, 447)

Je marchai vers la fenêtre, tirai les rideaux en grand. Du 27^{ème} étage, le spectacle était extraordinaire. La masse imposante de l'hôtel Mariott se dressait sur la gauche comme une falaise de craie, striée de traits noirs horizontaux par des rangées de fenêtres à demie dissimulées derrière les balcons. La lumière du soleil à son zénith soulignait avec violence les planches et les arêtes. Droit devant, les réflexions se multipliaient à l'infini sur une structure complexe de pyramides et de cônes de verre bleuté. A l'horizon, les cubes de béton gigantesques du Grand Plaza Président se superposaient comme les étages d'une pyramide à degrés. Sur la droite, surmontant la surface frissonnante et verte du Lumpini Park, on apercevait comme une citadelle ocre, les tours angulaires du Dusit Thani. Le ciel était d'un bleu absolu. Je bus lentement une Singha Gold en méditant sur la notion d'irréremédiable.

(MH, *PLA*, 44)

Il aime rentrer tard, être le seul debout dans la maison, se servir un dernier whisky et regarder Paris depuis sa fenêtre en pouvant se répéter que « ça a marché », en essayant de sentir le rythme du succès dans son corps, dans les artères de la ville.

(Virginie Despentes, *Vernon Subutex 1*, 116-117)

L'harmonie du dissemblable

À l'accumulation et la juxtaposition de lieux, une seule et même réponse : l'hôtel. Malgré les distances géographiques qui les séparent les uns des autres, l'auteur se prête dans *L'Urgence et la patience* à l'exercice de l'inventaire, en commentant les ressemblances qui unissent la *construction* de ses hôtels partout dans le monde : des « lignes de force, des points communs, des coïncidences asiatiques, des convergences méditerranéennes, un style peut-être se dessinerait²⁵⁶ ». Il est vrai que c'est à s'y méprendre ; qu'il soit à l'île d'Elbe ou en Asie, le narrateur toussaintien se meut et agit strictement de la même manière. Une certaine forme d'homogénéité semble bien à l'œuvre. Mais l'auteur lui préfère l'expression « l'harmonie du dissemblable », qu'il explique en ces termes :

Le choix des lieux est toujours très réfléchi, ce n'est évidemment pas un choix neutre de situer *Faire l'amour* au Japon et *Fuir* en Chine. En ce qui concerne *Fuir*, ce n'est pas tellement la différence entre Pékin et Shanghai qui me frappe (je traite les deux villes comme deux grandes villes chinoises équivalentes) c'est plutôt le contraste entre la Chine et l'Île d'Elbe, qui pocrée un grand déséquilibre entre le début et la fin du livre, mais c'est un déséquilibre dynamique, qui apporte une sorte d'*harmonie du dissemblable*.

(JPT, *FU*, 178. Je souligne)

²⁵⁶ JPT, *UP*, 49

Ce « déséquilibre » n'altère en rien les faits et gestes des personnages et introduit au contraire l'hôtel comme une figure quasi salvatrice. Face à la perte de repères inhérente à l'épreuve du voyage, elle assure aux personnages une forme d'expérience générique malgré les kilomètres qu'ils parcourent. Plutôt que de s'emparer des grandes chaînes et enseignes internationales (McDonald's, Starbucks, Gap, etc.) comme le fait notamment Bret Easton Ellis (→ **Inhabiter**), Toussaint use moins des marques que d'un seul et même programme globalisant. Si les paysages diffèrent naturellement entre une petite île et une mégapole asiatique (le narrateur surplombe l'immensité de l'agglomération tokyoïte dans *Faire l'amour* quand le petit hôtel de Portoferraio de *Fuir* donne sur une cour bucolique), il n'en reste pas moins que les manières d'habiter sont absolument identiques. A l'inverse, entre autres, du philosophe Philippe Simay qui recense et souligne les multiples les formes d'habitat sur la planète²⁵⁷, Toussaint les lisse à l'extrême. Les mêmes hôtels sont partout dupliqués à l'infini, appauvrissant de ce fait les richesses paysagères et architecturales présumées de territoires pourtant si différents.

La ville étrangère est d'ailleurs soumise aux mêmes situations génériques. L'exotisme présumé des grandes métropoles asiatiques se résume aux mêmes descriptions décevantes : du bruit, de la chaleur, des klaxons, des embouteillages. Le narrateur ne feint pas l'émerveillement du touriste en quête d'authenticité, de plaisirs ou de découvertes. La nourriture lui donne des « haut-le-cœur » et les quelques visites prévues par Zhang Xiangzhi dans *Fuir* sont caricaturales. En moto, guidée par ce dernier, le narrateur se laisse comme à son habitude « porter par les événements sans rien dire²⁵⁸ » :

je vis soudain apparaître sur ma gauche le monumental portrait de Mao au-dessus de l'entrée de la Cité interdite, et, furtivement, dans le même mouvement fuyant de la moto qui nous emportait, les fameuses enceintes roses du Palais impérial que nous étions en train de longer, en même temps que Zhang Xiangzhi, devant moi, qui continuait de conduire la moto sans ralentir, lâchait un instant le guidon pour m'indiquer l'édifice du bras en me criant : Gugong, Gugong !, tout en levant le pouce en l'air dans le vent pour témoigner sans doute en quelle haute estime il tenait le monument.

(JPT, *FU*, 84-85. L'auteur souligne)

La Cité interdite, qui constitue l'une des attractions touristiques les plus célèbres de Chine, est tournée en ridicule : c'est moins sa description minutieuse que la réaction et la fierté exagérées de son guide chinois que Toussaint prend la peine d'esquisser. Le narrateur ne se soumet pas aux rituels pittoresques de l'étranger découvrant des contrées lointaines. Il parodie plutôt l'émerveillement hypocrite que le tourisme de masse a généré. Dans Pékin, traversant ces « paysages [qui] avaient quelque chose de ces zones indistinctes qu'on trouve aux abords des aéroports, zones industrielles et vastes étendues d'entrepôts qui se déploient à la périphérie des villes²⁵⁹ », ou visitant deux temples choisis « moins pour leur intérêt historique ou religieux,

²⁵⁷ Voir l'ouvrage de Philippe Simay, *Habiter le monde*, Arles, Actes Sud, 2019, dans lequel le philosophe fait état des voyages qu'il a faits pour la série éponyme diffusée sur Arte.

²⁵⁸ JPT, *FU*, 86

²⁵⁹ JPT, *FU*, 86

que pour le précieuse situation au centre de la ville²⁶⁰ », le charme n'opère pas. Désabusé, le narrateur traverse des sites archétypaux du tourisme international, sans la moindre émotion ; il finit toujours dans des boutiques de souvenirs, éminents non-lieux pour voyageurs du monde entier, contraint et forcé par Zhang Xianghzi, qui semble prendre son nouveau rôle très à cœur. Et la ville, à l'image de l'hôtel, devient peu à peu familière, même si certains signes typographiques restent illisibles. Si bien que le narrateur finit par croire, à la terrasse d'une café pékinois, qu'il « aurait pu être n'importe où dans le monde²⁶¹ » (→ **Retraite**).

Le lieu de l'absolue solitude

À la fin du « Cycle de Marie », Marie et le narrateur décident de quitter momentanément la Rivercina, après avoir découvert que quelqu'un s'y était probablement installé en leur absence, et déménagent alors... à l'hôtel, au cœur du village. La maison de vacances, où s'était installé le père de Marie pour y finir ses jours, se voit « dépersonnalisée », utilisée par d'autres, vécue, squattée en leur absence. Au point que les personnages trouvent refuge, comme à leur habitude, dans un espace transitoire. Preuve en est, une fois de plus, que le domestique n'aurait plus sa place dans nos sociétés contemporaines, que nous serions tous voués à passer de chambre en chambre. Il faut savoir se résigner à vivre selon des trajectoires mouvantes et incertaines. Cette situation, très houellebecquienne par ailleurs (c'est le cas de Jed dans *La Carte et le territoire*, qui délaisse son appartement parisien pour un banal hôtel du 13^e arrondissement, ou de Florent-Claude dans *Sérotonine*, qui quitte sa tour du 15^e arrondissement pour un hôtel place d'Italie), est tout à fait représentative de l'espace toussaintien. Partout chez lui, mais chez lui nulle part, le narrateur vague, plus ou moins à son gré, de maisons dépossédées en hôtels génériques.

Ce constat pourrait être assimilé à l'image qu'ont véhiculée les grandes chaînes hôtelières depuis le début du XX^e siècle. Dans un monde toujours plus mobile, toujours plus rapide (→ **Se déplacer**), elles s'érigaient comme le symbole d'une mondialisation naissante, conçues pour des travailleurs nomades passant leur vie entre avions et hôtels anonymes, aux quatre coins du monde. Mais le narrateur toussaintien se rapprocherait davantage du dandy intellectuel, qui, à l'image des bourgeois du XIX^e, demeure dans des immeubles cossus, à l'abri des difficultés du peuple, installé dans les étages nobles qui surplombent la ville. Si tant est qu'il semble parfois occupé, il vaque dans son temps libre à des occupations quelconques – des balades tout au plus, dans les rues qui jouxtent son hôtel. Quitte à ne plus sortir du tout, à finir par passer le plus clair de ses journées dans sa chambre, dans des halls ou des restaurants surdimensionnés : plus besoin de la ville, l'hôtel dispose de tous les programmes nécessaires. Tributaire des autres protagonistes des romans (de l'emploi du temps de Marie dans *Faire l'amour* aux allers et venues de Zhang Xianghzi dans *Fuir*), le narrateur de Toussaint se complaît à l'hôtel, qui s'apparente, au fil de la tétralogie, à une prison dorée : impossible d'y échapper, mais suffisamment confortable pour s'en satisfaire. Cette emprise quasi carcérale coupe fatalement le narrateur de l'espace urbain, dont l'expérience s'appauvrit inévitablement, jusqu'à entièrement disparaître. Il ne tâche guère d'appréhender la ville où il a été, parfois à son insu,

²⁶⁰ JPT, *FU*, 72

²⁶¹ JPT, *FU*, 111

catapulté. Ainsi exprime-t-il « le vide de l'homme contemporain habitant des lieux de la contemporanéité, entouré par des objets de la contemporanéité²⁶² ». Dans *L'Urgence et la patience*, c'est bien l'hôtel qui est « construit ». C'est bien ce dernier qui finit, dans l'ensemble du « Cycle de Marie », par être *habité*.

Ce « lieu de l'absolu anonyme²⁶³ » en dit long, finalement, sur l'universalité de nos modes de vies. S'esquisse au fil des pages des romans de Toussaint une géographie alternative, faite de grandes chaînes hôtelières et de leurs restaurants déserts sur lesquels se fonde une image commune des villes du XXI^e siècle. En somme, Tokyo serait un hôtel, de même que Shanghai, Pékin ou Venise. Les romans de Jean-Philippe Toussaint esquissent autant les traits d'un voyageur nomade, pleinement contemporain, qu'ils questionnent en creux l'appauvrissement des modes d'habiter que cette mondialisation génère. Moins dans sa critique que dans sa triste acceptation, son œuvre érige l'hôtel en figure incontournable du libéralisme et de son quotidien désincarné, conduisant à la solitude de l'être humain contemporain. Qu'importe où il se trouve, le narrateur est seul, dans la ville comme à l'hôtel : « Depuis mon arrivée, je passais la plupart de mes journées seul à Shanghai, je ne faisais pas grand-chose, je ne connaissais personne²⁶⁴ ».

Et la ville – même Portoferraio sur l'île d'Elbe, que le narrateur et Marie connaissent bien, pour y séjourner régulièrement l'été – est elle aussi sujette à des descriptions d'espaces vides et déserts : « je marchais au soleil à la recherche d'un hôtel, longeant des boulevards déserts en bordure de mer, traversant des petites places silencieuses aux fontaines asséchées, des terrains vagues et des parkings²⁶⁵ ». Le narrateur se perd dans un état transitoire qui malmène le corps, « en permanence dans cet entre-deux provisoire du voyage²⁶⁶ ». L'expérience de la ville contemporaine passe par des lieux de passage et de transit, incertains et indéfinis, qui caractérisent une anonymisation des lieux de vie, de consommation et de partage : nous sommes finalement contraints, à l'image du narrateur toussaintien, d'évoluer à travers des seuils temporels et spatiaux qui nous font sentir partout chez nous, mais chez nous nulle part.

²⁶² Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bari, Schena Editore, 2013, p.141.

²⁶³ Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/428>

²⁶⁴ JPT, *FU*, 18

²⁶⁵ JPT, *FU*, 129

²⁶⁶ JPT, *FU*, 123

CHAPITRE 3

ZONE

Espèces d'espaces de zones



Jean Claracq, *Grindr's Hookup*, 2017

J'suis la zone en personne
Jul, *La zone en personne*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Jean Rolin, écrivain. Philippe Vasset, écrivain. Alexandre Labruffe, écrivain. Fanny Taillandier, écrivaine. Nicolas Mathieu, écrivain. Mathias Enard, écrivain. Laurent Gaudé, écrivain. Jacques Ferrier, architecte. Dominique Lyon, architecte. Éric Chauvier, anthropologue. David Lopez, écrivain. Julia Deck, écrivaine. Sophie Divry, écrivaine. Emmanuelle Wargon, femme politique. Pierre Chabard, architecte. Thomas Clerc, écrivain. David Mangin, architecte. Syvil, agence d'architecture. Didier Éribon, philosophe. Jean-Luc Lagarce, metteur en scène. Hans Ibelings, historien de l'architecture. Norman Foster, architecte. Hakim Bey, écrivain. Jean-Louis Violeau, sociologue. Mélodie Hanne, chercheuse. Gilles Lipovetsky, philosophe. Nicolas Moulin, artiste. Myr Muratet, photographe. Emmanuel Caille, rédacteur en chef de la revue d'architectures. Martin Etienne, illustrateur.

Zone blanche, zone interstitielle, zone commerciale, zone urbaine, zone tampon, zone de fret : il y a des zones partout. Des zones plein notre corpus. Des zones d'ordre et d'échelle différentes. Et visiblement, il ne s'agirait pas que d'un problème de vocabulaire. Si l'on a tendance à employer le mot « zone » pour tout ce qu'on ne saurait pas dire mieux – l'indistinct, l'innommable, l'indéfini, l'absurde – voire à user d'acronymes dont on ne connaît pas nécessairement la signification (ZAC, ZAD, ZI, ZA, ZAE, ZUP, etc.) nous faisant presque oublier qu'ils définissent tous des lieux réels (et la plupart du temps des dispositifs administratifs et juridiques), nos auteurs transgressifs et leurs contemporains ne se font pas prier pour décrire un panel de lieux habituellement relégués, physiquement et mentalement, à la marge des représentations courantes de nos villes. Il paraît dès lors intéressant de comprendre ce que terme générique, marqueur fondamental de nos espaces quotidiens et potentiellement révélateur de l'aménagement de nos territoires, englobe et véhicule. Car, en dépit d'une indistinction apparente et de l'aspect péjoratif associé à la (aux) zone(s), jamais la littérature n'avait autant cherché à les documenter, voire à les esthétiser.

Émergent en effet depuis quelques décennies des lieux qui n'avaient, jusqu'à une période récente, pas véritablement de nom, signe du travail à mener pour les faire entrer en littérature : des tentatives exploratoires (Jean Rolin, Philippe Vasset), typologiques (Alexandre Labruffe) ou simplement empreintes des lieux périphériques et ordinaires (Fanny Taillandier, Nicolas Mathieu) qui mettent les zones à l'honneur, dans toute leur diversité d'échelle et de contexte. Quant à nos auteurs transgressifs, comment ne pas les associer, dans leur (in)intentionnel relevé cartographique de l'espace contemporain, à la représentation des zones qui le peuplent, voire le caractérisent ? Nous nous essaierons en fin de chapitre à une recension exhaustive, dans leurs œuvres respectives, des lieux « vides » et « déserts » qui les habitent : une désaffection spatiale révélatrice de l'apathie qui symbolise l'ère du temps.

Fait toujours révélateur, le répertoire des titres de romans ou de récits est balisé depuis les années 1990 ; 1995, d'abord, avec le *Zones* au pluriel de Jean Rolin, journal de bord d'une exploration du très proche de l'auteur, à Paris et en périphérie parisienne, suivi du *Zone* au singulier de Mathias Enard, garni de géographies plus lointaines, plus énigmatiques, correspondant aux limites du territoire de surveillance d'un agent de renseignements. Et même le milieu de l'édition se met à la page : les éditions La Découverte ont créé le bien nommé « Zones », en 2007, un label « centré sur la contre-culture, l'activisme et les nouvelles formes de contestation et les théories critiques » collant, de la sorte, au plus proche d'une des définitions des zones que les éditeurs se targuent de revendiquer, ces « espaces périphériques, détournés et souvent louches, marginaux et subalternes, où se trament les rébellions²⁶⁷. » C'est comme si les écrivaines et les écrivains, entraînés par leurs maisons d'éditions, avaient entrepris de représenter, à coup de « voyages de proximité²⁶⁸ », dans des carnets de bords, des journaux ou des formes romanesques plus traditionnelles, les marges de l'urbanisation, en détournant l'usage d'un mot connoté. Pas de doute, les zones ont imprégné le monde littéraire.

²⁶⁷ Voir : <https://www.editions-zones.fr/a-propos/>

²⁶⁸ Voir Filippo Zanghi, *Zone indéçise, Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

C'est un peu moins le cas du monde architectural et urbain. Les books et les sites des architectes recèlent de typologies, d'échelles ou de programmes plutôt standardisés : logements, lieux de travail, culture/sport/loisir, éducation/recherche, mobilité, projets urbains. Seules les ZAC (Zone d'Aménagement Concerté), outil d'aménagement de l'espace par les collectivités publiques, aux manettes desquelles des architectes-urbanistes coordonnant des plans guides lotis de futurs projets qu'ils auront la charge, avec leurs pairs, de construire, trahissent une forme d'intérêt forcé pour les zones. Où sont les stations-services, les parkings, les ronds-points, les entrées de ville, les pavillons, les aires de stationnement, les gares de péages ? Qui se charge d'aménager ces lieux caractéristiques de nos environnements et de nos paysages quotidiens ? Si ce type de programme n'incombe généralement pas aux architectes, l'infime minorité de la profession en charge de les formaliser jouit en réalité d'une marge d'action et d'une part de créativité limitées.

À y regarder de plus près, les zones ne désintéressent pas pour autant les architectes. Conscients des réalités d'un territoire mité par un étalement urbain de plus en plus contesté, concernés par les enjeux d'une transition écologique qui passe notamment par la mutation des zones en tout genre (de la zone d'activité à la zone pavillonnaire, en passant par la zone commerciale, la zone périphérique ou la zone blanche), voilà les architectes au cœur de réflexions nouvelles, complexes mais fondamentales. Car les zones représentent peut-être la quintessence du contemporain et le plus grand levier de transformation de nos territoires. À nouveau, l'étude des romans qui explorent et documentent avec une certaine acuité les zones interdites, inconnues ou ordinaires, engage nécessairement des problématiques fertiles pour en imaginer l'avenir et la réception.

Innommables

« C'est la zone » : cette expression courante regroupe un ensemble vague de lieux sans ordre, de lieux dont ne prendrait pas soin. Elle nous vient tout droit du milieu du XIX^e siècle. À l'époque, Paris s'entoure de fortifications qui ceintureront bientôt la capitale. L'enceinte de Thiers voit le jour, qui fige, sur son pourtour, une bande d'une largeur conséquente dénuée de toute construction et toute plantation : zone *non aedificandi*, zone non constructible, destinée à mettre à découvert les potentiels assiégeurs, à se protéger des ennemis. Bientôt, cette zone se remplira de constructions de fortune, des bicoques démontables, et donc tolérées par l'armée, mais déjà inscrites à la marge, tant physiquement que dans les consciences. Les « zoniers », ces gérants de petites manufactures, des artisans, des ferrailleurs s'y installent. Cette épaisseur ne se paupérise réellement qu'une fois abandonnée par les militaires en 1870. S'y développe alors un bidonville géant, avant que le Gouvernement ne finisse par construire de manière pérenne, après la Première Guerre mondiale, des habitations à bon marché (HBM), ancêtres de nos habitations à loyer modéré (HLM), eux-mêmes relégués derrière le périphérique, construit à partir de 1956. C'est dire si le mot « zone » est empreint d'une connotation péjorative depuis près de deux siècles dans nos imaginaires collectifs.

Et pourtant, les zones pullulent aux quatre coins de nos environnements urbains et dans notre langage quotidien. Mot générique révélateur de notre manque de vocabulaire, la zone

exprime en réalité des lieux nouveaux, inventés ou découverts récemment. Des lieux qui n'étaient jusque-là pas qualifiés car ils n'existaient tout simplement pas. C'est ce que l'on peut lire entre les lignes de Jay McInerney, décrivant tant bien que mal l'emplacement des bureaux de la maison d'édition où travaille Russell à New York dans la *trilogie Calloway* :

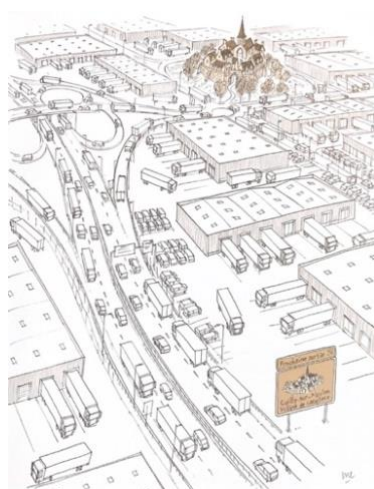
Le bureau de Russell était situé dans une de ces *zones interstitielles* de la ville qui, jusqu'à une époque récente, *ne portaient pas de nom*. C'était, entre Gramercy Park et Chelsea, un peu plus bas que le centre sans appartenir proprement au sud de Manhattan, un quartier d'immeubles centenaires d'une dizaine d'étages, abritant des bureaux et des magasins consacrés aux petites industries, au commerce de tapis d'Orient et à des photographes bas de gamme.

(JMI, *TAP*, 45. Je souligne)

Les interstices, les seuils, les marges : des lieux non qualifiés où s'étale progressivement l'urbanisation de nos villes depuis la fin du XIX^e siècle. Des lieux auxquels il a fallu attribuer des noms. Dans un tel contexte, autant être pragmatique, visiblement. Car si la zone seule est indéfinie, elle devient diablement opérante une fois qualifiée. D'ailleurs, le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) rappelle qu'il s'agit d'un « espace artificiellement ou naturellement délimité sur une surface plus grande » ou d'une « partie d'un espace quelconque qui se distingue par un trait particulier. » La particularité appelle à la qualification : l'espace n'est pas innommable, il est au contraire pleinement qualifié, seulement pour ce qu'il est, on ne peut plus efficace. On retrouvera sans surprise des activités dans la zone d'activités, des industries dans les zones industrielles, des commerces dans les zones commerciales, des pavillons dans les zones pavillonnaires. Autant de lieux du contemporain, nommés prosaïquement, désignés par la fonction à laquelle ils sont destinés, disposés en dehors des villes, dans les anciennes *zones non aedificandi* qu'il a bien fallu finir par construire.

Cette efficacité nominative infuse sans aucun doute le roman contemporain. Tous les qualificatifs utilisés par les écrivaines et les écrivains participent dès lors de cette inventurisation, voire d'une certaine forme de poésie. Petit pêle-mêle, incomplet mais révélateur : il y a les zones « interstitielle », « tampon » (McInerney), « urbaine » (Gaudé), « intermédiaire » (Houellebecq), « indistincte » (Toussaint), ces zones indéfinies à l'échelle instable, presque géographiques. Il y a celles inhérentes au bon fonctionnement de la *ville machine*, issues d'une d'un univers fonctionnaliste ou logistique, : zone « de manœuvre », « de déchargement », (Taillandier), de « transit » ou « de fret » (Toussaint). Toutes ces zones innommables tranchent avec les appellations courantes, issues du monde administratif, conjoncturel, normatif, règlementaire : zone « industrielle » (Toussaint), « d'activité » (Taillandier, Mathieu), « pavillonnaire » (Mathieu). Des lieux sensiblement différents qui correspondent pourtant, chacun, à une même définition, à savoir un « territoire qui répond à certaines normes ou qui est soumis à un règlement particulier, notamment en matière d'aménagement et d'urbanisme. » La zone est donc d'abord normative ou règlementaire. Difficile d'imaginer regrouper la logistique, l'aménagement concerté, l'urbanisme prioritaire, le fret et l'activité sous la même bannière, et pourtant, grâce à l'apparente indétermination de la zone, le tour est joué sans trop d'encombres.

La revue *d'a* a consacré un de ses numéros précisément à ces questions. L'édito (intitulé – sciemment ? – « Plateforme ») de son rédacteur en chef, Emmanuel Caille, interroge à dessein l'avenir complexe auquel les architectes semblent devoir faire face, dans un contexte où les centres-villes, vidés peu à peu de leurs commerces, sont soumis à la toute-puissance des zones commerciales qui ont proliféré à leur périphérie. La « pression des plateformes en ligne²⁶⁹ » profite également pleinement à l'implantation d'entrepôts logistiques, sujets dont certains architectes, que la revue met justement à l'honneur, se saisissent pour qualifier des programmes qui paraissent désormais – voilà qui est réjouissant – leur incomber. Il faut dire que « les impératifs de rentabilité et l'extrême déterminisme programmatique de ces bâtiments avaient jusqu'à présent tenu éloignée l'architecture de ces commandes²⁷⁰ ». Des « nouvelles pistes » sont alors explorées par ces architectes-sauveurs (surtout des jeunes agences, en réalité) et des acteurs de la logistique urbaine, qui cherchent à faire évoluer le modèle du hangar bête et méchant vers des stratégies vertueuses d'un point de vue programmatique, en repensant notamment les flux et les usages. Le dessin de Martin Etienne qui accompagne le dossier et l'éditorial affiche avec cynisme la manière dont les terres arables ont été mitées par des dizaines de boîtes similaires et répliquables à l'envi. Elles contraignent la ville, engoncée dans son enceinte historique, à un rôle touristique et patrimonial. L'intensité urbaine se déploie désormais ailleurs que sur la place de l'église.



[Martin Etienne, « Le dessin de Martin Etienne », *d'architectures*, n°301, 2022]

Dans son abécédaire « G... comme Gruissan et autres lettres », Jacques Ferrier ne s'y trompe pas : « ZAC, ZAD, ZI, ZA, ZAE, ZUP. Pas de doute : la lettre Z, c'est la zone²⁷¹ ! ». Mais à part ce jeu de mot habile, pas beaucoup plus d'informations à se mettre sous la dent. Preuve en est qu'il semble manquer aux architectes, et ce malgré la considération qu'ils y portent manifestement, une explication à une telle litanie de zones qui se sont multipliées dans le langage urbanistique mais également dans le langage commun. Même rengaine dans l'abécédaire, plus récent, que Ferrier et son studio de recherche ont consacré à l'arc méditerranéen, « ABCD Méditerranée ». Zone : choix pratique, plutôt facile, parmi les

²⁶⁹ Emmanuel Caille, « Plateforme », Éditorial, *d'architectures*, n°301, septembre 2022, p.3.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Jacques Ferrier, *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, p.216.

quelques centaines de mots, seulement, contenus dans le dictionnaire français disposant d'un Z comme première lettre, et qualifiant possiblement un espace, qui plus est révélateur de l'aménagement du littoral. Alors que les autres entrées du dispositif narratif sont pour la plupart richement développés, pas d'explication pour la zone, mais une citation de Fanny Taillandier, que nous nous permettons de retranscrire ici :

Sur les quelques kilomètres d'autoroute qui menaient à Liguria, l'autoradio diffusa les brèves d'actualité du jour. Rien que d'habitude : un temps chaud et sec. Un naufrage. Une catastrophe industrielle. Des violences contre des civils. Une petite phrase qui faisait grincer des dents. L'autoroute devint rocade ; des tunnels alternaient avec des sorties ; on voyait par intermittence des barres d'immeubles et de loin en loin la mer entre des zones d'activité. Les encombrements étaient exactement les mêmes que chaque jour. Jean prit l'échangeur ouest, passa la cité du Sablier et sortit vers la ZAC suivante. Le centre commercial Sud Soleil brillait dans la lumière, parmi ses hectares de parking. Tout était en somme comme à l'accoutumée. Alors pourquoi Jean avait-il cette impression étrange d'attendre quelque chose sur le point de se produire ?

(Fanny Taillandier, *Farouches*, 47)

Les architectes se heurtent de fait à un problème de taille : comment qualifier la/les zone(s) ? Comment embrasser d'un seul tenant des espaces si différents ? Peut-être par le biais de l'ordinaire. C'est en tout cas de la sorte que Dominique Lyon tâche de regrouper des programmes architecturaux contemporains. Les zones, de fait, n'y échappent pas. L'architecte revient d'ailleurs sur la difficulté que rencontrent ses pairs et les décideurs pour qualifier non seulement les zones mais aussi les « manifestations » de l'ordinaire, et semble regretter le manque de vocabulaire à leur disposition :

Pourtant les choses sont simples, l'ordinaire architectural existe à travers le monde, il en est une des créations toujours renouvelées. Mais les mots manquent aux architectes et aux élus pour qualifier ses manifestations les plus patentes. En vrac : les supermarchés, les stations-services, certains parkings, les zones (problème de vocabulaire) commerciales, les galeries de jeux, les complexes de cinéma, les stations de RER, certains hôtels internationaux, les aéroports, une certaine architecture tertiaire, la banlieue américaine. Il y a là une manière de fonctionner et une esthétique ouverte, libre et légère²⁷².

Peut-être l'ordinaire, en général, et la zone, en particulier, appelleraient dès lors des dispositifs narratifs singuliers pour pouvoir être qualifiés. C'est, d'une certaine manière, ce à quoi s'est attelé Philippe Vasset dans *Un Livre blanc*. L'écrivain s'est mué en explorateur pour faire l'expérience de l'innommable et de « l'irreprésentable²⁷³ », de tous des lieux non seulement privés de nom, mais aussi, de fait, de réalité : les « zones blanches » que les cartes de la région parisienne laissent vierges de toute représentation, qui recèlent pourtant de mille et un usages et de mille et une fonctions. En se rendant sur place, l'auteur fait l'expérience physique des

²⁷² Dominique Lyon, *Les Avatars de l'architecture ordinaire*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p.28.

²⁷³ Voir Chantal Brière, « Philippe Vasset ou l'ambition d'un "Centre Pompidou textuel" », in Pierre Hyppolite, Antoine Leygonie et Agnès Verlet (dir.), *Architecture et littérature : Une interaction en question XXe-XXIe siècles*. Presses universitaires de Provence, 2014.

lieux que les cartes occultent sciemment, inexistants au regard des normes en vigueur, vierges de tout symbole graphique. C'est par la fiction qu'on les découvre finalement, comme si leur réalité douloureuse ne pouvait passer que par un biais narratif. Vasset fait même de ces zones blanches des espaces de projection de ses propres fantasmes, des rêves de ses lecteurs et lectrices, des « espaces miroirs, comme des surfaces d'eau qui reflétaient les mouvements du ciel, ceux de la vie urbaine alentour²⁷⁴. » La zone, indicible, implique une nouvelle typologie littéraire pour rendre compte de son existence et de ses potentielles richesses.

Le magazine *ZAP* (Zone d'Architecture Possible), édité par l'école d'architecture de Strasbourg, profite des acronymes habituellement associés aux *zones* pour leur générer, dans la lignée du livre de Vasset, un nouvel imaginaire. Une zone où l'architecture est possible, que l'on peut même imaginer habiter. D'autant plus qu'à en croire notre corpus, qui scanne des territoires géographiques culturellement et spatialement éloignés, le phénomène ne se réduit pas à l'urbanisation d'une seule partie du globe. Les zones ont envahi l'espace terrestre.

La nouvelle de Julia Deck *Immobilité douce*, parue sur la plateforme *AOC* en 2022, creuse le sillon d'une vie en dehors des centres-villes, où se concurrencent des restaurants italiens hors d'échelle, pleins de travailleurs le midi mais vides le soir, et des espaces publics soignés mais dépeuplés.

J'ai oublié de dire que Fréquence Touraine a ses locaux dans la partie récente de la ville, à trente minutes à vélo du centre médiéval et du logement de Clémence. Le bâti y a poussé comme des champignons intergalactiques il y a une quinzaine d'années. De part et d'autre des rails du tramway s'élèvent des bâtiments de bureaux et des immeubles d'habitation, façades blanches luisantes aux balcons parcimonieux ouvrant sur des pelouses chiches. Personne n'arpente les trottoirs propres comme des sous du quartier. Ici nulle échoppe, pharmacie ou kebab. C'est en voiture ou chevauchant sa mobilité douce qu'on se rend à L'Heure tranquille, le gigantesque centre commercial à ciel ouvert qui forme le cœur de la zone.

(Julia Deck, *Immobilité douce*, s.p.)

Terra incognita

En plus d'un problème de vocabulaire, les zones semblent donc souffrir d'un réel problème de représentation. Revenant sur l'article « Comment la France est devenue moche » et sur les lieux pris pour cibles par ses deux auteurs dans *Télérama*, Éric Chauvier dénonce l'attitude surplombante d'une certaine classe sociale et de certains médias envers l'ensemble des typologies ordinaires relevées par Dominique Lyon (→ **Aimer**). L'anthropologue dénonce les jugements de valeur émis sur des objets constitutifs du quotidien par des « journalistes

²⁷⁴ Philippe Vasset, « Écrire pour rendre l'espace habitable », entretien avec Michel Lussault, *Tous urbains*, n°7, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/revue-tous-urbains-2014-3-page-24.htm>

centralisés », et plus particulièrement sur les zones périphériques des villes françaises. Le périurbain et les lotissements constitueraient en effet d'après lui « l'angle mort des médias, l'angle mort de la recherche, l'angle mort de la littérature, l'angle mort des biennales d'art contemporain ». Si bien qu'« on ne sait pas ce qui se passe dans ce type de zones. C'est une *terra incognita*²⁷⁵. » Si la donne semble avoir néanmoins changé depuis la parution de *Contre Télérama* et des propos qui accompagnaient la sortie du livre, Chauvier défriche en 2011 des territoires encore quelque peu absents des débats et des représentations. Peu d'écrivaines et d'écrivains, peu d'architectes et peu d'anthropologues s'étaient en effet risqués à arpenter ces espaces plus complexes qu'ils n'en ont l'air. Taillandier, Lopez, Deck et consorts œuvrent depuis à leur représentation, évitant les joutes caricaturales, plaidant surtout pour une qualification de ces espaces quotidiens dans l'imaginaire collectif.

Car c'est peu dire que les lotissements pâtiennent encore aujourd'hui d'une image dévaluée dans l'opinion publique. Et ce jusque dans les plus hautes sphères de l'État. Le 14 octobre 2021, la ministre du Logement Emmanuelle Wargon rallumait la mèche et critiquait un modèle qu'elle estime obsolète, dénué de sens et des vertus écologiques nécessaires à l'aménagement du territoire contemporain :

L'idéal plébiscité par 75 % des Français, c'est la maison individuelle. Mais le modèle d'urbanisation pavillonnaire, ce rêve construit dans les années 1970, dépourvu d'espaces publics et qui dépend de la voiture, constitue aujourd'hui un non-sens écologique, économique et social. Il n'est pas soutenable et nous mène à une impasse²⁷⁶.

Les questions sous-jacentes à ce type d'urbanisation, comme l'étalement urbain, le mitage des zones agricoles ou l'auto-solisme, ne plaident en effet pas en faveur de la maison individuelle. Ce modèle, auquel la voiture (sa dimension, sa desserte et son parking) a présidé, reste en effet, chiffres et études à l'appui, le rêve d'une grande majorité de Françaises et de Français. Les zones pavillonnaires ont toujours paradoxalement la cote, et cela se ressent dans la littérature contemporaine. Ses écrivaines et écrivains se font lire, ses détractrices et ses détracteurs se font entendre. Les défenseurs du périurbain, comme Chauvier, se font plus rare. Quant à ses habitantes et habitants, ils sont soupçonnés de vivre, repliés sur eux-mêmes, dans un décor d'apparence lisse et sans aspérité, une vie dénuée d'intérêt, et de compromettre, par l'aménagement dévorateur d'espace auquel ils participent, l'effort collectif qui prône densité et commun. L'architecte et chercheur Pierre Chabard va même jusqu'à présenter les zones périurbaines comme une « antithèse de ce qu'est la ville contemporaine » qu'il considère « complexe, antagoniste, chaotique, impure, contaminée par des logiques souvent incontrôlables » là où les lotissements présenteraient un « environnement pacifié, ordonné, calme, harmonieux²⁷⁷ ». La *terra incognita* n'est visiblement plus si *incognita*. Elle intéresse

²⁷⁵ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=jAaU4sbNUfY>

²⁷⁶ Voir les propos de la Ministre retranscrits dans l'article d'Isabelle Rey-Lefebvre, « La maison individuelle avec jardin, modèle de logement au centre d'une "bataille culturelle" », *Le Monde*, 26 octobre 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/10/26/logement-le-modele-pavillonnaire-au-centre-d-une-bataille-culturelle_6099884_3232.html

²⁷⁷ Pierre Chabard, « La France des lotissements », [émission radio], *LSD, la série documentaire*, France Culture, 25 janvier 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/la-france-des-lotissements-3972140>

donc les sciences sociales et les disciplines créatives, qui réfléchissent notamment à des dispositifs capables d'en préserver les atouts, tout en faisant muter le modèle dans le sens du soutien écologique.

Parmi les plus critiques, Sophie Divry, pas des plus tendres avec des zones pavillonnaires, qu'elle connaît bien pour y avoir grandi. L'autrice abonde dans le sens de la ministre, et accuse même ce type d'urbanisation de niveler les aspirations et de lisser les modes de vie, en favorisant le désir d'un modèle suranné, voire mensonger : celui de la famille nucléaire confortablement calfeutrée derrière les murs, les haies ou les clôtures de sa propriété, « loin de tout », coupée du monde, et esclave de la sainte trilogie « voiture-supermarché-frigidaire²⁷⁸ ».

Au-delà de la *terra incognita* périphérique, certaines zones de nos villes restent également étrangères à notre connaissance. C'est par exemple le cas de Russell – new-yorkais invétéré, fin arpenteur d'une ville qu'il a tant désiré rejoindre et avec laquelle il tisse des liens quasi sentimentaux – qui s'étonne dans *Les Jours enfouis* de pouvoir encore découvrir certains aspects d'une cité dont il était sûr de connaître tous les secrets :

Au moment même où il commençait à se dire que les mystères de cette ville n'étaient peut-être pas inépuisables, on lui faisait découvrir une facette inconnue, pensa Russell. Il avait beau vivre depuis très longtemps à New York, certaines zones lui restaient étrangères, semble-t-il : des terres inconnues à l'abri des portes fermées, de nouvelles républiques au coin d'une rue ou d'une autre qui toutes attendaient d'être arpentées.

(JMI, *LJE*, 384)

Fanny Taillandier éprouve quant à elle les infrastructures ordinaires la ville, ces zones cachées, dissimulées, dans les réseaux et les entrailles. Elle nous emmène

dans la fabrique, dans le transitoire : des objets qui ne signifient rien pour le commun des mortels, tuyaux, câbles, matériaux bruts, tout ce dont la civilisation a secrètement besoin pour s'assembler et se tenir droite

(Fanny Taillandier, *Farouches*, 120)

Cela nous rappellerait presque les « objets inaliénables » de Thomas Clerc (→ **Atlas**), des dispositifs immuables, invisibles et fondamentaux au bon fonctionnement de la ville. Ces terres inconnues, des zones blanches aux réseaux en passant par les portes dérobées, constitueraient visiblement le sel de l'expérience urbaine.

²⁷⁸ Sophie Divry, « Pavillon : sortons de “l'idéologie du bonheur familial” », *Libération*, 4 novembre 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/pavillon-sortons-de-lideologie-du-bonheur-familial-20211104_4IPWYMBRL5FJRHZR427UHPEXAY/?redirected=1

(s)top model

Au rayon des zones les plus couramment utilisées et les plus représentées par nos auteurs transgressifs ? Les zones d'activités, paysages génériques représentatifs de nos *entrées de ville*. Un détour par *Wikipédia*, toujours précieux, nous informe que les zones d'activités se déclinent même en une dizaine de sous-catégories : artisanales (ZA), commerciales, (ZC, ZAC : zone d'activité commerciale), industrielles (ZI, ZAI), logistiques, activités de services, mixtes, portuaires et aéroportuaires, activités technologiques, spécialisées, parc d'activités économiques (PAE) et autres technopoles (entreprises, recherche et universités). Tout un programme. Écrivains et écrivaines notent quoi qu'il en soit le rôle de *tampon* que ces zones d'activités semblent jouer dans l'organisation de nos villes contemporaines, coincées entre des autoroutes et des ronds-points, à l'articulation entre les centres-villes historiques et les zones pavillonnaires :

Il longea ainsi les imitations d'artilleries lourdes, les lumières multicolores et sordides du McDonald's, diverses enseignes du même genre, Wendy's, Krystal, Shoney's, Pizza Hut, Piggly Wiggly et Kroger, pour arriver en vue de Logan's Road House et Circuit City, la Halle aux matelas et le drugstore Rite Aid, avant de pénétrer dans une zone *tampon* entièrement plongée dans l'obscurité qui déboucha dans sa ville natale [...].

(JMI, *LBV*, 383. Je souligne)

Cornécourt ne payait pas de mine. C'était une petite ville peinarde, avec son église, un cimetière, une mairie des seventies, une zone d'activités qui faisait *tampon* avec l'agglomération voisine, des zones pavillonnaires qui champignonnaient sur le pourtour et, au milieu, une place flanquée des habituels commerces : PMU, boulangerie, boucherie-charcuterie, agence immobilière où s'activaient deux hommes en chemisette.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 33. Je souligne)

Entre les Hamptons (New York, USA) et Cornécourt (Lorraine, France) même combat. Il faut dire que ces zones d'activités concentrent un certain nombre des questions fondamentales qui traversent nos sociétés urbaines contemporaines. Nous assistons à une réorganisation de nos modes de travail (essor du télétravail, du coworking, mais aussi d'une réflexion en profondeur sur les questions de logistique urbaine) et de production (« miniaturisation » des processus industriels, sous-traitement à l'étranger, etc.). Les zones d'activités perdent de fait de leur superbe ; une perte d'attractivité dopée par l'avènement du commerce en ligne et d'une prise de conscience collective, sous la toile de fond du développement durable, de la nécessaire évolution de nos manières de produire et de consommer.

Comment dès lors continuer à attirer des entreprises tout en faisant muter des modèles obsolètes à l'image dégradée ? Comment repenser les rythmes aujourd'hui pendulaires, entre des zones d'activités vivantes le jour, désertes la nuit ? Comment repenser la programmation de ces emprises monofonctionnelles et les liens qu'elles tissent avec la ville et les terres

agricoles dont elles représentent précisément à l'articulation ? Comment faire des zones d'activités des prototypes d'exemplarité environnementale, porte-étendards de la ville durable ? L'architecte David Mangin avait consacré un ouvrage à certaines de ces questions existentielles en 2004²⁷⁹. Ses consœurs et ses confrères s'y intéressent d'autant plus aujourd'hui que les élus sont sommés d'imaginer l'évolution et la mutation des zones d'activités, à rebours des intentions originelles qui en ont présidé à leur naissance dans les années 1960. La jeune agence Syvil en a même fait le credo de sa pratique, presque essentiellement basée sur la question de la production en ville et de la logistique urbaine. Une question liée de facto à l'ensemble des infrastructures qui ont mité, depuis l'avènement des hypermarchés et des zones d'activités, sur les terres agricoles les plus proches de tous les centres-villes de France. Les architectes de Syvil plaident pour « un nouvel imaginaire de la zone d'activité²⁸⁰ » et une intensification des modèles de production : tout y est déjà viabilisé (routes, réseaux, sols). Tout est déjà là, en somme, pour recréer de l'urbanité dans des environnements aujourd'hui peu amènes pour le piéton et peu accueillants pour le vivant, sans pour autant expulser encore plus loin dans le paysage agricole les nécessaires programmes de vente, d'artisanat et de production qui s'y développent.

D'un point de vue urbain, les zones d'activités paraissent encore trop souvent marquées du sceau de leurs intentions originelles : un zoning laissant peu de place à la mixité fonctionnelle, des ambiances et des architectures génériques, des qualités architecturales et urbaines discutables, des préoccupations environnementales inexistantes, des sols artificialisés à outrance, le paradis de la voiture, qui règne en maître sur des zones dont est partiellement privé le piéton. Des problématiques que les architectes peuvent en réalité considérer comme autant de potentialités : construites hors logique de densification, les ZAE ne sont pas victimes d'une trop grande occupation des sols. Si l'on veut en exploiter les ressources, tout y est déjà là, viabilisé, en attente. Si l'on s'inscrit dans une logique inverse, une grande partie des sols ne sont pas construits, et seulement occupés par des nappes de parkings dont on imagine sans mal l'imperméabilisation. Bref, les scénarios ne manquent pas pour imaginer la mutation et le développement de ces lieux représentatifs de nos sociétés urbaines, à l'heure des bouleversements qui traversent nos modes de vie, de travail, de déplacement, de production et de consommation.

Tous ces paradoxes siéent à merveille à ce type de (non-)lieux représentatifs de notre monde contemporain. Les architectes tardent mais finissent par s'intéresser à des modèles en crise qui conjuguent certaines des problématiques à l'œuvre aujourd'hui. Pensées comme des éléments structurants de la ville moderne, les zones d'activités économiques ont été en partie construites sur des terres agricoles. On en compterait entre 24.000 et 32.000 zones aujourd'hui en France. Généralement localisées à proximité immédiate des infrastructures de transport et notamment des autoroutes (donc directement visibles et facilement accessibles), elles participent du rayonnement régional ou nationale d'un bassin d'emploi. Les ZAE représentent un poids considérable dans l'économie française mais également dans son aménagement et dans

²⁷⁹ David Mangin, *La Ville franchisée : formes et structures de la ville contemporaine*, Paris, La Villette, 2004.

²⁸⁰ Voir : <https://syvil.eu/fr/recherches/les-zones-d-activite/zone-d-activite>

la perception de ses paysages. Leur requalification est un enjeu fondamental d'attractivité du territoire, qui n'est plus seulement fondée sur une attractivité économique mais également sur une attractivité écologique (réduction de l'impact environnemental, amélioration des conditions de vie des salariés, des usagers). Quelle image et quel imaginaire véhiculer pour des objets souvent vilipendés par la société civile, les élus et les architectes ? Décrites par certains, étudiées par d'autres, les zones d'activités constituent, en tout état de cause, une problématique commune à l'ensemble des petites villes et des villes moyennes de France.

A la fois attractives et repoussantes, les zones d'activités dissimulent de nombreux paradoxes, que cela soit dans leur aménagement, leur image ou leurs usages. En témoigne notamment Nicolas Mathieu, qui s'inscrirait presque, prix Goncourt à l'appui, en chef de file de ces espaces ambigus, détestables, indispensables. Dans son projet de représentation de paysages plus ou moins sinistrés, initié dès son premier roman *Aux animaux la guerre* (on peut sans mal reconnaître dans les villes fictives de Heillange et Cornécourt, fiefs respectifs de *Leurs enfants après eux* et *Connemara*, les maux d'une région désertée tour à tour par les militaires et la sidérurgie), la zone est à la fois le lieu de la violence sociale et d'un potentiel émerveillement. Dans *Connemara*, Hélène fait son « retour », à l'image d'un Didier Eribon ou d'un Jean-Luc Lagarce, sur les lieux de son enfance, tout autant porteurs de dégoût et de beauté :

C'était drôle de revenir dans *ce genre d'endroits*. Chaque week-end, des familles venaient là pour faire des projets, acheter une table de ping-pong ou du papier peint, avant d'aller manger un T-bone avec des frites, ou se taper la cloche dans un buffet chinois à volonté. Hélène avait connu ces récréations hebdomadaires, les dépenses qui annulaient les semaines toutes identiques, le baume des petits achats inutiles. Elle aussi avait dérivé des heures avec ses parents dans ces archipels de béton, de hangars en parkings, remplissant des caddies et rapportant à la maison une plante ou un coussin, une quelconque babiole qui semblait rendre la vie plus supportable. À présent, quand il lui arrivait de traverser une zone du même genre, elle était prise d'une sorte de dégoût. Elle voulait aussitôt mettre le plus de distance possible entre elle et ces enseignes universelles. Mais ce jour-là, en contemplant le rond-point qui desservait un Saint-Maclou, le club de fitness et un magasin de literie, elle avait au contraire éprouvé un grand sentiment de tendresse.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 206. Je souligne)

Tout au long du roman, l'auteur se montre affectueux, voire nostalgique, mais réaliste vis-à-vis des zones dont il semble lui-même avoir fait l'expérience étant enfant. Le passage suivant démontre à nouveau le manque de vocabulaire dont ils continuent de pâtir, au-delà du pessimisme visiblement consensuel et fatalement adossé à ce « genre d'endroits » :

On a si peu de raisons de se réjouir dans *ces endroits* qui n'ont ni la mer ni la tour Eiffel, où Dieu est mort comme partout, et où les soirées s'achèvent à vingt heures en semaine et dans les talus le week-end.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 219. Je souligne.)

Mais à Cornécourt ou ailleurs, le modèle semble bien désuet. À Narbonne, par exemple, une affiche déroute : « Faites-vous livrer vos courses à domicile – Commandez sur Carrefour.fr ». Elle trône devant des centaines de places de parkings et des milliers de m² précisément utilisés par Carrefour, à l'entrée Est de la ville, dans une zone d'activité qui jouxte le nouveau joyau de Norman Foster, Narbo Via. Face à ce paradoxe absolu, voire la contradiction même de l'existence de ce type d'aménagements, des conclusions s'imposent. Si cette affiche interpelle, elle annonce peut-être et surtout l'obsolescence, voire la mort, d'un modèle d'urbanisation, fait de gigantesques emprises et de parkings interminables, à l'heure du commerce en ligne. Des emprises qui tendent à se réduire et qui laisseraient vacants des milliers de mètres carrés vides si ces derniers devenaient inutiles. À l'heure de la consommation sur internet, c'est l'identité même de la zone d'activité qui en vient à être questionnée.



[Le centre commercial Bonne Source, dans la zone d'activités éponyme, à l'entrée de la ville de Narbonne. Photographie personnelle, 2022]

Zoner

En termes de consommation et de déambulation dans les zones commerciales, les personnages de Bret Easton Ellis ne sont pas en reste. Ils donnent l'impression de ne rien faire, si ce n'est *zoner* de parkings vides en salles de jeux-vidéos, de cinémas en magasins, de bars en supermarchés. Leurs dérives, qu'elles soient diurnes ou nocturnes, prennent souvent la même tournure : elles consistent en une accumulation de lieux banals et balisés, la plupart du temps regroupés dans des zones commerciales hors d'échelle ou de grandes artères commerçantes, sans dire un mot. Tous les jours, la même rengaine, à renouveler certaines des situations sociales familières que véhiculent également les sitcoms et les films américains : ils flânent sans but, errent sans aspiration. Mais les personnages, inactifs à souhait, n'ont pas pour autant l'air de s'inscrire en marge de la société. C'est, au contraire, comme s'ils la caractérisaient. Un portrait du XXI^e siècle ? Le *zeitgeist* est visiblement à l'errance :

« C'que j'ai fait ? » « Ouais. » « Zoné. » « Zoné où ? » « Où ? Dans le coin. »

(BEE, MQZ, 191)

Nous avons franchi le portail. Dehors il faisait sombre et froid. Nous roulions dans une direction diamétralement opposée à North Camden. J'ai encore regardé ma montre. Sept heures un quart. [...] Nous n'avons pas croisé beaucoup de voitures. Il y avait la queue devant les cinémas I & II, des gens de la ville qui allaient voir le nouveau Chuck Norris. Ménagères et femmes de profs sortaient de l'Ecrase-Prix en poussant des caddies. Du monde chez Woolworth dans la grand-rue, énormes puits de lumière fluorescente au-dessus du parking. The Jam passait dans la voiture, et en écoutant la musique, la taille réduite de cette ville m'a frappé, et puis le fait que j'ignorais tout de ses habitants. Au loin, j'ai aperçu l'hôpital où je n'avais jamais mis les pieds. [...] Au-delà, des bois, une forêt s'étendait sur des kilomètres. Personne ne parlait. Nous sommes passés devant un magasin de spiritueux.

(BEE, *LLA*, 81)

Cette errance parcourt les romans de nos auteurs transgressifs de façon générale. Elle est favorisée, voire accentuée, par des zones de transition, à l'image de celles qu'Hans Ibelings tâchait de faire émerger de ses analyses dans les années 1990 et dont il regrettait qu'elles n'intéressent pas grand monde, qu'elles ne produisent pas de pensée articulée, qu'elle soit « considérée[s] comme inévitable[s], rendant superflu ou insensé tout jugement d'ordre esthétique²⁸¹ ». Plus que des lieux, il s'agit de l'ensemble des zones qui les relie, comme des intervalles dans un flux continu, un mouvement que ne peuvent interrompre que des espaces indéterminés. Si les personnages des romans en question semblent s'en satisfaire, des travaux plus ou moins récents se sont concentrés sur la manière d'activer ces zones récentes et englobantes.

Inventer quelque chose d'autre, c'est en effet ce à quoi s'était attelé l'écrivain anarchiste Hakim Bey, personnage quasi-mystique dans les années 1980, fier représentant des *utopies pirates* et père idéologique du *hacking*. En 1984, il publie *Temporary Autonomous Zone*, traduit en français en 1991, un ouvrage singulier qui développe en réalité des lieux indéfinis, ni forcément spatialisés, ni réellement formalisés : un réseau de zones éphémères et autonomes, comme leur nom l'indique, qui échappent au contrôle, voire à la représentation. Jean-Louis Violeau les explique en ces termes :

Le propos se réfère aux « utopies pirates » et leurs îles mises en réseau, premières zones d'autonomie temporaire, pour entrelacer ensuite flibusterie et anarchie, en premier lieu contre toutes les formes de contrôle étatique, comme un rêve de paradis au plus profond de l'enfer et en l'absence de toute ambition démiurgique de changer le monde²⁸².

Plus que d'espace, il est davantage question d'organisation : une méthode nomade qui crée des liens, des relations. Des *zones*, comme le rappelle d'ailleurs Violeau, qui peuvent s'apparenter à celles, immatérielles, créées concomitamment par internet, réseau de lieux non-physiques, de *clouds* irréels. Des tentatives qui s'inscrivent en pleine opposition avec l'apathie des personnages de nos auteurs transgressifs. Bey et ses zones autonomes temporaires contredisent

²⁸¹ Hans Ibelings, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Hazan, 2003, p.65.

²⁸² Jean-Louis Violeau, *Les 101 mots de l'utopie à l'usage de tous*, Paris, Archibooks, 2009.

l'espace réel, qui empêche, qui oblige, qui asservit. La liberté n'est visiblement accessible que par l'intermédiaire de l'action clandestine et des tactiques de résistance d'habitants-pirates, loin de la léthargie des consommateurs captifs des *zones* génériques qui dévaluent l'expérience quotidienne de l'espace.

L'atlas du vide

Parmi les trois raisons qui ont poussé Thomas Clerc à emménager dans le 18^e arrondissement de Paris, près de la Porte de La Chapelle, l'auteur revendique « le côté "vide" du quartier : un coin dans lequel il y a beaucoup de zones blanches²⁸³ ». Malgré le paradoxe apparent, Paris étant l'une des villes les plus denses du monde, rien de vraiment étonnant. Il suffit pour s'en persuader de constater la récurrence des lieux *vides* ou *déserts* chez ses consœurs et confrères. Pas de doute : le vide représente un *leitmotiv* très prégnant, dans l'ensemble des romans de nos auteurs transgressifs et chez la plupart de leurs contemporains. Les lieux sont souvent – presque toujours – déserts. Les personnages sont toujours seuls. C'est à se demander où sont passés leurs semblables. Dans son mémoire de Master en langue et littérature françaises modernes consacré à Jean-Philippe Toussaint, Mélodie Hanne rapproche ce phénomène du travail de Gilles Lipovetsky et de son ouvrage *L'Ère du vide*, paru en 1983. L'analyse de la chercheuse met en évidence la relation entre la désincarnation des lieux et des individus en cette fin de XX^e siècle :

Cette désertion fait écho à l'ère du vide dont Lipovetsky rappelle que les lieux désaffectés traduisent « la loi générale qui régit notre quotidienneté ». Allant de pair avec le « vide émotionnel » qui caractérise l'attitude de l'homme moderne, la désaffectation spatiale participe du « désert apathique » que marque cette fin de siècle. C'est ce que Lipovetsky appelle la désubstantialisation post-moderne. Ainsi, non seulement les individus sont dépersonnalisés, mais les espaces suivent la même « logique du vide »²⁸⁴.

C'est à cette logique du vide que contribue également Nicolas Moulin, qui a pris le soin dans son livre *Vider Paris* (2001) de supprimer toute trace humaine des rues de la capitale à travers une cinquantaine de photomontages déroutants. Les rez-de-chaussée des bâtiments haussmanniens, des faubourgs et des monuments sont bétonnés, le mobilier urbain a été déposé, les rues sont vides ; ne restent que certains passages piétons, réminiscences d'une vie humaine et de l'aspect catastrophique de sa disparition soudaine. L'artiste revendique, par l'intermédiaire de ses photos, « d'ouvrir la fiction, de créer un puissant espace de projection²⁸⁵ ». Les paysages urbains sont certes vides, mais quelqu'un a paradoxalement procédé à la prise de vue : une manière d'immerger pleinement le spectateur dans le dispositif ; un moyen qu'il devienne lui-même narrateur de la fiction que construit l'artiste.

²⁸³ Thomas Clerc, « Le 18^e au XXI^e », Conférence au Collège de France, Paris, 14 mai 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/jean-louis-cohen/symposium-2021-05-14-15h30.htm>

²⁸⁴ Mélodie Hanne, *La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Master, Université de Genève, Faculté des Lettres, Département de Langue et de littérature françaises modernes, 2017.

²⁸⁵ Voir : <https://www.atlasofplaces.com/photography/vider-paris/>



[Nicolas Moulin, *Vider Paris*, 2001]

L'imaginaire est peut-être éloigné de celui de nos auteurs transgressifs, mais le message est sensiblement le même : face à leurs propres responsabilités, les narrateurs de Houellebecq, McInerney, Toussaint et Ellis font l'expérience de lieux désaffectés : l'espace est le miroir du vide de leur existence. L'univers photographique de Moulin pourrait presque être comparé à celui qui présidait il y a encore peu de temps chez les architectes au moment de photographier leurs bâtiments : des objets immaculés, entièrement vides. Si elle préside encore chez certains d'entre eux, la tendance est de plus en plus à la démonstration de la présence humaine, voire animale et végétale, sous l'impulsion de photographes comme Myr Muratet²⁸⁶, dont le travail aspire moins à la glorification du bâtiment qu'aux relations qu'il tisse avec son environnement : montrer la vie, en somme, la préserver, via les usages et les signes du quotidien.



[Photographie choisie sur la première page du site archdaily.com le dimanche 17 juillet 2022.

En l'occurrence, le projet de Co-Housing écologique « Qville » à Essen, en Allemagne, construit par B-architecten et photographié par Lucid]

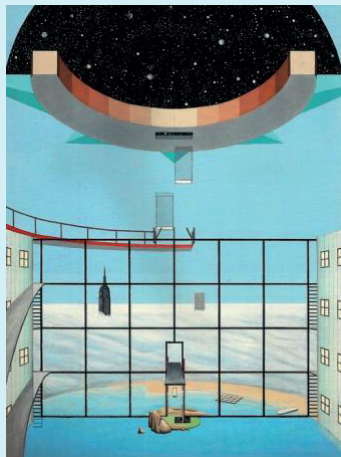
[Maison Hourré, Collectif Encore, 2015. Les architectes concluent la présentation du projet sur leur site internet de la sorte, rompant à la fois avec les images désincarnées de certains de leurs consœurs et confrères et les citations extraites de notre corpus : « Ce n'est que lorsque le paysage et les habitants font réellement partie de la maison que celle-ci peut prendre vie. En laissant la place à ses habitants (humains, insectes, arbres, oiseaux, fleurs et vers de terre), la maison n'est pas inventée une seule fois mais au lieu de cela, elle s'invente au quotidien. Une maison vivante est une maison heureuse, capable de partager son bonheur. C'est ainsi que l'architecture rend la vie plus belle que l'architecture²⁸⁷. »]

²⁸⁶ Myr Muratet collabore notamment avec des agences d'architecture comme Chartier-Dalix, h2O, Ferrier Marchetti Studio, Grand Huit.

²⁸⁷ Voir : <https://www.collectifencore.com/hourre>

INVENTAIRE

VIDE ET DÉSERT



OMA et Zoé Zenghelis, *Hôtel Sphinx, Planetarium with swimming pool*, 1975

Pour conforter nos hypothèses, nous avons recensé l'ensemble des occurrences des mots « vide » et « désert » qui qualifiaient des espaces, des géographies, des architectures – les verres et bouteilles vides mériteraient peut-être une étude similaire –, afin de dresser un « atlas du vide » de notre corpus transgressif. Et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile de formuler des conclusions valables, tant l'ensemble des lieux à la portée de nos écrivains participe d'une litanie interminable : asphalte, plage, couloir, halls, hôtels, chantier, rue, salle à manger, toilettes, aéroports, bâtiment, autoroutes, parking, centre commercial, salle de séjour, restaurant, trottoirs, bureau, bungalow... zones. L'inventaire paraît infini, de même que le vide dont font l'expérience, bon gré mal gré, les personnages de nos auteurs transgressifs. La totalité de l'espace terrestre et des infrastructures humaines est déserte ; ne reste qu'à traverser des espaces dépersonnalisés, ne reste qu'à s'embourber dans les limbes de la *zone*.

L'ensemble des citations suivantes ont été extraites des formats numérisés des romans du corpus principal, afin qu'aucune d'entre elles n'échappe à notre vigilance. Nous n'indiquerons donc pas dans cette recension le numéro des pages concernées.

BEE, MQZ

Vide

« Ni le vent chaud qui paraît propulser la voiture sur l'asphalte vide, ni la vague odeur de marijuana qui imprègne encore faiblement la voiture de Blair. »

« Rip saisit le foulard autour de mon cou et me tire de force dans une pièce vide. Je remarque qu'il n'y a aucun meuble dans cette pièce et je commence à me demander pourquoi quand Rip m'envoie un léger coup de poing à l'épaule en riant »

« Je me rappelle alors qu'hier soir tout a commencé dans le salon ; je descends silencieusement l'escalier de l'énorme villa vide, jusqu'au salon. »

« Je mets la radio à fond. Les rues sont complètement vides, je conduis vite. »

« L'ancienne maison était vide, la peinture de la façade s'écaillait, il y avait des mauvaises herbes, une antenne télé tombée du toit, et des poubelles vides qui encombraient ce qui était autrefois la pelouse de devant. »

« Je m'arrête chez Sambo qui est ouvert toute la nuit et je m'installe seul dans un grand box vide et le vent s'est levé, il souffle si fort que les fenêtres tremblent et le fracas du verre sur le point de se briser emplit toute la pièce. »

« Je reste parfaitement immobile, les rues sont vides, tout est calme, j'entends seulement le bruissement des pages des revues et des journaux, le vendeur qui court en tous sens pour poser des briques sur les piles afin que sa marchandise ne s'envole pas. »

« Nous sortons de chez Chasen dans les rues vides. »

« La salle est assez vide ; il y a seulement quelques couples au bar et une autre famille assise en face de nous. »

« Nous nous garons puis traversons un Beverly Center vide et brillamment éclairé. »

« Personne n'a rien dit dans la salle vide de l'aéroport jusqu'à ce que mon grand-père se retourne vers ma grand-mère pour lui dire : « Okay, ma belle, allons-y. »

« Ma grand-mère est morte deux mois plus tard dans un grand lit surélevé au milieu d'une chambre d'hôpital vide à la limite du désert. »

« À côté du bungalow abandonné, il y a une vieille cafétéria vide, elle aussi en cours de démolition. »

« J'avais joué un air sur ce même piano lors d'un récital de Noël en classe de CE1, et je joue encore quelques accords de la chanson d'autrefois, qui résonnent dans l'auditorium vide. »

« Le bureau est vide, à l'exception d'un téléphone, d'une enveloppe portant le nom de Finn, et de deux petites fioles en argent. »

« Sa mère est entrée dans une maison de repos et la villa est restée vide pendant deux ans. »

« Je vais au cinéma avec Trent. La salle de Westwood où nous entrons est presque vide, occupée par quelques spectateurs dispersés, seuls pour la plupart. »

Désert

« *et nous avons marché le long de la plage déserte, essayé de nager dans les grosses vagues.* »

« Tous les magasins sont fermés, et quand nous montons vers le niveau supérieur où se trouvent les cinémas, la blancheur des sols, des plafonds et des murs est éblouissante et nous longeons rapidement les couloirs déserts et nous ne rencontrons personne avant d'arriver au cinéma. »

« Il y a une grosse fille assise seule au bar quasiment désert, elle essaie de parler avec le barman qui, comme le DJ, est torse nu et danse tout seul derrière son bar en écoutant la musique de la sono. »

« le rez-de-chaussée et les deux premiers étages sont déserts, il reste même deux voitures garées au moins depuis la veille »

« Deux chiens courent sur la plage déserte. »

« Le magasin Flip est éclairé et fermé, nous tournons tous à gauche, puis nous nous garons derrière le bâtiment sur le parking désert. »

« Une bourrasque chaude a balayé la station-service déserte. »

BEE, LLA

Vide

« Nous étions presque arrivés à ce modeste bâtiment de briques qui se dressait au milieu d'un vaste parking vide, à la lisière de la ville. »

« — Il ne fait pas une overdose, j'ai dit, furieux, en songeant à un bar vide de North Camden. C'est juste un première année. Les première année ne font jamais d'overdose. »

« Nous étions tous debout là dans cet hôpital vide. »

« Sinon le car était vide ; je me suis installé dans la partie fumeurs, près de l'arrière. »

« L'un des assistants de mon père entre dans la cafétéria vide, chuchote quelque chose à mon oreille. »

« Par bonheur, ma MG était dans l'un des garages, mais à l'étage ma chambre était vide, et l'on avait enlevé presque tous les meubles de la maison pour les entreposer je ne sais où. »

« Nous sommes montés à sa chambre. Elle m'a paru plus vaste et vide que dans mon souvenir. »

« Je suis rentré à mon pavillon en pataugeant dans la neige fraîche, puis suis monté dans ma chambre vide et froide. »

Désert

« J'ai imaginé Sean assis seul au bar désert de Casa Miguel, en train de siroter une margarita glacée (non, il ne boirait jamais ça ; une bière mexicaine lui convenait mieux), déçu, puis revenant en voiture (une seconde, il ne possédait peut-être pas de voiture, il était sans doute venu à pied, oh, Seigneur), seul. »

BEE, GLA

Vide

« et Alison ne cesse de me biper pendant que j'avance à travers une série d'énormes espaces blancs et vides. »

« Nous avons mangé des *tamales* dans des gratte-ciel vides et commandé des rouleaux étranges dans des bars à sushi »

« Il y a une pièce quelque part et dans cette pièce toutes les tables sont vides mais toutes sont réservées. »

« Dehors, plus de lumière, en partie artificielle, la ville ouvre, et les trottoirs de la 14e Rue sont vides, sans le moindre figurant, et au-delà des marteaux piqueurs dans le lointain, je peux entendre quelqu'un chanter doucement pour lui-même « The Sunny Side of the Street » et lorsque je sens quelqu'un toucher mon épaule, je me retourne mais il n'y a personne. »

« j'ai attrapé mes lunettes de soleil et suis parti en courant le long de douzaines de couloirs vides »

« À l'intérieur : l'essentiel des immenses espaces vides dans l'entrepôt ressemble à des cuisines de restaurant »

« Il n'y a personne.

Les toilettes sont vides. »

« Sans quitter des yeux l'équipe de télévision, je suis son doigt pointé vers une table du restaurant vide et glacial, dernier CD de PJ Harvey en fond sonore dans la pénombre froide et humide. »

« — Je suis tellement fatiguée de regarder cet espace vide qui est censé être ton visage... »

« Le placard est complètement vide : pas de vêtements, pas de bagages, pas même de cintres. »

« La salle de séjour est vide ; seulement le mobilier poussé sur les côtés dans l'après-midi par l'équipe française. »

« Je bois un verre d'eau dans le bar vide de l'hôtel Principe di Savoia »

Désert

« Un peu plus tard, en traversant le restaurant désert, je m'empare sur une table d'un Greyhound à moitié bu et je me rince la bouche avant de le recracher dans le verre. »
« L'endroit est totalement désert. »
« Le restaurant est toujours complètement désert. »
« — C'est ça, c'est le Dingue, dis-je à Alison au moment où Damien m'entraîne et se sert de moi comme un bouclier pour traverser la foule jusqu'au premier étage qui est désert, où il me conduit jusqu'au balcon qui surplombe la fête. »
« et le Christian Bale en question s'assoit à une table de quatre à l'entrée du restaurant désert, souriant dans le vide »
« et instantanément j'entends ma voix résonner de façon un peu caverneuse dans l'espace désert du restaurant Le Caprice. »
« Dehors, c'est le désert de nouveau et je gémiss. »

BEE, LP

Vide

« Et la maison était merveilleusement distribuée : de grands espaces vides, soigneusement conçus, s'emboîtaient sans heurt pour donner l'illusion qu'elle était encore plus vaste qu'elle ne l'était en réalité. »
« Les rues vides défilaient et personne dans la voiture ne disait mot. »
« La petite amie de vingt-deux ans l'a trouvé nu sur le sol de la salle de bains dans sa maison vide de Newport Beach. »
« Je les ai laissés choisir leurs sièges dans cette caverne, qui était curieusement vide pour un samedi après-midi »
« une piscine éclairée, une plage vide à Zuma, une vieille chanson New Wave, une portion déserte de Ventura Boulevard à minuit, la frondaison des palmiers dansant sur les traînées violettes d'un ciel de fin d'après-midi, les mots « Je n'ai pas peur » prononcés pour blâmer quelqu'un. »
« Frissonnant, j'ai monté l'escalier grinçant qui conduisait à mon bureau, m'acclimatant au vide confortable de la Grange. »
« et alors que tu seras en train de scruter la chambre vide quelque chose sautera sur le rebord de la fenêtre »
« Je me suis concentré sur le vide aveuglant de l'autoroute. »
« Un vent nouveau soufflait autour de la maison, qui paraissait tellement plus vide sans Jayne, mais elle serait bientôt de retour, me suis-je dit pendant que je prenais un long bain. »
« La pièce était vide et glacée et j'ai senti quelque chose bourdonner derrière le faux calme. »
« Mais ce n'est qu'une fois allongé dans mon appartement vide que je me suis souvenu que c'était « *On the Sunny Side of the Street* ». »

Désert

« et un des murs était entièrement recouvert d'une photo en noir et blanc d'un terrain de skate-board désert. »
« J'ai couru à la fenêtre et j'ai vu les feux arrière de la berline de Kimball qui descendait College Drive et au loin, dans la vallée, le projecteur d'un hélicoptère de l'armée balayant la forêt déserte. »
« il faisait froid et les vitrines des boutiques de Main Street étaient éteintes et un feu orange clignotant dansait au-dessus d'une intersection déserte. »
« La théorie angoissée de Nadine Allen a tourbillonné dans la chambre déserte. »
« À un moment donné, j'ai garé la Porsche le long d'un champ sur une portion déserte de l'autoroute. »
« Tandis que nous traversions la ville déserte, j'ai posé ma tête contre la vitre. La froideur du verre avait un effet apaisant sur la pommette gonflée. »
« Un bref moment de conscience : les formalités d'arrivée à l'hôtel dans le grand hall désert. »

BEE, S/

Vide

- « et les pièces pourraient tout aussi bien être vides »
- « et à travers les essuie-glaces les rues paraissent plus vides à cause de la pluie »
- « La nuit, la lune était suspendue au-dessus du désert festonné d'argent et les rues étaient vides et la fille et le garçon se défonçaient devant la cheminée »
- « et j'avais roulé jusqu'à Santa Monica Boulevard où je m'étais garé dans un parking vide »
- « L'appartement paraît tellement vide tout à coup »
- « J'ai les yeux fixés au-delà d'elle dans Elevado sur l'espace vide qu'occupait la Jeep bleue »
- « La grande roue vide nous surplombe maintenant que nous passons devant elle »

Désert

- « et je rallume les lumières et je vais jusqu'à la porte d'entrée et je l'ouvre et je scrute le couloir Art déco désert, et puis je me dirige vers les ascenseurs. »
- « Le parking désert est soudain glacial, l'atmosphère tellement glaciale qu'elle en devient scintillante. »
- « Devant l'observatoire, sur le parking pratiquement désert, Rip est au téléphone, appuyé contre une limousine noire, le chauffeur écoutant son iPod, les lettres blanches d'Hollywood resplendissant derrière eux, au loin. »
- « Il y en a quatre et je lis chacun d'eux sur l'iPhone de Rip dans la limousine pendant que nous roulons sur Mulholland désert, une vieille chanson de Warren Zevon tournoyant dans l'obscurité climatisée. »

JMI, TAP

Désert

- « Pas de quoi pavoiser — l'endroit était à demi désert, une poignée de rejetons d'armateurs grecs et de débutantes de l'année dernière. »
- « Ensuite, deux taxis l'avaient doublé en trombe, jeune Noir dans une rue déserte, un des chauffeurs lui criant « vas-y à pied ! » par la fenêtre. »
- « Quand il entra dans les bureaux déserts du cinquième étage du Brill, Russell rencontra deux préposés qui sortaient du sien »

JMI, LBV

Désert

- « Corrine s'approcha lentement, de peur de l'effrayer, légèrement méfiante elle-même — les rues et les trottoirs déserts, comme s'ils avaient été les deux dernières personnes sur terre. »
- « L'autoroute était déserte. »

JMI, JLE

Désert

- « Tout lui paraît un peu surnaturel, quasi désert, alors qu'elle sort du métro à Prince Street et se dirige vers l'ouest »
- « Le long ruban de sable blanc était désert à perte de vue, et elle s'autorisa enfin à lui prendre la main. »
- « mais elle demeura silencieuse pendant presque toute la durée du vol, dévorée par l'angoisse et la culpabilité, sans un regard pour le paysage désertique s'étendant entre l'océan et le canal »
- « Le trottoir est défoncé, la rue, déserte. »
- « Dehors, l'air est à peine moins nauséabond et fétide, la rue, toujours aussi sombre et déserte. »
- « Elle cherche un taxi des yeux mais la rue est déserte. »
- « Le salon d'accueil était presque désert, les retardataires se hâtant vers la salle de réception pendant que les lumières clignotaient pour annoncer le début du dîner. »

« Il emprunta, enfin, Chambers Street et arriva par le sud devant l'entrée de son immeuble, balayant du regard la rue qui, Dieu merci, était déserte. »

MH, EDL

Désert

« J'ai mangé une pizza, debout, seul, dans un établissement désert – et qui méritait de le rester. »

« J'ai avancé dans les rues désertes, ou pratiquement désertes, d'une zone pavillonnaire. »

« En cette saison tout était désert, et les sifflements du vent s'engouffrant entre les structures de béton avaient quelque chose de nettement sinistre. »

« Quand je me suis retourné, la plage était déserte ; je n'avais même pas entendu la voiture démarrer. »

« sur l'autoroute quasi déserte, je sais que dans son cœur il y avait encore la lutte, le désir et la volonté de la lutte. »

« Ils s'agglutinent là, dans la nuit, comme de grosses mouches à merde, autour des vitrines de luxe désertes. »

« Et maintenant je suis dans la plaine champenoise, déserte. »

« La région est totalement déserte ; on s'enfoncé, de plus en plus profond, dans les montagnes. »

MH, LPE

Vide

« Il marchait dans des couloirs vides. »

« Il les suivit jusqu'au « mur du silence », un mur de béton gris, haut de trois mètres, où étaient superposées les alvéoles funéraires, la moitié environ étaient vides. »

« En cette saison, un mois avant la rentrée, la résidence était presque vide »

« Les conditions initiales étant données, pensait-il, le réseau des interactions initiales étant paramétré, les événements se développent dans un espace désenchanté et vide »

« Sa vie d'homme il l'avait vécue seul, dans un vide sidéral. »

Désert

« En direction de Paris, l'autoroute du Sud était déserte. »

« Les homosexuels étaient partis, maintenant, le quai était désert. »

« La maison semblait déserte. »

« Le bateau-mouche avait disparu, le quai était désert. »

« Le paysage, parfaitement désert, donnait une impression d'ampleur et de sérénité. »

« Les touristes italiennes étaient parties, maintenant, à part eux, le café était désert. »

« Seul dans la maison déserte, Michel assista à un modeste défilé de souvenirs. »

MH, PLA

Désert

« Au matin, la plage était déserte. »

« Lorsque je me réveillai, la salle était quasi déserte. »

« Dans le sauna, désert à cette heure, il commença à se détendre – et en profita pour passer en revue ce qu'il savait du groupe Aurore. »

« La plage était déserte. »

« j'ai de cette journée le souvenir d'une ambiance de féerie joyeuse, assez étrange dans l'immense bâtiment désert. »

« Pendant encore quelques minutes, garé sur les contreforts de l'avenue à présent déserte, il s'exerça à l'indifférence. »

MH, LPI

Désert

« Un dernier rayon de soleil rase la plaine, passe au-dessus de la chaîne montagneuse qui barre l'horizon vers l'Est, teinte le paysage désertique d'un halo rouge. »

« Ce n'est qu'après le départ d'Isabelle que je découvris vraiment le *monde des hommes*, au fil d'errances pathétiques le long des autoroutes à peu près désertes du centre et du sud de l'Espagne. »

« C'était une plage splendide, presque toujours déserte, d'une platitude géométrique, au sable immaculé, environnée de falaises aux parois verticales d'un noir éclatant »

« Durant ce laps de temps je croisai une vingtaine de personnes qui cheminaient comme moi dans les couloirs déserts, et qui portaient comme moi de longues tuniques blanches. »

« Je repassai à la vitesse maximum sur la R 2, absolument déserte, qui contournait Madrid à une distance d'une trentaine de kilomètres. »

« l'ouverture de quelques tentes était faiblement agitée par le vent, mais à part ça le campement était désert, personne ne circulait dans les allées. »

« Ma crise de larmes dura sans doute longtemps, quand je me calmai la nuit était presque tombée ; le chantier était désert, mais la pluie tombait toujours. »

MH, CT

Vide

« partout en France les prix s'effondraient, en particulier dans les zones urbaines, et pourtant les logements restaient vides, ne trouvaient pas d'acquéreur. »

« Jed le suivit dans des pièces dallées, vides de meubles, avec çà et là quelques cartons de déménagement. »

« Le bureau était une grande pièce rectangulaire aux murs nus, à peu près vide à l'exception de trois tables de jardin en plastique vert bouteille alignées contre un mur. »

Désert

« Il erre alors tristement, entre les poteaux de handball, sur le sol bitumineux du pensionnat déserté. »

« La dalle du centre commercial Olympiades était déserte en ce matin de décembre, et les immeubles, quadrangulaires et élevés, ressemblaient à des glaciers morts. »

« Dépassant les banlieues difficiles ou résidentielles qui s'étendent au nord de Paris, l'autocar fila rapidement au milieu de champs de blé et de betteraves, sur une autoroute presque déserte. »

« Il monta les quelques marches qui conduisaient à l'entrée. Les portes de l'église étaient comme toujours grandes ouvertes, à deux battants ; l'intérieur paraissait désert. »

« La place Nationale était déserte, et les arbres dépouillés de leurs feuilles laissaient entrevoir les structures rectangulaires, emboîtées, de la faculté de Tolbiac. »

« Arrivé sur le parvis de Notre-Dame de la Gare il hésita, puis entra. L'église lui parut d'abord déserte, mais en avançant vers l'autel il aperçut une jeune fille noire, de dix-huit ans tout au plus, agenouillée dans une stalle, les mains jointes, face à une statue de la Vierge »

« Le jour était tout à fait levé maintenant, mais l'avenue Foch était toujours aussi déserte. »

« Par des départementales sinueuses et désertes il gagna lentement, sans dépasser les 30 km/heure, l'entrée de l'autoroute A10. »

« La rue Poliveau était déserte sous la rangée de lampadaires. »

« Le village était également toujours aussi désert, paisiblement et comme structurellement désert »

MH, SOU

Vide

« À cinq heures et demie, j'étais prêt à partir. Ma voiture démarra sans difficulté, les portes de Paris étaient vides ; à six heures, j'approchais déjà de Rambouillet. »

« Curieusement le supermarché était presque vide, et je remplis mon caddie très vite, dans un élan d'enthousiasme mêlé de peur ; le mot de « couvre-feu », sans raison précise, me traversa l'esprit. »

« Dans le hall d'entrée du monastère s'ouvrait, sur la gauche, la boutique où l'on pouvait acheter les produits de l'artisanat monastique – mais elle était, pour l'instant, fermée ; et le bureau d'accueil, sur la droite, était vide. »

Désert

« mais je devais être à peu près le seul dans ce cas, car je faisais cours à huit heures devant une salle quasi déserte, hormis un groupe compact de Chinoises, d'un sérieux réfrigérant, qui parlaient peu entre elles, et jamais à personne d'autre. »

« Les fusillades avaient cessé. En nous engageant dans la rue Ballu, déserte à cette heure, nous nous retrouvions exactement à l'époque de nos écrivains préférés, fis-je observer à Lempereur »

« « La rue du Cardinal Mercier, silencieuse et déserte, se terminait en impasse sur une fontaine entourée de colonnades. »

« Certaines des caissières alignées derrière leurs caisses désertées écoutaient leurs transistors : la manifestation se poursuivait, on ne déplorait pour l'instant aucun incident. »

« Le parking dominait la campagne environnante, déserte à l'exception de quelques vaches – de race probablement charolaise. »

« Je me rendis compte, aussi, que l'autoroute était inhabituellement déserte. »

« L'aire de parking était déserte, et je me rendis tout de suite compte que quelque chose n'allait pas ; je ralentis au maximum avant de rouler, très prudemment, jusqu'à la station-service. »

« Le reste du village était à l'avenant, et je suivis des ruelles pittoresques et désertes jusqu'à arriver à l'église Saint-Maur, massive, presque dépourvue de fenêtres »

« des salles polyvalentes, des écoles maternelles, des gymnases déserts. »

« Le lendemain matin, après avoir chargé ma voiture, après avoir payé l'hôtel, je revins à la chapelle Notre-Dame, à présent déserte. »

MH, SER

Vide

« Sur ces interminables autoroutes espagnoles, rectilignes à l'infini, presque vides, écrasées par le soleil et traversant un paysage d'un ennui total »

Désert

« L'avion en provenance de Paris-Orly était à l'heure, et la salle des arrivées agréablement climatisée, presque totalement déserte – le tourisme plongeait décidément de plus en plus, dans la province d'Almeria. »

« Son statut d'avenue aurait pu paraître usurpé s'il n'y avait eu sa surprenante, son inutile largeur, et le terre-plein planté d'arbres qui séparait les deux voies de circulation à présent désertes »

« Il me paraît surprenant aujourd'hui de me remémorer ma tristesse, alors que je roulais à petite vitesse sur les départementales désertes de la Manche. »

« l'autoroute était déserte, hormis les inévitables poids lourds lettons et bulgares. »

« Entre Bagnoles-de-l'Orne et Canville-la-Rocque ce fut un lent, très lent parcours de l'Orne à la Manche, le long de départementales désertes et embrumées »

« le Carrefour Market, aux allées presque désertes, apparaissait comme un dernier vestige de civilisation, d'occupation humaine »

MH, ANE

Désert

« Il était un peu plus de dix heures du matin ; le quai était désert. »

« Il comprend alors que plus personne ne conduit le train, qui file à toute allure dans une plaine déserte. »

« Le couloir qui s'étend devant lui est vide, désert, et donne l'impression de l'avoir été de toute éternité. »

« La gare de Lyon était inhabituellement déserte, et Paul eut le temps d'acheter des paninis et des wraps, qu'il mastiqua avec lenteur, cependant que la rame traversait à 300 km/h la Bourgogne surplombée d'un ciel gris et impénétrable. »

« L'espace de vie, avec sa grande baie vitrée donnant sur le parc, était progressivement devenu un *no man's land*, un terrain neutre, déserté. »

« Le pont était désert, on ne distinguait aucun membre d'équipage. »

« En somme c'était une église qui avait souffert, et qui continuait de ne pas très bien se porter, elle était en ce samedi après-midi absolument déserte, et donnait l'impression de l'être à peu près en permanence. »

« il y avait un appuie-tête, c'était bien, et le wagon était pratiquement désert. »

« Traversant deux wagons également déserts, il parvint jusqu'à l'espace restauration Inouï »

« Pendant ce temps, Paul était engagé dans un combat sans gloire avec le distributeur de confiseries de la gare TGV Mâcon-Loché, à part lui déserte. »

« ils ne parvenaient pas à se rencontrer, et c'était d'autant plus frappant que le quai 3 était désert, ils s'en étonnaient au téléphone. »

« Le paysage de forêts et de prairies, absolument désert, lui parut baigné d'un silence religieux. »

« mais c'était sans doute beaucoup, déjà, ce paysage désert et splendide, baigné dans un silence total ; ça tranchait avec la vie de Paris »

« Il roula doucement, très doucement, au long de départementales toujours aussi désertes »

« La petite ville était tout aussi déserte que la campagne environnante, comme si elle se recentrait sur elle-même »

« Bruno était probablement là, peut-être errait-il à cette minute même dans les couloirs déserts entre son appartement de fonction et son bureau »

« Depuis quelques décennies la France s'était transformée en une juxtaposition hasardeuse de conurbations et de déserts ruraux, c'était la même chose un peu partout dans le monde, à ceci près que dans les pays pauvres les conurbations étaient des mégalopoles, et les banlieues des bidonvilles »

« des bancs de brume flottaient entre les arbres, donnaient quelque chose d'incertain au jardin presque désert, hormis quelques touristes chinois isolés »

« L'église était toujours aussi déserte. »

« L'ascenseur était désert, les couloirs également »

« Il avait plus ou moins compté sur les embouteillages pour réfléchir, mais curieusement l'autoroute était déserte, on était pourtant à la fin d'une période de vacances scolaires, ou peut-être pas, il ne se souvenait plus. »

« Le jour était tout à fait levé maintenant, le soleil illuminait la surface mouvante de la Seine et les quais encore déserts. »

« Juste avant d'arriver chez lui, il s'assit sur un banc dans le parc de Bercy désert. »

« Une guinguette minable s'élevait près du bord, déserte, ses vitres étaient brisées, plusieurs parasols démantibulés gisaient dans la boue. »

« Ils se rencontraient dans un quartier situé derrière les gares du Nord et de l'Est, les rues étaient sombres et presque désertes. »

« il était déjà plus de minuit et le ministère était désert »

« Ils auraient parfaitement pu se perdre ce jour-là, d'autant que la forêt était déserte, ce qui était même surprenant pour un dimanche après-midi »

JPT, SDB

Vide

« 37) Nous avons fait le tour de l'appartement vide. »

Désert

« L'hôtel était désert ; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part. »

« Je me trouvai dans le bar de l'hôtel. Il était quasiment désert. »

« Boutonnant mon pardessus, je descendais au bar qui, à cette heure, était particulièrement désert. »

« Le couloir était désert, d'une longueur infinie, blanc. »

« Je traînai quelque peu dans les rues avoisinantes. Elles étaient désertes. »

JPT, AP

Désert

« au soleil ou sous la pluie, parfois sur des routes de campagne désertes »

« parmi cet espace aride et bétonné, était un restaurant désert, avec une terrasse à l'abandon où des parasols refermés prenaient la pluie. »

« Lorsque la rame arriva, nous prîmes place dans un wagon désert, qui le resta encore durant quelques stations »

« Arrivés à l'école, comme nous étions en retard, nous ouvrîmes les portières en vitesse et entrâmes en coup de vent dans la cour de récréation déserte, que nous traversâmes au petit trot avant de pénétrer tous les quatre dans le bâtiment principal. »

« avec un bar fermé par un rideau grillagé et une piste de danse sombre et déserte. »

« Il n'y avait aucune lumière au loin, uniquement une route déserte qui se prolongeait dans la nuit, avec quelques sous-bois sur les côtés, une grande ferme à l'horizon, et je marchais tout seul au bord de la route, ne distinguant déjà plus derrière moi le parc de la propriété que je venais de quitter. »

« et je traversai la rue principale endormie et déserte, avec les rangées de maisons silencieuses et les commerces fermés »

« Quelques réverbères éclairaient faiblement les lieux, et il n'y avait absolument personne sur la place, ni même aucune voiture, seulement quelques bandes de peinture blanche tracées sur le bitume qui figuraient des emplacements de stationnement déserts. »

« Lorsque j'entrai dans la gare, je me trouvai dans une salle déserte avec des banquettes en bois le long des murs et une porte vitrée à travers laquelle on apercevait la plate-forme couverte d'un quai dans l'obscurité. »

« Peu à peu, il y eut moins de trafic sur la nationale et je finis par me trouver dans une zone tout à fait déserte, sans plus aucune lumière au loin, sans habitation et sans trace d'activité industrielle, seulement des immenses étendues de champs de chaque côté de la route. »

« C'était un carrefour extrêmement régulier, quatre bras de route qui se croisaient dans une plaine déserte, avec une cabine téléphonique dans la pénombre, dont la porte était légèrement entrouverte, et il n'y avait rien d'autre alentour, la campagne était parfaitement sombre et silencieuse. »

« Me fouillant les poches sur le bord de la route, je me rendis compte que je n'avais qu'une seule pièce de monnaie et, traversant la chaussée déserte, j'entrai dans la cabine téléphonique »

« Les jambes de mon pantalon remontaient légèrement sur mes chaussettes et, assis à même le sol, je regardais à travers la vitre la campagne déserte dans la nuit. »

« assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent »

JPT, TV

Vide

« Au bout de cette Rilkestrasse, simple allée en cul-de-sac qui donnait elle aussi dans le vide sidéral de la Gagarine Allee, nous commençâmes à chercher le bloc D, où habitait Ursula »

Désert

« Le bureau de Uwe, dans lequel j'étais entré sans bruit, était dans la pénombre, silencieux et désert. »

« Arrivé sur la Arnheimplatz, non loin de chez moi, je longeai une petite haie de buis derrière laquelle se trouvait un parking désert »

« elle nageait quasiment sur place dans la petite crique déserte en faisant battre ses longues palmes noires derrière elle dans un frémissement d'écume imperceptible »

« Lorsque j'entrai dans le café ce soir-là, je me trouvai devant une salle calme et presque déserte, seules deux ou trois personnes étaient éparpillées là sur les banquettes »

« La rue était déserte en contrebas sous la lumière des réverbères, et je regardais l'immeuble d'en face dans la nuit sans bouger à la fenêtre, les mains dans les poches de mon pantalon. »

« M'étant rendu à la piscine un peu plus tard que d'habitude, j'avais fait tranquillement mes longueurs de bassin presque tout seul dans la piscine déserte »
« Je nageais tout seul dans la chaleur embuée de cette piscine déserte que deux rangées de néons illuminaient au plafond »
« Quelques feux de signalisation, çà et là, aux quatre coins d'immenses carrefours déserts et grisâtres, passaient du vert au rouge dans l'indifférence générale »
« Il n'y avait qu'un employé sur le quai absolument désert, qui regagna lentement sa cabine, son drapeau rouge et son talkie-walkie à la main. »
« De chaque côté de l'unique voie de tramway qui traversait cette immense zone urbaine absolument déserte, des câbles de lignes électriques s'étendaient à l'infini, qui se rejoignaient à l'horizon. »
« John et moi marchions côte à côte sur le trottoir de cette immense avenue déserte »
« La cour, en contrebas, était déserte, il y avait un vieux matelas retourné contre un mur, et un vélo abandonné un peu plus loin, qui reposait contre la façade d'une cabine à haute tension, sur le béton de laquelle quelques raccords de ciment en forme de traînées de bave d'escargot attendaient d'être repeints de façon plus académique. »
« je fus frappé par la présence d'un téléviseur allumé tout seul dans un salon désert, nulle présence humaine ne se laissait deviner près de lui dans la pièce »
« Cela faisait près d'une demi-heure maintenant que nous roulions sur une route de campagne déserte, nous avons quitté toute architecture urbaine depuis longtemps, d'immenses champs de betteraves s'étendaient de chaque côté de la route. »
« nous roulions dans un parc désert, abandonné »
« Nous nous engageâmes lentement en voiture sur la piste, roulâmes quelques centaines de mètres sur le tarmac désert, et finîmes par nous arrêter devant un hangar abandonné, à la porte duquel se tenait un homme qui nous regarda nous garer. »
« la Siegessäule, isolée au cœur de son étoile d'avenues presque désertes »
« Tous ces chantiers étaient déserts, abandonnés »
« Silencieuse et déserte, la salle des Dürer était entièrement recouverte de larges panneaux de bois sombre »
« j'aperçus une cabine de gardiens vitrée à l'angle de deux couloirs, déserte, avec une veste sur le dossier d'une chaise et un journal abandonné sur la table. »
« Je fermai les yeux, et, debout dans ce couloir désert au sous-sol du musée de Dahlem, Charles Quint apparut alors lentement derrière mes yeux fermés. »
« Je me penchai pour jeter un coup d'œil à l'intérieur, la main au-dessus des yeux, et j'aperçus le hall d'entrée abandonné et désert dans l'obscurité »
« Même les vestiaires n'étaient pas comparables, dans un cas simple pièce ombrée, souvent déserte et silencieuse, avec deux rangées de casiers bien alignés où l'on peut se changer et se mettre en maillot de bain en toute tranquillité, dans l'autre vaste hall lumineux avec des allées de casiers métalliques de vestiaires à n'en plus finir, plein de passages et de chahut, de baigneurs et de flaques d'eau. »
« puis j'allai m'asseoir sur un des innombrables sièges en plastique de la salle d'attente de l'immense hall désert. »

JPT, AUT

Désert

« Nous aurions pu boire un dernier verre ensemble dans le bar désert de cet hôtel manseau pour adoucir notre déception »
« cette voiture-restaurant presque déserte dont la pathétique décoration vieillotte nous ravissait »
« Nous avons pris congé du taxi et nous errions depuis un moment le long d'une route déserte, quand, au loin, à l'approche d'un carrefour abandonné, nous fûmes témoins d'une scène muette d'une étrangeté radicale. »
« Le café était très sombre, désert, on sentait une certaine fraîcheur à l'intérieur en comparaison de la brûlante chaleur de midi qui régnait sur la route. »

« Les quais étaient déserts, que surmontaient d'immenses auvents dont les piliers commençaient à rouiller. »

JPT, FA

Désert

« A Tokyo, nous étions remontés immédiatement dans notre chambre, nous avons traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres illuminés [...] »

« La réception de l'hôtel était déserte, l'ascenseur désert, qui montait lentement dans la nef de l'atrium, et nous nous tenions silencieux dans la cabine transparente, côte à côte »

« Je refermai la porte de la chambre derrière moi, me retrouvai seul dans le couloir désert du seizième étage. »

« je vis s'allumer un voyant lumineux orange couplé à un signal sonore qui retentit de façon courte et aiguë sur le palier désert pour annoncer l'arrivée imminente d'une cabine. »

« Me retournant de crainte d'avoir été surpris par quelqu'un qui eût remarqué quelque chose d'anormal à l'étage, je traversai rapidement un hall d'accueil désert et entrai sans bruit dans une salle de gymnastique déserte où mes yeux commencèrent à s'accoutumer à l'obscurité [...] »

« Il devait être un peu plus de quatre heures du matin, et l'hôtel était désert, il n'y avait personne dans l'immense hall de marbre silencieux et assoupi. »

« Nous passâmes les portes vitrées coulissantes qui s'ouvrirent automatiquement sur notre passage, et nous retrouvâmes dans l'air frais de la nuit sur le perron désert. »

« dans une avenue tout aussi fantomatique et déserte qu'éclairait une rangée de réverbères qui traçait dans la nuit une ligne de lumière blanche piquetée. »

« il y avait de plus en plus de bars et de néons, des voitures qui roulaient au ralenti le long des trottoirs déserts »

« sa silhouette bleu nuit étoilée dans les allées désertes de ce supermarché. »

« Il pleuvait dehors, le ciel était gris, on voyait une grande avenue déserte devant nous, en contrebas de l'allée privée réservée à l'hôtel. »

« Le taxi nous avait laissé en haut du chemin, sur le vaste parking désert d'un hôtel. »

« Marie marchait à quelques mètres devant nous dans une immense salle d'exposition déserte, seule, dans son grand manteau de cuir noir, les lunettes de soleil relevées sur le front, son agenda à la main. »

« [Les salles d'exposition] étaient toutes blanches et désertes, impressionnantes de nudité, noyées dans une lumière brumeuse qui provient des fines ouvertures du toit à travers on apercevait un ciel gris et tumultueux chargé de lourds nuages de pluie. »

« deux étaient fixées au portail extérieur, qui diffusaient des images neigeuses de l'allée déserte qui descendait vers le lac »

« on pouvait distinguer des arêtes et des plinthes et reconnaître qu'il s'agissait de différentes vues des salles d'exposition désertes du musée. »

« Le parking de l'hôtel était désert, parsemé de grandes flaques traversées de pluie tourbillonnante et de rafales de vent. »

« De la cabine, je voyais un arrêt de bus désert. »

« moi debout dans la cabine téléphonique qui relevais parfois les yeux vers l'esplanade déserte qui s'étendait devant le musée d'art moderne »

« Là où, la dernière fois, il n'y avait que le vide des murs blancs et des espaces d'exposition déserts, se devinaient à présent les contours de l'exposition de Marie »

JPT, FU

Désert

« C'était un hôtel trois étoiles, propre et calme, nous ne croisâmes personne à l'étage, je suivais Zhang Xiangzhi dans un long couloir désert, un chariot de ménage abandonné encombrait le passage. »

« je consultais longuement la carte dans des salles à manger kitsch et désertes. »

« C'était un vaste hall aux allures de salle de paris clandestins qui bruissait d'animation, avec une billetterie vieillotte et des guichets déserts, des mégots sur le sol, des barquettes de

repas en carton crénelé abandonnées par terre, et des crachats humides, un peu partout, en constellations étoilées, qui luisaient d'un éclat nacré sur le carrelage. »

« je ne sais plus, la rue de Rivoli était déserte au débouché des escaliers mécaniques »

« Arrivés à l'hôtel, Zhang Xiangzhi demanda à voir le directeur et l'accompagna dans un bureau privé. Nous l'attendions dans le hall, un grand hall vitré impersonnel, avec un bar désert, où un employé passait l'aspirateur entre des tables abandonnées. »

« Nous longions ce long couloir désert où se succédait une enfilade de portes absentes, qui avaient été retirées ou n'avaient jamais existé »

« parfois, me précédant sur des trottoirs déserts écrasés de chaleur, il me faisait entrer dans un des innombrables magasins de souvenirs et d'objets de culte bouddhique »

« Zhang Xiangzhi m'avait précédé à la caisse pour acheter des billets, et nous étions entrés dans le temple, nous nous promenions dans un ensemble de cours et de jardins silencieux et déserts, où régnait une atmosphère de recueillement. »

« Lorsque je reparus dans la cour, elle était déserte, Zhang Xiangzhi avait disparu, il n'y avait plus personne le long de la balustrade où il téléphonait quelques instants plus tôt. »

« Debout au bastingage, je regardais les quelques personnes dispersées sur les grands quais déserts et je guettais malgré moi la présence de Marie »

« J'avais quitté le périmètre du port et je marchais au soleil à la recherche d'un hôtel, longeant des boulevards déserts en bordure de mer, traversant des petites places silencieuses aux fontaines asséchées, des terrains vagues et des parkings. La ville paraissait déserte en cette fin de matinée [...] »

« La ville paraissait déserte en cette fin de matinée, les gens devaient être à la plage, on n'apercevait personne dans les rues et sur les bancs publics, une rare Vespa de temps à autre qui pétaradait dans le silence, s'éloignait sur une avenue déserte et disparaissait. »

« J'entrai dans un bar désert, aux profondeurs ombrées, et longeai le comptoir jusqu'à une porte vitrée, qui donnait sur une sorte de réception, un petit comptoir en bois, derrière lequel se trouvait un tableau en liège où pendaient quelques clés. J'appelai, mais ne reçus pas de réponse. »

« Les portes avaient été refermées et le parvis était de nouveau désert »

« elle avait escorté le corbillard sur les routes désertes de l'île d'Elbe tout au long de la douzaine de kilomètres qui sépare la Rivercina de Portoferraio »

« et elle était entrée dans la ville ainsi, escortant à cheval son père mort dans les rues désertes de Portoferraio »

« Marie avait rejoint Portoferraio et marchait dans la ville déserte en direction du port. »

« Les rues étaient désertes, avec ici et là, quelques T conceptuels, blancs sur fond noir, incompréhensibles et lancinants, aux enseignes de tabacs fermés. »

« Elle allait ainsi d'hôtel en hôtel, montait d'étroits escaliers très sombres jusqu'à des entresols déserts »

« Marie s'avança dans le jardin désert. »

« nous dansions en silence dans cette crique déserte au pied de la montagne. »

JPT, LVM

Vide

« Lorsque je regagnai le petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas, je trouvai l'appartement vide, Marie n'était plus là. »

Désert

« L'esplanade était déserte, sur laquelle un rideau de pluie oblique tombait avec fracas dans une immense flaque noire brouillée d'éclats de gouttes dont le vent chiffonnait la surface. »

« [...] le lourd portail en bronze s'était refermé derrière lui, laissant à nouveau planer sur la rue déserte une menace diffuse d'autant plus efficace qu'elle était invisible. »

« Ici et là, quelques chariots élévateurs sillonnaient les allées désertes [...] »

« La cabine vitrée du bureau des douanes se devinait au fond du hangar, au cœur d'une zone réservée aux compagnies aériennes, dont les comptoirs d'enregistrement étaient

déserts, seuls demeuraient ici et là quelques autocollants placardés sur les murs, KLM Cargo, SAS Cargo, Lufthansa Cargo. »

« Ils ne le [le cheval] perdaient plus de vue dans la lumière des phares, ils l'avaient en ligne de mire, ils restaient collés à sa silhouette affolée, sinuante et flexueuse, tournant à gauche quand il tournait à gauche, bifurquant avec lui, les trois voitures fonçant côte à côte sur l'immense tarmac désert pour l'empêcher de faire demi-tour et de leur échapper »

« Dans cet espace désert, seuls quelques sièges étaient réservés aux cargonantes qui accompagnaient les marchandises. »

« Nous avions rejoint une petite crique déserte, qui s'étendait dans le silence de l'après-midi, un silence immobile de clapotement de vagues et de vibrations d'insectes. »

« La maison était encore endormie, nous étions seuls avec Marie dans cette grande maison déserte, dormant à des étages différents, les autres pièces étaient inoccupées ou vides, le bureau de son père rangé, les caisses en passe d'être déménagées. »

« Le centre équestre était désert, fantomatique, les pompiers n'étaient plus là, et le versant de la colline se dressait, lunaire, dans la lumière grise du matin, des squelettes d'arbres noirs présentaient leurs profils torturés [...] »

JPT, UP

Désert

« je me trouve immédiatement dans le grand hall désert de l'hôtel de Tokyo aux lustres de cristal illuminés. »

JPT, NUE

Désert

« M. Tristani avait commandé l'apéritif dans la grande salle à manger déserte du restaurant panoramique »

« La rue était déserte. »

« et je n'ai plus trouvé la force, ou l'énergie, de la rappeler par la suite dans la chambre déserte du grand hôtel de Shinjuku où elle devait attendre de mes nouvelles. »

« La place Saint-Sulpice était déserte, la façade de l'église silencieuse, drapée dans les majestueuses bâches grises qui recouvraient ses immémoriaux échafaudages. »

« J'observais la place déserte devant moi à travers la baie vitrée »

« Le pont arrière était désert, balayé de pluie et d'embruns, les bancs de croisière abandonnés dans le vent. »

« Je passai l'enclos à chevaux, qui était désert dans la grisaille, avec des piquets de clôture effondrés »

« Nous étions là, tous les deux, assis en manteau dans le salon désert de cette maison abandonnée. »

« Car, ici, dans le salon désert de cette maison abandonnée, l'absence de son père se faisait sentir partout avec force, se matérialisait dans chaque particule de l'air »

« les volets étaient toujours fermés et la terrasse déserte, mais il n'y avait pas trace de la voiture de Giuseppe dans les parages. »

« Marie tourna à droite pour prendre la direction du cimetière et nous parcourûmes des petites rues désertes dans un quartier de l'arrière-ville que nous ne connaissions pas. »

« on apercevait le terrain de football désert derrière des grillages »

« Elle finit par tomber sur la petite grille d'une porte annexe, qui donnait sur une rue déserte »

« Il y avait un côté presque urbain dans cette partie étroite et encaissée du cimetière, des allées, des carrefours, nous étions dans une véritable nécropole, un hameau des morts, absolument désert, délaissé, silencieux, avec ses ruelles de plus en plus sombres, qui s'estompaient au loin dans la pénombre. »

JPT, MIC

Désert

« Nous étions là, égarés dans notre conversation sur une route de campagne chinoise déserte »

« J'ai encore en tête des images d'autoroutes chinoises désertes en pleine nuit sur le chemin du retour »

« il nous connaissait tous les deux et il aurait sans doute aimé cette scène étrange, Chen Tong dans ce parking désert lisant un message sur son portable »

« la façade ancienne d'un hôtel sur l'île de Shamian, un périphérique désert dans un taxi à plus de deux heures du matin »

« Cette image de l'hôtel Rosedale absolument désert à quatre heures du matin, où somnolait un unique réceptionniste en uniforme derrière le comptoir, »

« J'avais dans la grande salle déserte, et je commençais à me représenter mentalement le défilé de la robe en miel dans ces lieux, le podium, les gradins, qui prenaient corps dans mon esprit entre ces murs vides et blancs prêts à les accueillir. »

« Après deux heures de route, nous arrivâmes dans ce qui me parut être une ville thermale, un endroit presque désert, où s'étendait un vaste complexe hôtelier, avec des chalets éparpillés à flanc de colline. »

« Elle revint au bout de dix minutes, Chen Tong et moi l'attendions dans un canapé du grand hall désert. »

« un clignotement de néon rouge sur le trottoir désert. »

JPT, USB

Désert

« Le bar du Sofitel était quasiment désert en ce milieu d'après-midi, un maître d'hôtel désœuvré somnolait derrière le comptoir. »

« La porte tambour de l'entrée principale était déserte, il n'y avait plus de trace des deux hommes qui venaient de quitter les lieux. »

« La place du Châtelain était déserte. »

« Les lieux étaient déserts, on se serait cru dans un bâtiment administratif désaffecté ou dans un lycée agricole abandonné. »

« il restait un passage de deux ou trois mètres, par lequel je me glissai entre la grille fermée et la guérite déserte. »

« J'étais seul dans la salle à manger déserte, et je travaillais là au calme. »

« Après son départ, je fermai la porte de ma loge à clé et allai éteindre toutes les lampes dans la pièce, heureux d'être de nouveau seul et coupé du monde. »

« La réception était déserte, le comptoir était vide en ce dimanche matin. Je quittai le campus par la porte principale, dont la grande grille était de nouveau ouverte. Le quartier de Hongo était désert sous la brume, et je décidai de rejoindre le quartier animé de Shibuya pour essayer de trouver un cybercafé »

« Je poussai la grille et j'entrai dans l'aire de jeux déserte. »

« Je traversai plusieurs pièces désertes où, quoiqu'il fût désormais absent, on sentait toujours la forte présence de mon père dans l'atmosphère. »

JPT, EMO

Désert

« chancelant sur la moquette, nous nous étions engagés dans un long couloir désert pour rejoindre sa chambre à quatre heures du matin. »

« Encore engourdi par ce que je venais de vivre avec Elisabetta, je marchais dans les rues désertes de Bruxelles. Je connaissais bien le chemin, je l'avais emprunté tant de fois en revenant du Berlaymont. »

« Le ciel était soudain devenu désertique et silencieux. Cela faisait quarante-huit heures que plus un vol n'était assuré dans le nord de l'Europe, et je pensais aux centaines d'avions immobilisés sur les aires de stationnement des aéroports déserts. »

« L'endroit était calme, presque désert, avec des plantes vertes et deux ou trois personnes attablées dans un décor paisible »

« Nous nous étions engagés dans un nouveau couloir, et nous traversions en coup de vent un salon d'attente désert réservé aux personnalités en visite. »

« Nous tournions désespérément en rond dans le hall, et j'avais le sentiment de nous voir en surplomb depuis une passerelle surélevée du bâtiment, égarés au milieu de ce grand hall désert, minuscules silhouettes affolées dans cette imposante architecture de verre, qui cherchions à échapper au piège qui s'était refermé sur nous, et qui butions à chaque fois sur des vitres fermées, ne sachant plus où nous diriger, quelle porte ouvrir, quel couloir emprunter. »

JPT, DP

Désert

« Je ne fais rien, j'éprouve la monotonie des heures, mon œil construit des figures géométriques, assemble les éléments épars qui sont à ma disposition, la mer, le ciel, les rides de la plage déserte. »

« La plage est le plus souvent déserte en ces longs mois d'hiver. »

« Je lève de temps à autre les yeux vers la salle, qui est presque déserte, seules quelques tables sont occupées. »

« À travers la fenêtre, par-delà la terrasse déserte qui donne sur la place de Brouckère, je vois les trottoirs fumer dans le froid »

« Même si j'ai le toit du casino en permanence sous les yeux, je n'ai jamais mesuré combien il est proche de l'appartement où je me trouve, car il ne se passe jamais rien sur ce toit plat perpétuellement désert. »

« je demeure seul face à ce mur de béton en construction, laissé à l'abandon dans le chantier désert »

EXPÉRIENCES

CHAPITRE 4

INHABITER 183

L'illusion du domestique

Retour sur les non-lieux	188
(À) la dérive	189
Anywhere else. Than here Today	192
Consommer plus pour habiter moins bien ?	194
Accepter le générique	196
Fuir le pays rhétorique	199
Habiter le transitoire	201
La géographie du vide	202

CHAPITRE 5

SE DÉPLACER 207

Un monde à portée de main

Infrastructures	213
Cathédrales	216
La guerre contre l'espace	219
L'esthétique des mobilités	222
Entre parenthèses	225
Métro avion auto	227
Aucune raison	229

CHAPITRE 6

AIMER 233

Amour, gloire et beauté

De l'amour à la saturation	238
Aimer nos villes pour ce qu'elles sont	242
Le plus laid du monde	246
Beauté réelle	247
La beauté de l'impérieuse nécessité	250
Imbéciles	253
Les bouffeurs de sushi et leurs architectes	255
Amour, famille, archi	259
Preuves d'amour	260

INTERLUDE

CHACUN SON ÉCRIVAIN 267

Les écrivaines et les écrivains au secours des architectes

Des relations	272
Des écrivaines et des écrivains pour architectes	275
Plaisir d'écrire, joie de recevoir	278
Une écrivaine chez les urbanistes	280
Raconter des histoires	282
Arriver à ne pas parler comme un architecte	286

CHAPITRE 4

INHABITER

L'illusion du domestique



David Fincher, *Fight Club*, 1999. Photogramme

C'est drôle, la maison m'inspire un refuge autant qu'une prison
Primerio, *Fragments*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Pierre Hyppolite, universitaire. Marc Augé, ethnologue. Dominique Perrault, architecte. Nicolas Mathieu, écrivain. David Lopez, écrivain. Maurice Blanchot, philosophe. Henri Lefebvre, philosophe. Gilles Ivain, poète. Elvis Costello, chanteur. Nathalie Vincent-Arnaud, universitaire. Guy Debord, philosophe. Adèle Van Reeth, chroniqueuse et écrivaine. Morrow Mayo, reporter. Sémir Badir, linguiste. Rem Koolhaas, architecte. Philippe Simay, philosophe. Vincent Descombes, philosophe. Bas Smets, paysagiste. Jean Baudrillard, philosophe. Jacques Ferrier, architecte.

L'œuvre de Bret Easton Ellis a été maintes fois étudiée à l'aune des excès de ses personnages : un savant cocktail de drogue, de sexe et de meurtres, le tout baigné dans la démesure de l'univers américain de la fin du XX^e siècle. En revanche, rares sont les analyses qui se sont intéressées à la dimension spatiale que ses romans génèrent ou qui les présuppose. Pourtant, l'espace est partout et enivre tout autant que l'alcool qui coule à flot dans les extravagantes soirées de Los Angeles et de New York. Il génère des sentiments contradictoires à des personnages à la dérive, entre immensité et enfermement, entre non-lieux génériques et territoires extraordinaires.

À en croire Pierre Hyppolite, « la littérature permet de rendre compte de l'habitabilité d'un espace²⁸⁸ ». La question, essentielle, de la représentation de cette habitabilité revêt chez Bret Easton Ellis un enjeu particulièrement saillant. Alors que l'auteur se plaît à figurer l'errance d'une génération dorée et narcissique, cette dernière trouve dans la ville contemporaine un terrain de jeu privilégié. Et pour cause : les personnages ellisiens semblent habiter bien au-delà des quatre murs de leurs chambres d'étudiants, de leurs appartements new-yorkais ou de leurs immenses villas californiennes. C'est dans la ville toute entière, dans ses contradictions et sa folle étendue, qu'ils trouvent les lieux susceptibles d'assouvir – ou d'accroître – leurs angoisses existentielles. Ils n'en sont pas moins circonscrits à un territoire défini, dont les limites, oppressantes, les enferment dans un environnement spatial cloisonné, entièrement étanche.

Tous similaires, les personnages semblent ainsi déterminés par leur relation à l'espace. À l'image de Sean – l'un des nombreux personnages aux noms monosyllabiques des *Lois de l'attraction* déclarant « je désirais un lieu inhabité²⁸⁹ » –, l'œuvre de Bret Easton Ellis repose sur une accumulation de non-lieux caractéristiques d'une génération désabusée vaguant à travers des espaces désincarnés. L'auteur semble même dessiner « un monde où tout est semblable, une galerie des glaces où il n'y a pas d'issue²⁹⁰ ». Qu'importe où ils se trouvent sur la planète, de Los Angeles à Paris, en passant par Londres et New York, les personnages ellisiens sont confrontés aux mêmes autoroutes, magasins, aéroports, centres commerciaux, bars, boîtes de nuit, restaurants chics et autres McDonald's : autant d'isotopes qui dessinent une géographie balisée et générique. En quoi la sérialité et la répliquabilité des lieux de Bret Easton Ellis, et plus largement de notre corpus transgressif, dessinent-elles les contours d'un monde générique ? En quoi la répétition et la systématisation de descriptions représentent-elle l'artificialité des grandes métropoles du monde entier ?

²⁸⁸ Pierre Hyppolite, « Littérature et architecture : des cathédrales de papier », [émission radio], *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 27 novembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/cartes-blanches-14-litterature-et-architecture-des-cathedrales-de-papier>

²⁸⁹ BEE, *LLA*, 343

²⁹⁰ Alexis Brocas, « Bret Easton Ellis », [émission radio], *La compagnie des auteurs*, France Culture, 02 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/bret-easton-ellis-22-bee-serieux>

En tant que « genre populaire [qui] s'est [...] très tôt imprégné des parlars, des scènes, des lieux communs et des problèmes triviaux du quotidien²⁹¹ », la littérature américaine – et *a fortiori* celle d'Ellis – constitue un terrain de recherche particulièrement fertile à l'heure d'interroger les expériences de la ville dans le roman contemporain. C'est pourquoi nous nous arrêterons plus particulièrement dans ce chapitre sur les romans de Bret Easton Ellis, au sein desquels l'on appréhende des environnements urbains différents mais des manières d'*être aux lieux* sensiblement similaires. Ils nous permettent en effet, accompagnés de certains autres ouvrages de notre corpus, d'étudier la récurrence des non-lieux ellisiens et de comprendre en quoi ils dessinent une géographie transgressive, révélatrice de la pauvreté de nos modes d'habiter contemporains.

Retour sur les non-lieux

En 2010, Marc Augé revient sur *ses* non-lieux. Prédéfinis presque vingt ans plus tôt dans un ouvrage éponyme (1992), les non-lieux ont fondamentalement enrichi les perspectives d'analyses de situations urbaines et façonné celles de certains textes littéraires. En affûtant encore davantage leur définition et leur emprise sur notre monde contemporain, l'anthropologue finit par délimiter ce qu'il nomme les « non-lieux empiriques » aux « espaces de la circulation, de la communication et de la consommation²⁹² ». La ville, en somme, ne se définirait plus seulement par sa capacité à agglomérer ou diffuser : importer ou exporter les informations, les hommes et les produits de consommations. Son attractivité serait paradoxalement subordonnée à sa valeur de lieu de passage. Ville attractive ? Ville impersonnelle, dépouillée de toute envie, de tout espoir, de toute trace habitée.

Mais comment habiter le non-lieu ? Comment s'approprier des espaces *a priori* inappropriables ? Si l'anthropologue ne soumet pas de réponse en ce qui concerne la capacité d'habitabilité des non-lieux, il précise qu'il incombe désormais aux écrivaines, aux écrivains et aux architectes d'en « rechercher la beauté²⁹³ ». Ils y sont mêmes « condamnés », puisque ne persistent, dans nos villes aux centres vides et muséifiés, que l'inquiétante étrangeté des marges et l'obsédante nouveauté de ces bâtiments impersonnels voués à la profusion des hommes et des marchandises. Une forme de documentation – d'esthétisation ? – est donc à l'œuvre. Elle coïncide avec la manière dont écrivaines et écrivains s'évertuent depuis quelques années à décrire la ville, non plus dans ses formes les plus spectaculaires, mais à travers ses espaces les plus banals et ordinaires. Comme si la globalisation effrénée, dont les non-lieux seraient d'après Augé le reflet le plus tangible, impliquait un décentrement du regard et une nécessaire description des espaces de la quotidienneté.

²⁹¹ Helder Mendes Baiao, « L'indice de l'horreur chez Bret Easton Ellis. Le Los Angeles ville morte de *Moins que zéro* et *Suite(s) impériale(s)* », *A contrario*, 2014/1, n° 20. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-143.htm>

²⁹² Marc Augé, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>.

²⁹³ *Ibid.*

D'où l'importance d'avoir recours aux écrivaines et écrivains contemporains pour tâcher d'appréhender nos modes d'habiter, et de comprendre l'imaginaire qu'ils véhiculent. Bret Easton Ellis – dont le premier roman *Moins que zéro*, paru en 1985, précède de quelques années la sortie de l'essai de Marc Augé – accède à seulement vingt et un ans à un succès reposant notamment sur une écriture minimaliste et un récit sans histoire qui retrace le retour de son narrateur Clay à Los Angeles pour fêter Noël en famille. Dans une forme d'indifférence liée à une ville dont l'auteur est lui-même originaire, pas d'inscription pérenne, mais un voyage transitoire sur les traces de l'enfance, qui exacerbe les traits d'une mégapole justement vouée à une surabondance de non-lieux.

Le provisoire domine, là où l'*inscription* semblait jusque-là définir notre manière d'habiter. Une vision qui se rapproche du travail et des recherches de certains architectes contemporains, qui prônent une forme d'assouplissement des conditions d'inscription dans la métropole contemporaine, à travers des architectures évolutives basées sur la flexibilité d'usage et l'évolution dans le temps. Pour revenir sur l'exemple, révélateur, de l'« Hôtel Métropole » de Dominique Perrault (→ **Hôtel**), on constate que l'architecte, comme d'autres, se fait l'écho d'une nouvelle ère, celle du voyageur ou habitant nomade, partout chez lui, chez lui nulle part. Son projet de recherche révèle en effet la volonté de côtoyer l'expérience métropolitaine sans réellement s'en saisir. Accéder à la ville sans s'y inscrire, tel pourrait être le point d'orgue du phénomène à l'origine des non-lieux : une globalisation frénétique, qui – d'après Augé toujours – banalise, aseptise et finit par caractériser la ville. Quoi qu'il en soit, ces lieux « d'inscription éphémère » sont révélateurs de nos modes d'habiter contemporains.

(À) la dérive

Revenons-en donc aux romans de Bret Easton Ellis. *Moins que zéro*, *Les Lois de l'attraction* et *Glamorama* partagent tous trois des points communs. Si l'auteur les situe dans des aires géographiques distinctes (les côtes Est et Ouest américaines, l'Europe), on pressent des similarités dans la manière d'envisager l'espace. Ses personnages font, en effet, part d'une insatisfaction permanente d'être au lieu, qui se traduit par une forme d'apathie générale. Celle-ci semble pouvoir s'expliquer par un double facteur : le sentiment qu'il ne se passe rien, jamais et nulle part, conjugué à des velléités de mouvement incessant. Les deux sont intimement liés et dessinent un paradoxe qui traverse l'ensemble des romans de l'auteur : le lieu n'importe pas, mais fait toujours et simultanément, figure de désir. Le *name dropping* « spatial » dont fait preuve Ellis participe de ce phénomène et accentue le sentiment d'accumulation des lieux traversés par ses personnages. Les bars, les restaurants, les centres commerciaux et les maisons où errent les personnages de *Moins que zéro* sont sans cesse nommés ou, *a minima*, précisément situés : Café Casino, New Garage, restaurant de Melrose, buvette de Sunset, salle de jeux de Westwood, Fatburger, Edge, La Scala, Du-par, Chasen, la liste pourrait se déployer à l'infini. Mais ils ne constituent que des lieux de passage éphémère. Ils frustrant et déçoivent presque aussitôt qu'ils ont été rejoints. Car le cercle est vicieux et finit toujours par couper court aux vaines tentatives des personnages de trouver leur place quelque part. Par exemple, après avoir voulu quitter une fête chez leur amie Blair à Beverly Hills, Clay et Daniel se retrouvent dans un bar :

Plus tard dans la nuit, nous sommes tous les deux assis dans un bar sombre de Polo Lounge, nous ne disons pas grand-chose. « Je veux y retourner », dit Daniel à voix basse, avec effort. « Où ça ? » je demande sans très bien comprendre. Suit un long silence qui me donne la chair de poule, puis Daniel finit son verre, tripote ses lunettes noires qu'il porte toujours, et finit pas dire : « Je sais pas. Je veux simplement rentrer quelque part. »

(BEE, MQZ, 20)

Rentrer quelque part, coûte que coûte : tel semble être le leitmotiv du personnage ellisien. Pour profiter jusqu'à l'excès de ces villes américaines qui ne dorment jamais, dont l'activité intense finit par annihiler les perspectives. Mais aussi, et sans doute, pour ne pas se retrouver seul : puisqu'il n'y a rien à faire, autant se perdre dans les méandres d'une Los Angeles tentaculaire aux bars vides et sombres, jusqu'à ce que la ville soit « épuisée » à force d'être arpentée, comme Perec épuisait Paris depuis la terrasse d'un café de la place Saint-Sulpice. L'inertie règne en maître et finit par générer de la frustration, impliquant elle-même la dérive. Pêle-mêle chez Ellis et chez certains de ses contemporains :

Quand nous sortons des toilettes, Lindsay et moi nous installons au bar d'en haut et il me dit qu'il ne se passe pas grand-chose nulle part en ville.

(BEE, MQZ, 129)

J'ai rendez-vous avec Rip au Café Casino de Westwood, mais il est en retard. Il n'y a rien à faire à Westwood.

(BEE, MQZ, 54)

Je continue de conduire sans trop savoir où je vais. Nous nous arrêtons à une coffee shop de Beverly Hills et ensuite, quand nous remontons en voiture, je lui demande : « Ou désires-tu aller, Blair ? »

(BEE, MQZ, 68)

Nous avons souvent été ici depuis neuf semaines, et nulle part ailleurs, sinon à Rancho Mirage, pendant les trois dernières. Il ne se passait plus rien depuis une semaine.

(BEE, MQZ, 165)

Où vas-tu ? je lui ai demandé.

– J'en sais rien, il a dit. J'me balade.

– Mais cette rue ne mène nulle part, je lui ai dit.

– Peu importe.

(BEE, MQZ, 235-236)

Il n'y avait rien à faire hier soir.

(BEE, LLA, 316)

Elle ne savait que faire. Et pendant des mois et des mois, elle se contenta de regarder la télé.

(JMI, *BLBG*, 90)

Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien.

(JPT, *FA*, 106)

– Tu fais quoi avec ta main là ? demande Álvaro.

– Ben je l'avance.

– Vers ?

– Le rien.

(Pierre Ducrozet, *L'Invention des corps*, 247-248)

que pouvait-il bien faire à Montpellier, il n'en avait pas la moindre idée

(MH, *ANE*, 195)

– Qu'est-ce qu'on fait ?

– Je sais pas. Tu veux faire quoi ?

– Rien.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 170)

J'ai autant l'envie d'être ailleurs que la flemme de bouger.

(David Lopez, *Vivance*, 45)

Ce dernier passage résume à lui seul tout un esprit du temps, qui transpire de manière particulièrement palpable dans notre corpus littéraire. Rien ne semble jamais se passer nulle part et la paresse généralisée ne plaide pas en faveur d'un passage à l'acte. Maurice Blanchot confirme cette inaction du quotidien, son inertie envoutante.

Rien ne se passe, voilà le quotidien, mais quel est le sens de ce mouvement immobile ? A quel niveau se situe ce « rien ne se passe » ? Pour qui « rien ne se passe-t-il », si, pour moi, nécessairement il se passe toujours quelque chose ? En d'autres termes, quel est le « Qui ? » du quotidien ? Et, en même temps, pourquoi, dans ce « rien ne se passe » y a-t-il l'affirmation que quelque chose d'essentiel serait admis à passer²⁹⁴ ?

C'est en tout cas à une nouvelle forme de dérive contemporaine que Bret Easton Ellis nous invite à travers ses romans. Celle, inconsciemment entreprise par d'une jeunesse dorée, lassée et narcissique, qui repose justement sur l'injonction à *faire quelque chose*. D'une certaine manière, le fait qu'il ne se passe rien les *oblige*. Pour conjurer l'ennui, rien de tel qu'une boulimie de non-lieux équivalents, reliés par des *highways* génériques. Cette dérive, diurne et nocturne, implique des déplacements perpétuels qui balisent moins des étapes dans la narration qu'une perte de repères à la fois pour les personnages, la lectrice ou le lecteur. La nécessité de se mouvoir démultiplie les non-lieux – de la consommation, de la circulation et de la communication – et dessine une cartographie cumulative et éclatée. Déjà les situationnistes relataient-ils, au travers de leurs dérives, l'ennui inhérent à la condition urbaine. Henri Lefebvre

²⁹⁴ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, s.p.

faisait du grand-ensemble Lacq-Mourenx le « cas concret » d'un univers manifestement inerte²⁹⁵. Son compère Gilles Ivain, dont on connaît le rôle décisif qu'il a joué dans l'établissement de l'*Internationale situationniste* via son *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, paraît tout aussi désabusé : « Nous nous ennuyons dans la ville, il faut se fatiguer salement pour découvrir encore des mystères sur les pancartes de la voie publique, dernier état de l'humour et de la poésie²⁹⁶. » Le problème s'est certes déplacé dans le *sprawl* américain chez Bret Easton Ellis, mais les raisons et les effets coïncident avec ce qui était déjà à l'œuvre dans les années 1950-60.

Samedi en fin de soirée nous sommes tous chez Kim. Il n'y a *pas grand-chose à faire*, sinon boire des gin-tonic et de la vodka avec beaucoup de jus de citron et regarder des vieux films sur le Betamax. Je fixe sans arrêt le portrait de la mère de Kim, suspendu au-dessus du bar dans le salon au plafond élevé. Il ne se passe rien ce soir. Blair a entendu dire que le New Garage a réouvert entre la 6e et la 8e Rue, si bien que Dimitri, Kim, Alana, Blair et moi décidons de descendre en ville.

(BEE, *MQZ*, 166. Je souligne)

Un indice de domesticité (le portrait dans le salon) est immédiatement ponctué par une marque d'ennui. Quant au New Garage mentionné, il s'agit en réalité d'une boîte de nuit installée dans un parking, que les personnages quittent pour les urgences après qu'un des leurs se soit coupé la main. La petite bande finit la soirée dans un *coffee shop* sur Wilshire Boulevard.

Anywhere else. Than here Today

Cette inertie pourrait être parfaitement illustrée par les paroles d'« Oliver's Army », la chanson d'Elvis Costello – dont on connaît l'influence dans la vie et la carrière de Bret Easton Ellis ; des références qu'il ne cesse de distiller au sein de ses romans²⁹⁷ – : « And I would rather be anywhere else. Than here today » (→ **Retraite**). Ce refrain fait écho à toute une génération désabusée, incapable de trouver sa place. Entre regret et triste acceptation de ce constat implacable, les personnages errent dans la ville contemporaine, incapable d'offrir une quelconque solution à ce problème insoluble. Le sentiment de jamais être au bon endroit implique une frustration et une équivalence des lieux, un inconfort rapide qui confère à l'ennui et implique la dérive. Mais les personnages, si déterminés soient-ils à déambuler, sont néanmoins destinés à un enfermement progressif, auquel leurs innombrables déplacements les consignent curieusement. Comme le souligne en effet la chercheuse Nathalie Vincent-Arnaud, analysant une interview de l'auteur dans laquelle il explique vouloir délivrer et raconter le

²⁹⁵ Voir Henri Lefebvre, « Les nouveaux ensembles urbains (un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière) », *Revue française de sociologie*, n°2, avril-juin 1960, pp.186-201.

²⁹⁶ Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », 1958, réédité dans Patrick Mosconi (dir.), *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, pp. 15-20.

²⁹⁷ Elvis Costello apparaît comme une figure tutélaire dans l'œuvre de Bret Easton Ellis. L'auteur le revendique comme tel dans de nombreuses interviews. Le titre de son premier roman, *Less Than Zero*, est celui d'une chanson de l'artiste, qui figure çà et là, en poster ou via des références musicales, dans l'ensemble de ses romans.

« milieu » dans lequel évoluent ses personnages, les territoires ellisiens prennent la figure d'un immense espace carcéral dont il paraît illusoire de vouloir s'évader :

Cette déclaration ouvre déjà très largement les portes de cette portion de territoire tout à la fois confiné et voué aux errances sans fin ou, en d'autres termes, de cette prison dorée dans laquelle Ellis choisit d'enfermer, d'une manière le plus souvent irrémédiable, ses personnages²⁹⁸.

S'évader, c'est pourtant ce à quoi s'attèle Victor, l'une des nombreuses voix des *Lois de l'attraction*. Au contraire des autres personnages « coincés » sur le campus de Camden – université fictive inspirée du Bannington College, dans le New Hampshire, où Ellis a lui-même étudié – Victor parcourt l'Europe avant de rejoindre la côte est américaine. Mais l'expérience paraît stérile, tant elle ne fait que reproduire à l'échelle d'un continent les tics d'une dérive inhérente aux personnages ellisiens. L'auteur en livre un véritable chef d'œuvre²⁹⁹ qui marque les pérégrinations d'un voyageur compulsif traversant le vieux continent. On y reconnaîtrait presque les marqueurs, dessinés à gros traits, de la dérive urbaine à laquelle œuvraient les situationnistes dans les années 1950-60 en France. Convaincu que ce mode de comportement expérimental incarnait un pouvoir émancipateur du quotidien, Debord et ses acolytes faisaient de la marche le vecteur de troubles et de vertige, afin d'appréhender les variations d'ambiances de la ville – le « relief psychogéographique³⁰⁰ ». Clin d'œil complice à cette potentielle capacité de l'architecture à libérer les individus de l'aliénation du quotidien ? Pas sûr. Car n'en déplaise aux situationnistes, il s'agit moins chez Ellis de faire l'expérience de la marche pour découvrir les richesses insoupçonnées d'un territoire inconnu que de se laisser errer, presque à son insu, de canapés en canapés, de bars en bars ou de soirées en soirées. Génération nomade ? Plutôt perdue et insatisfaite, boulimique de non-lieux divers qui lui permettent d'échapper à l'enfermement de sa ville natale ou de son campus. Que cela soit à Los Angeles (*Moins que zéro*), en Europe (*Les Lois de l'attraction, Glamorama*) ou à New York (*Glamorama*), l'échelle importe moins que le procédé : une invariable dérive qui prouve le rétrécissement de notre planète qu'avait soulevé Augé dans ses *Non-Lieux* et l'enfermement mental et physique que celui-ci suppose.

À l'image d'un cinéma où la caméra flotte, fait de bribes de conversations, d'éléments disparates, Ellis aime justement jouer cette « forme d'errance » à travers laquelle rien ne se déroule suivant une logique scénaristique implacable. La manière dont l'auteur manipule l'espace plaide en faveur d'une expérience banale et générique de la ville, et ce quels que soient les territoires arpentés. Les aspirations des personnages résonnent ainsi avec la sentence de la philosophe Adèle Van Reeth, qui a récemment consacré un livre aux souffrances engendrées par la vie ordinaire : « Je voudrais réussir à être ici sans me sentir ailleurs. Non pas fuir, mais arriver, enfin³⁰¹ ». Sur notre planète devenue trop petite, dont les limites nous oppressent (→ **Utopie**), son aspiration pourrait en effet parfaitement illustrer la tâche qui incombe au

²⁹⁸ Nathalie Vincent-Arnaud, « Cartographie du vide : les "non-lieux" de l'espace américain dans *The Informers* de Bret Easton Ellis », *Caliban*, n°19, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/caliban.2407>

²⁹⁹ On ne peut que conseiller la lecture des pages 27 à 34 de BEE, *LLA* pour en avoir le cœur net.

³⁰⁰ Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n°9, novembre 1956, pp. 6-10.

³⁰¹ Adèle Van Reeth, *La Vie ordinaire*, Paris, Gallimard, 2020, p.15.

personnage ellisien, autant qu'à ceux de Toussaint et Houellebecq, qui ne sont pas en reste à l'heure de faire dériver de manière hasardeuse leurs différents narrateurs.

Je marchais au hasard, sans but, je me perdais dans des embouteillages de piétons au grand carrefour de Kawaramachi, je flânais dans des galeries marchandes, je passais le seuil de boutiques de calligraphie et m'attardais un instant devant les encres en bâtonnets solides, noirs avec quelque inscription verticale dorée, regardais les pinceaux précieux, en fils de je ne sais quoi, qui coûtaient la peau du cul. Je musardais dans les marchés, je m'arrêtais ici et là devant les gros tonneaux de salaisons de la devanture d'une échoppe de concevais mollement le désir d'acheter des tranches de thon géantes, du ships, des légumes marinés dans du vinaigre aux couleurs acidulées, rose vif du gingembre, jaune du daikon, violacé de l'aubergine.

(JPT, *FA*, 127-128)

je roulai pendant quelques kilomètres absolument au hasard, dans un état de blanc mental presque absolu, mes dernières facultés perceptives entièrement consacrées à la recherche d'un hôtel.

(MH, *SOU*, 268)

Consommer plus pour habiter moins bien ?

Bret Easton Ellis nous livre une vision réductrice de la métropole : comme on consommerait tout le reste, on consomme des meubles, on consomme de l'espace, on consomme de l'urbain. Les descriptions se résument à des longues listes d'objets et de vêtements de marque (→ **Atlas**). Rien d'étonnant, si l'on en croit les premiers récits de sociologie urbaine consacrés à la ville de Los Angeles, et notamment celui de Morrow Mayo :

Il faut bien comprendre que Los Angeles n'est pas qu'une ville. Au contraire, elle est, et cela depuis 1888, une marchandise ; quelque chose dont on fait la publicité et qu'on vend au peuple américain comme les automobiles, les cigarettes ou du dentifrice³⁰².

La ville comme marchandise, le logement comme produit : les personnages s'adonnent dès lors à un véritable « inventaire progressif et allégorique du dérisoire³⁰³ ». Les descriptions, à n'en plus finir, servent moins le récit qu'un état des lieux, simple et sommaire, de l'intériorité des logements, ces coquilles désincarnées qu'il paraît primordial de meubler pour, si ce n'est s'y impliquer, au moins feindre un semblant d'habitabilité.

[...] un ventilateur industriel ancien, un aquarium vide, des fleurs desséchées, un candélabre, une bicyclette, une cuisine bâtie spécialement avec différentes sortes de revêtements de pierre, un

³⁰² Morrow Mayo, *Los Angeles*, New York, A.A.Knopf, 1933, p.319.

³⁰³ Nathalie Vincent-Arnaud, « Cartographie du vide : les "non-lieux" de l'espace américain dans *The Informers* de Bret Easton Ellis », *Caliban*, n°19, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse: <https://doi.org/10.4000/caliban.2407>

réfrigérateur à porte vitrée, un robot ménager sale, avec encore les pépins et la pulpe d'une boisson énergétique, une série de verres à martini.

(BEE, GLA, 312-313)

Ce dernier exemple manifeste l'*inhabitabilité* du logement ellisien. On y éprouve un désintérêt grandissant qui confine presque à l'abandon : vide, desséché, sale. Il suffirait pourtant de remplir, d'arroser, de laver. Mais l'habiter se limite à la possession et non aux tâches, si rudimentaires soient-elles, qu'il implique. La ville toute entière est d'ailleurs soumise à la même énergie consommatrice que l'intérieur du logement. Théâtre d'un détachement absolu, elle éprouve le même prosaïsme, via les mêmes procédés descriptifs, dignes d'un banal dépliant commercial :

Une rue dans Notting Hill. L'un à côté de l'autre : un nouveau Gap, un Starbucks, un McDonald's.

(BEE, GLA, 393)

Après avoir quitté Blair, je descends Wilshire puis rejoins Santa Monica, je prends ensuite Sunset et Beverly Glen vers Mulholland, puis de Mulholland à Sepulveda, puis de Sepulveda à Ventura, puis je traverse Sherman Oaks vers Encino et puis Tarzana jusqu'à Woodland Hills. Je m'arrête chez Sambo qui est ouvert toute la nuit et je m'installe seul dans un grand box vide [...]

(BEE, MQZ, 73)

Mais que valent ces descriptions ? Qu'elle est leur visée représentative ? Pour le chercheur Samir Badir, qui interroge l'entêtement descriptif de l'auteur, « les descriptions [...] sont à ce point répétées, systématisées, comme une sorte de mécanique implacable, indifférente à toute utilité narrative, qu'elles en arrivent à s'annihiler et à rendre vaine du même coup toute entreprise de représentation³⁰⁴ ». Le procédé serait donc vain : des descriptions gratuites et inutiles qui remplissent les vides, voire les exacerbent. Dans le monde *surmoderne* dépeint par Ellis, la répétition et la série font légion.

La narration se construit ainsi selon un savant mélange d'éléments et de lieux concrets, auxquels lecteurs et lectrices peuvent aisément se raccrocher – favorisant de ce fait un effet de réel complice –, et d'autres plus fantasmés, moins accessibles – des villas californiennes, des clubs select, d'immenses maisons dans le 15^e ou 16^e arrondissement de Paris. Ainsi l'auteur dresse-t-il un portrait sans cesse paradoxal de la ville, qui oscille dans un va-et-vient continu entre non-lieux génériques et espaces inaccessibles. Pour les personnages, inconscients de ces réalités sociales qui divisent la ville contemporaine en des territoires cloisonnés et étanches, la ville est ouverte ; tout est possible, tout leur semble dû. Une jeunesse pourrie-gâtée qui a loisir de picorer, çà et là, dans l'abondance des lieux et des objets décrits par Ellis.

³⁰⁴ Samir Badir, « Vers la postmodernité », *Écritures*, n°5, 1993, p.17.

Les toponymies participent d'ailleurs de cette représentation. Le lecteur ou la lectrice peut pleinement projeter ses propres expériences dans des lieux familiers, ces grandes chaînes américaines – McDonald's, Starbucks et Gap en tête – qui n'ont d'autres effets que de symboliser l'uniformisation de nos modes de vie et de consommation. Quant aux espaces plus étrangers au commun des mortels, pareillement nommés (les bars, les clubs, les villas), ils ne reflètent jamais le potentiel désir qu'ils pourraient véhiculer. Pas de richesse, pas de singularité, les modes d'être aux lieux sont partout semblables : les personnages ellisiens appréhendent et investissent – ou plutôt, n'investissent pas – strictement de la même manière un McDonald's qu'une villa californienne. La nomination des lieux favorise l'inscription dans un *réel* donné, familier, identifiable, en même temps qu'elle dépouille la signification qu'elle pouvait acquérir dans le roman réaliste, en tant que fonction de marquage ou de différenciation sociale. Elle lisse les ambitions et les caractères, dans un monde connu, non-marqué, dans lequel la lectrice ou le lecteur pourront pleinement se reconnaître. Et si la systématisation des descriptions annihile toute entreprise de représentation, elle illustre également l'incapacité de l'espace à pouvoir être incarné. Si bien que « l'espace ainsi nommé se traverse, se longe, se contourne, s'éloigne ou se rapproche, se nomme au hasard des conversations, sans toutefois jamais devenir un lieu véritablement habité, lieu d'une fixité, d'un séjour prolongé aux résonances familières³⁰⁵ ». Dans l'énumération et la surenchère, l'écrivain finit par soulever une forme de domination de la ville sur ses personnages, représentée par le fameux « Disparaître ici³⁰⁶ », immuable leitmotiv de l'œuvre ellisienne. Cet adage annonce tout à la fois la torpeur collective dans laquelle les personnages sont englués et un anéantissement des perspectives : la ville engloutira tout, nous condamnant à disparaître, seuls et anonymes, dans les limbes de l'urbain.

Accepter le générique

Pour ne pas disparaître, quelques personnages de *Glamorama* et des *Lois de l'attractions* voyagent à l'étranger. Sans quête ni aspiration précises, si ce n'est celle de fuir un environnement oppressant, ils vaguent et dérivent dans les grandes capitales européennes. Ces dernières recouvrent tous les clichés du tourisme international : les grandes figures touristiques incontournables de Paris ou de Londres laissent sans émotion des personnages en déroute, qui reproduisent à des milliers de kilomètres de chez eux les mêmes façons de se déplacer, de consommer, d'habiter. Ces monuments emblématiques sont constamment neutralisés par des commentaires banals : « Je me retrouve dans la direction de la Tour Eiffel, traversant le parc du Champ-de-Mars, et puis de nouveau la Seine au pont d'Iéna et puis au-delà du palais de Chaillot. Un pigeon surgit du brouillard, laissant derrière lui un traînée tourbillonnante³⁰⁷ ». Les capitales européennes n'échappent pas non plus aux multinationales américaines – « Elle s'éloigne du McDonald's [...] et il fait doux et il pleut légèrement et la Tour Eiffel n'est qu'une

³⁰⁵ Nathalie Vincent-Arnaud, « Cartographie du vide : les "non-lieux" de l'espace américain dans *The Informers* de Bret Easton Ellis », *Caliban*, n°19, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/caliban.2407>

³⁰⁶ Dans *Glamorama* : « Au-dessus de la tête de Jamie, un autre pentagramme et en lettres rouges dégoulinantes les mots DiSPArAIS Ici », (BEE, *GLA*, 697). Un clin d'œil évident à l'inscription « Disparaître ici », qui revient à de nombreuses reprises dans *Moins que zéro*.

³⁰⁷ BEE, *GLA*, 569

ombre sur ce mur géant de brume qui se dissipe lentement³⁰⁸ » – ni aux fêtes, dans lesquelles apparaissent les mêmes invités qu’à New York ou à Los Angeles. La géographie de la planète se rétrécit sous le coup de la globalisation, et les romans ellisiens donnent encore raison à Marc Augé :

Les espaces de circulation, de consommation et de communication se multiplient sur la planète, rendant très concrètement visible l’existence du réseau. L’histoire (l’éloignement dans le temps) est figée dans des représentations de divers ordres qui en font un spectacle pour le présent et plus particulièrement pour les touristes qui visitent le monde. L’éloignement culturel et géographique (l’éloignement dans l’espace) subit le même sort. Les mêmes chaînes hôtelières, les mêmes chaînes de télévision enserrant le globe pour nous donner le sentiment que le monde est uniforme, partout le même, que seuls les spectacles changent, comme à Broadway ou à Disneyland³⁰⁹.

Cette uniformisation du monde retentit dans l’ensemble des romans de notre corpus. Le générique semble primer sur le singulier et l’individuel. Ellis nous invite ainsi à nous demander, comme le suggère Rem Koolhaas, si les villes contemporaines sont effectivement « toutes les mêmes³¹⁰ » (→ **Aimer**). L’architecte, qui se questionne alors sur la possibilité de « théoriser cette convergence », part du constat suivant : comme les aéroports contemporains (haut-lieu du non-lieu selon Augé), les villes du monde entier tendent à s’homogénéiser sous le coup d’une perte d’identité propre, due à la croissance de la « masse touristique » et à des schèmes urbains répétés partout sur la planète. La dépendance au centre de la ville historique – cette vision centripète de l’urbanisation mondiale – qui perdure encore à la fin du XX^e siècle selon Koolhaas, frise la caricature. La ville générique, cette « ville libérée de l’emprise du centre, du carcan de l’identité³¹¹ » oblige donc à nous abstraire de tous les repères qui opéraient autrefois dans nos relations à l’environnement urbain et à délaisser les centres-villes muséifiés aux touristes en quête d’authenticité factice. C’est bel et bien dans ce milieu d’un nouveau genre, sans doute né aux États-Unis, mais éparpillé depuis partout sur la planète, que les personnages ellisiens passent leur temps à dériver. Ainsi délivrés de leur « identité » – eux qui partagent les mêmes névroses, les mêmes habits, les mêmes goûts, voire les mêmes prénoms –, ils convergent tous dans les méandres de cette la ville générique, faite de « sensations faibles et distendues, d’émotions rares et espacées³¹² ». L’ennui s’impose comme le corollaire de la mondialisation, qui uniformise les lieux de rassemblement, de culture et de sociabilité – le « traditionnel », l’« authentique » et le « vrai » sont partout remplacés par les grandes enseignes commerciales à l’offre diversifiée et générique (→ **Supermarché**). Les inquiétudes d’Henri Lefebvre restent plus que jamais d’actualité.

Lorsque le sociologue constate l’élimination par les experts des lieux habituels de la sociabilité spontanée (cafés, petits commerçants), lorsqu’il assiste à la fonctionnalisation des réunions et à la destruction de l’élément ludique si vivant dans les villes « monstrueuses », il s’inquiète ; il ne

³⁰⁸ Ellis, 2000, 488

³⁰⁹ ³⁰⁹ Marc Augé, « Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>

³¹⁰ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p.45.

³¹¹ *Ibid.*, p.49.

³¹² *Ibid.*, p.50.

s'étonne pas de constater les manifestations de l'ennui profond et grandissant, avec ses conséquences : la sociabilité fausse et faussée ; le besoin d'évasion à n'importe quel prix³¹³.

À Los Angeles et ailleurs, les lieux ne sont jamais investis par de quelconques sentiments. Partout sur la planète, les choses se répètent. Peu importe où l'on se trouve, où l'on est, où l'on va : tout est pareil, tout est générique. Dans une de leurs innombrables soirées, les personnages de *Moins que zéro* révèlent l'absurdité du procédé :

Daniel tourne la tête vers la piscine. « Où sont tes parents ? » je lui demande. « Mes parents ? » « Ouais. » « Au Japon, je crois. » « Que font-ils là-bas ? » « Des courses. » Je hoche la tête. « Y pourraient aussi bien être à Aspen », dit-il. « Ça leur ferait exactement le même effet. »

(BEE, *MQZ*, 66)

Contrairement aux romanciers du XIX^e siècle, chez qui l'espace participait de l'ascension sociale du personnage réaliste³¹⁴, il n'est jamais question, chez Ellis, de sublimer l'architecture ou l'environnement urbain. Il s'agit plutôt de l'objectiver, à travers une série de lieux communs. En ce sens, une forme d'acceptation de la ville générique est à l'œuvre. Cette dernière infusait le roman ellisien avant même les tentatives de théorisation de Marc Augé et de Rem Koolhaas. Ellis fait, d'une certaine manière, preuve d'une attitude avant-gardiste dans le champ de l'imaginaire urbain qui scelle notamment le sort d'une Los Angeles artificielle, archétype d'un nouveau type d'urbanisation. C'est que, loin d'en souligner les singularités, l'auteur fonde la « cité des anges » dans un panorama continu d'enseignes commerciales identiques et interchangeables et de codes sociaux déviants qui se généralisent. Pour Koolhaas, la ville générique n'a, en tout état de cause, rien d'autre à offrir :

Le shopping est la seule activité. Mais pourquoi ne pas considérer que le shopping est temporaire, provisoire ? Des temps meilleurs viendront. C'est de notre faute – nous n'avons rien trouvé de mieux à faire. Les mêmes espaces, inondés par d'autres programmes – des bibliothèques, des thermes, des universités – seraient formidables ; nous serions impressionnés par leur grandeur³¹⁵.

Los Angeles serait-elle donc instrumentalisée, au profit d'une critique acerbe des États-Unis de la fin du siècle ? Difficile à croire tant l'auteur fait preuve de peu de commentaires sociologisants. Le message, porté par des personnages blasés, demeure plus implicite. Il n'en reste pas moins qu'Ellis, conscient que « Los Angeles est une ville qui ne se prête guère à la planification ou à l'aménagement [...], mais qui s'offre sans limite aux faiseurs d'images³¹⁶ », engage nécessairement des questionnements sur l'expérience habitante de la ville générique. L'auteur fonde en effet, dès la publication de *Moins que zéro*, sa narration sur une

³¹³ Henri Lefebvre, « Les nouveaux ensembles urbains (un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière) », *Revue française de sociologie*, n°2, avril-juin 1960, p.191.

³¹⁴ Voir Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000. Aurélien Bellanger creuse en quelque sorte ce sillon dans ses romans : « Plus confusément, Pierre savait qu'il devait, pour influer sur l'histoire de France, monter jusqu'à sa glorieuse capitale. » (Aurélien Bellanger, *L'Aménagement du territoire*, 53)

³¹⁵ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p.67.

³¹⁶ Mike Davis, *City of Quartz : Los Angeles, capitale du futur*, Paris, La Découverte & Syros, 1997 [1990], p.23.

homogénéisation croissante de nos environnements urbains, qui traversera l'ensemble de ses romans, et influera sur la représentation de nos modes d'habiter.

Fuir le pays rhétorique

Comment et où habiter, malgré ces perspectives peu reluisantes ? La perte d'identité de la ville générique semble entraîner celle du personnage-habitant, incapable de trouver dans son logement l'expression d'un potentiel abri. Le philosophe Philippe Simay, parti explorer pendant près de quatre ans les habitats les plus insolites de la planète³¹⁷, regrette l'appauvrissement de nos modes d'habiter occidentaux. D'après lui, les sociétés occidentales seraient en effet les seules à invoquer uniquement l'intérieur d'un logement lorsqu'elles sont interrogées sur leur rapport à l'habiter. Ces voyages l'ont mené à dresser un constat fondamental : pour enrichir l'expérience de l'habiter, il est nécessaire de partager l'espace et de mettre en commun les ressources. Si, pour Simay, « habiter, c'est faire avec l'espace », à savoir « se l'appropri[e], mobilise[r] les ressources qui s'y trouvent et compose[r] avec elles³¹⁸ », il est difficile d'y voir un meilleur contre-exemple que dans les romans de Bret Easton Ellis. Circonscrits au studio tout au mieux, sinon à la chambre, voire à la « turne », l'expérience de l'habiter se réduit comme une peau de chagrin : quelques posters aux murs (toujours les mêmes, il va sans dire), une très maigre appropriation qui repose, nous l'avons déjà signalé, sur une relation purement matérielle. Simay pense au contraire que l'enrichissement de l'habiter réside dans notre capacité à entrer en relation avec les choses et les êtres qui nous entourent. Les tristes modèles présentés par Ellis paraissent donc non seulement obsolètes mais plutôt inquiétants, tant ils laissent les personnages démunis face à des intérieurs génériques aux appropriations simplistes : regarder des clips, jouer à la console ou consommer de la drogue nuit et jour, dans une léthargie des plus déconcertantes.

Mais ses romans font bizarrement part d'une vague lueur d'espoir : puisque l'habitat est condamné, l'auteur ouvre le champ à de multiples autres relations avec l'extériorité du logement. Ellis esquisse ainsi un potentiel enrichissement de l'habiter : ouverts sur la ville et sur ses aménités, les personnages entreprennent des expériences urbaines foisonnantes. Si décevantes soient-elles par ailleurs, ces dernières sont incontestables, démultipliées par des moyens de transports modernes et efficaces. Mais ce territoire élargi qui devient, au fil des pages, de plus en plus familier, sert davantage le jeu d'une perte progressive de repères (sociales et physiques) des personnages, à la fois partout chez eux, de fait, mais surtout chez eux jamais vraiment nulle part (→ **Hôtel**). Puisque la *surmodernité* ne produit pas de frontière tangible entre ces deux mondes, et s'efforce au contraire à l'estomper, nous assistons peu à peu à un déplacement, pour le philosophe Vincent Descombes analysant le roman proustien :

La question porte moins sur un territoire géographique que sur un territoire rhétorique [...] Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin

³¹⁷ Philippe Simay, *Habiter le monde*, Arles, Actes Sud, 2019, p.8.

³¹⁸ *Ibid.* p.8.

de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste³¹⁹.

Il est aisé de filer la comparaison avec le roman ellisien. Si la *surmodernité* a entériné l'inscription physique – obsolète pour envisager les relations spatiales, familiales et domestiques – pour un « pays rhétorique », cela va en effet dans le sens la progression narrative commune aux trois romans étudiés. Les narrateurs ellisiens se font de moins en moins comprendre par leurs amis et leurs familles. Ils quittent donc peu à peu, si l'on en croit Descombes, leurs pays rhétoriques, et donc leurs « chez-eux ». Meilleur exemple, celui de Clay, le narrateur de *Moins que zéro*, qui achève par ces mots son séjour à Los Angeles :

Quand j'étais à Los Angeles, il y avait un morceau que j'entendais et qui était joué par un groupe local. Ce morceau s'appelait « *Los Angeles* », les paroles et les images étaient si dures et amères que cette chanson ne m'a pas quitté pendant plusieurs jours. Ces images, je l'apprenais ensuite, étaient strictement personnelles ; aucun de mes amis ne les partageait. Des images de gens que la vie dans la cité rendait fous. Des images de parents si affamés et frustrés qu'ils dévoraient leurs propres enfants. Des images de garçons et de filles de mon âge, dont les yeux quittaient l'asphalte pour être aveuglés par le soleil. Des images qui m'accompagnèrent même quand j'eus quitté L.A. Des images si violentes et perverses que pendant très longtemps elles me semblèrent être mon seul point de repère.

(BEE, *MQZ*, 250)

Ce passage constitue le dernier paragraphe de *Moins que zéro* et en dit long sur l'état d'esprit qui accompagne le narrateur après deux semaines passées avec ses proches. Il existe une progression dans la narration qui met en scène la perte de repère immuable du narrateur. Si elle reste métaphorique, cette analyse illustre la lente progression vers la solitude dans laquelle les narrateurs ellisiens sont engagés. Si bien que la fin des trois romans suit une même logique implacable : Clay dans *Moins que zéro* – « J'ai répondu à mon copain que, pour moi, il se gourrait, et alors il m'a dit, sur un ton que j'ai trouvé un peu mystérieux, "Non, mon pote... je crois pas me gourer"³²⁰ » – Sean dans *Les Lois de l'attraction* – « J'ai accéléré régulièrement en laissant le campus derrière moi. Je ne savais pas où j'allais. Je désirais un lieu inhabité. Je n'avais plus de foyer³²¹. » – et Victor dans *Glamorama* – « Je pensais que ça résoudrait tout si ... je partais tout simplement, lui dis-je. Je ne savais... où aller.³²² » – finissent par s'éloigner non seulement de leur territoire physique mais également de leurs pairs. Ils aspirent tous trois à des lieux inhabités, résignés à évoluer en solitaire.

³¹⁹ Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p.179.

³²⁰ BEE, *MQZ*, 233

³²¹ BEE, *LLA*, 343

³²² BEE, *GLA*, 678

Habiter le transitoire

Il faut dire que leurs logements, malgré les nombreux objets de luxe qui les meublent, n'offrent aucune autre aménité que matérielle (→ **Atlas**). Les descriptions sont pour la plupart ponctuées par des commentaires cinglants, effrayants voire absurdes, qui incitent les personnages à les quitter tôt ou tard. Comme tout le reste, les maisons ou les appartements sont remplaçables. On s'y pose sans s'y inscrire, on y traîne sans s'y installer. Si bien que les personnages déménagent régulièrement : difficile de s'y retrouver dans les nombreuses fêtes tenues dans des « nouvelles » maisons de Los Angeles, où les parents de certains amis de Clay viennent d'emménager :

Mais il y a de la moquette par terre, dit-elle, ajoutant aussitôt que c'est une bonne chose, et je me retiens de lui demander pourquoi elle considère ça comme une bonne chose. Elle nous dit aussi que cette maison est assez vieille et que l'ancien propriétaire était un Nazi. Dans le jardin, il y a de grandes potiches sur lesquelles sont peintes des croix gammées. « On appelle ça les potiches nazies », nous explique Kim.

(BEE, *MQZ*, 94)

La moquette apparaît ici comme le seul élément capable d'incarner une réelle dimension domestique du logement ; c'est peu, d'autant que l'argument est vite estompé par une curieuse anecdote. On assiste dans le roman ellisien à un sentiment d'hostilité progressif vis-à-vis du logement. Quelques détails – « il fait tellement froid dans l'appartement qu'on se croirait dans un igloo³²³ » – en début de roman se voient confirmés au fil de la narration. Jusqu'à ce que le logement ne représente plus qu'un *locus terribilis*, le lieu d'une hostilité grandissante qui participe notamment de la longue descente aux enfers de Victor dans *Glamorama*. Le personnage, propulsé malgré lui dans les affres d'un groupe terroriste, après avoir quitté New York puis Londres, n'arrive même pas à se situer à Paris, répétant sans cesse loger « soit dans le VIII^e arrondissement, soit dans le XVI^e arrondissement ». Si l'incapacité à nommer précisément son lieu de résidence, fait rare chez Ellis, participe de la psychose croissante du narrateur, cela montre également le manque d'intérêt, voire la méfiance avec lesquels les personnages finissent par appréhender leur espace domestique.

Peut-être est-ce la raison pour laquelle le narrateur ellisien habite si souvent le transitoire ou l'éphémère. Le Victor de *Glamorama* passe une centaine de page dans un bateau pour rallier l'Europe depuis New York. Le Victor des *Lois de l'attraction* parcourt l'Europe. Ses compagnons de fac vivent dans des « turnes », ces chambres d'étudiants construites en série, qui se ressemblent à tel point que les personnages s'y perdent lorsqu'ils cherchent leurs camarades. Quant à Clay, nous le suivons à travers son retour passager dans la maison familiale de *Moins que zéro*. Si « habiter, c'est avoir des habitudes³²⁴ », les personnages ellisiens progressent davantage vers l'*inhabiter*, dans des espaces provisoires, voués à des séjours raccourcis.

³²³ BEE, *GLA*, 51

³²⁴ Philippe Simay, *Habiter le monde*, Arles, Actes Sud, 2019, p.9.

La géographie du vide

Comme l'a montré Nathalie Vincent-Arnaud, le vide revêt une dimension allégorique dans le roman ellisien. Le désert, si proche de Los Angeles, en vient même à être rêvé. Il représente la seule échappatoire possible pour quitter la densité urbaine :

Sanctuaire des souvenirs, le désert est également le dépositaire des repères antérieurs de l'individu, de ses expériences les plus décisives (celles de la mort de la grand-mère, de la mort d'un enfant sur la route), de déambulations au cours desquelles la rencontre avec le réel s'effectue sur le mode d'un éveil sensoriel et non plus d'une passivité anesthésiée comme en témoignent, entre autres, les nombreuses allusions au vent et aux parfums du désert qui jalonnent le récit³²⁵.

Le désert, qui représente le milieu le plus hostile à la vie humaine – ou le moins *habitable*, suivant l'opposition entre érème et écoumène – devient source de rêverie, de réminiscences et de désir. Ce paradoxe, exprimé dans le livre par un changement de mise en forme typographique (l'italique soulignant le caractère évanescent des souvenirs), renforce le côté chaotique de Los Angeles. La tension s'exprime entre un quotidien infernal et un ailleurs extraordinaire, prétendu invivable. Révélant qu'il existe « pas mal d'endroits où se planquer » et évoquant la « bizarrerie » d'une Los Angeles immuable face aux cycles naturels, où rien ne change car les saisons n'existent pas, Ellis le conçoit lui-même : « c'est étrange d'habiter cette ville³²⁶ ». Il conforte en ce sens la dimension sensible de l'espace décrite par le paysagiste belge Bas Smets qui rappelle que notre appréhension du territoire géographique dépend de son appréhension physique, de la manière dont le corps peut se repérer dans l'espace. Il évoque un « repérage automatique³²⁷ » favorisant la lisibilité et l'inscription du corps dans l'espace. Ce repérage semble impossible pour Clay, dans la mesure où la complexité du paysage et de la géographie, accentuée par le manque de saisons l'empêchent, en quelque sorte, de se saisir de la sensibilité, ou de la sensualité, de Los Angeles. En ce qui concerne la saisonnalité de la ville, même rengaine à New York visiblement, qui jouit pourtant d'un climat et d'une géographie plus sujettes aux variations. Mais Jay McInerney réduit les saisons au calendrier scolaire, à celui du monde du luxe ou du milieu de la bourse. Le capitalisme a même rendu le cycle des saisons caduque.

pour Russell, Corrine et leur tribu, les saisons revêtaient, à New York, un caractère plutôt abstrait, relevant plus du cycle des vacances, de l'année fiscale et de la mode que de la nature.

(JMY, *TAP*, 161)

Et si, au contraire, les saisons en viennent à se faire réellement ressentir, comme tel semble être le cas à Paris, elles donnent lieu à des sentiments désagréables ou troublants :

³²⁵ Nathalie Vincent-Arnaud, « “To the Land's End” ou “farther out into the desert” : itinéraires de la négation dans *Less than Zero* de Bret Easton Ellis », in Stéphanie Bonnefille et Sébastien Salbayre (dir.), *La Négation : Formes, figures, conceptualisation*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pufr/4833>

³²⁶ Bret Easton Ellis, entretien avec Jesse Pearson, *Vice*, 10 juin 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/fr/article/dpmv87/bret-easton-ellis-426-v4n6>

³²⁷ Bas Smets, « Quand la ligne est juste, on sait », [émission radio], *Par les temps qui courent*, France Culture, 19 septembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/bas-smets-quand-la-ligne-est-juste-sait>

Les saisons étaient trop marquées à Paris, c'était une source d'agitation, de trouble.

(MH, *SOU*, 337)

Quoi qu'il en soit, la fascination pour Los Angeles continue à opérer, de ses mythes fondateurs jusqu'à ses représentations récentes, Hollywood et Netflix y étant pour beaucoup, en passant par Jean Baudrillard, pour qui la ville californienne est « un espace fantastique », horizontal et discontinu, tantôt synonyme de « puissance », de « métaphysique » et d'« effacement³²⁸ », inhumaine, envoûtante, inhabitable. L'architecte Jacques Ferrier y, lui, une ville qui n'existe « que par les images qu'elle a fabriquées d'elle-même », une « non-ville³²⁹ » purement et simplement artificielle. Il y a, de toute évidence, un côté absurde dans la Los Angeles telle que décrite par Bret Easton Ellis. Les personnages de *Moins que zéro* se trompent régulièrement de route et se perdent dans une ville où ils ont pourtant grandi. Ils ne s'étonnent jamais outre mesure de cette incongruité :

Je sors du parking de Cendars-Sinai, me trompe deux fois de chemin et atterris à Santa Monica. Je soupire, monte le volume de la radio, des gamines chantent une chanson à propos d'un tremblement de terre à L.A.

(BEE, *MQZ*, 53)

Nous cherchons vainement le *Nowhere Club*. Kim se perd, oublie l'adresse, si bien que nous atterrissons à *Barney's Beanery* où nous nous asseyons en silence.

(BEE, *MQZ*, 118)

Kim dit que le Garage a réouvert quelque part sur La Brea, Blair nous conduit en voiture jusqu'à La Brea, puis descend La Brea, remonte La Brea, descend encore l'avenue sans trouver le Garage. Blair dit en riant « C'est ridicule », met une cassette du Spandau Ballet et augmente le volume.

(BEE, *MQZ*, 128)

Comme s'il fallait exorciser une géographie oppressante et ridicule, les personnages cherchent timidement de nouvelles portes à franchir – pourtant conscients, malgré les efforts répétés, de la vacuité d'un tel processus. Ils finissent par s'en remettre à leur condition : dériver inlassablement, sans autre alternative que d'habiter le vide, sans autre option que d'habiter l'absence. L'absurdité s'immisce jusque dans les conversations anodines que le personnage partage avec son psychiatre :

³²⁸ Jean Baudrillard délivre de magnifiques pages sur Los Angeles dans *Amérique*, dont le passage suivant : « Pas d'ascenseur ni de métro à Los Angeles. Pas de verticalité ni d'*underground*, pas de promiscuité ni de collectivité, pas de rues ni de façades, pas de centre ni de monument : un espace fantastique, une succession fantomatique et discontinuelle de toutes les fonctions éparses, de tous les signes sans hiérarchie – féerie de l'indifférence, féerie des surfaces indifférentes – puissance de la pure étendue, celle qu'on retrouve dans les déserts. Puissance de la forme désertique : c'est l'effacement des traces dans le désert, du signifié des signes dans les villes, de toute psychologie dans les corps. Fascination animale et métaphysique, celle, directe, de l'étendue, celle, immanente, de la sécheresse et de la stérilité. » Voir Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de poche, 2016 [1986], p.120-121.

³²⁹ Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

Je suis dans une cabine publique de Beverly Hills. « Allô ? » répond mon psychiatre. « Bonjour. C'est Clay. » « Oui, oh bonjour, Clay. Où êtes-vous ? » « Dans une cabine publique de Beverly Hills. »

(BEE, *MQZ*, 193)

Puisqu'aucun espace ne semble pouvoir valoriser la moindre identité, dans un monde globalisé manifestement voué à une infinité de non-lieux génériques, les personnages ellisiens n'ont d'autre choix que d'aspirer à des lieux inhabités. Inhabités d'objets futiles qui meublent pareillement l'ensemble des logements *surmodernes* : pérenne ou transitoire, l'espace domestique ne représente qu'une coquille vide impossible à incarner. Inhabités de conversations superficielles avec des proches qui ne les comprennent plus : l'incohérence des dialogues, ponctués par des marques d'indifférence toujours plus amères, participent de la fuite du « pays rhétorique ». Inhabités par une géographie absurde et immense qui favorise la perte de repère et oblige à la dérive : la ville n'a pas grand-chose à offrir et assigne les personnages à un territoire balisé, voire carcéral, duquel personne n'échappe. Inhabités de la vacuité et de la répliquabilité des lieux : les personnages, insatisfaits, sont incapables de trouver leur place et préfèrent toujours s'imaginer ailleurs. Inhabités de l'ensemble des lieux de consommation dans lesquels ils vaguent : la boulimie consumériste de la jeunesse américaine se manifeste également dans sa relation à l'espace. Pas d'échappatoire au Wasteland américain, ces terres désolées, abandonnées, qui s'incarnent aussi bien dans le désert de Los Angeles, ce « no man's land », que dans l'anonymat et la sérialité de la mégalopole : The Land's End, The Nowhere Club (→ **Utopie**) autant de noms de bars et clubs représentatifs d'un vagabondage sans fin, sans issue, dans les marges de l'urbain.

Ce pessimisme ambiant ne saurait pour autant masquer la justesse avec laquelle Bret Easton Ellis décortique les problématiques habitantes d'une génération d'urbains : nous n'avons jamais été autant à habiter en ville, et n'avons jamais aussi bien connu les limites d'une planète qui rétrécit sous les coups d'une globalisation effrénée. Les personnages ellisiens font ainsi preuve d'une certaine forme de résignation face à des villes tentaculaires, qui anesthésient les ambitions. Sans aspiration précise, ils finissent par quitter leur environnement quotidien générique, à la recherche de marges plus singulières, de lieux inhabités. Le désert, hissé en figure allégorique de ce potentiel éveil sensoriel, somme aujourd'hui les architectes et les urbanistes d'inventer les contours de ces nouveaux modes d'habiter.

#4 INHABITER

CHAPITRE 5

SE DÉPLACER

Un monde à portée de main



Renzo Piano sur son bateau, ©RPBW/Stefano Goldberg

Je crois qu'en fin de compte, je vais plutôt marcher
JMI, *BLBC*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Marc Augé, ethnologue. François Maspero, écrivain. Christophe Colomb, navigateur. Bruce Bégout, philosophe. Steven Spielberg, réalisateur. Zygmunt Bauman, sociologue. Léa Mosconi, architecte. Philippe Vasset, écrivain. Jean Bertin, ingénieur. Raphaël Zarka, artiste. Vincent Lamouroux, artiste. Elon Musk, entrepreneur. Émile Bachelet, ingénieur. Jules Verne, écrivain. Luigi Snozzi, architecte. Claude Monet, peintre. Théophile Gautier, écrivain. Jacques Ferrier, architecte. Alexandre Labruffe, écrivain. François Bon, écrivain. Hans Ibelings, historien de l'architecture. Nicolas Mathieu, écrivain. Hannes de Vrise, écrivain. Tanguy Viel, écrivain. Christian Garcin, écrivain. Jean Baudrillard, philosophe. Godfrey Reggio, cinéaste. François Bon, écrivain. Pierre-Alain Trévelo, architecte. Antoine Viger-Kolher, architecte. Dominique Lyon, architecte. Djamel Klouche, architecte. Pauline Marchetti, architecte. Wim Wenders, cinéaste. Pina Bausch, chorégraphe. Julia Deck, écrivaine. Bertrand Westphal, universitaire. François-René de Chateaubriand, écrivain. Theo Crosby, architecte.

Depuis plus de trente ans, les études sociologiques « sur » ou en « immersion dans » les transports, de même que les récits de voyage, proche ou lointain, vont bon train (si l'on peut dire). Exemples les plus fameux, *Un ethnologue dans le métro* (1986) de Marc Augé ou *Les passagers du Roissy express* (1990) de François Maspero, commencent certes à dater quelque peu, mais coïncident à peu de choses près avec l'entrée en littérature de nos quatre auteurs transgressifs. Cette simultanéité n'est peut-être pas anodine, tant Ellis, Toussaint, McInerney et Houellebecq, et la génération qui leur succède depuis, s'emploient à user de toute la panoplie des transports que les différentes technologies humaines ont mis à leur disposition. Au sein de leurs romans, on navigue, on vole, on roule et on marche, dans des bateaux, des avions, des voitures, sur des motos, dans des bus et des métros. Une expérience semble communément partagée par leurs personnages : celle du déplacement quotidien, dans et hors de la ville, pour la traverser, la rejoindre ou la quitter. Les infrastructures de transports – aéroports, gares, stations de métro, arrêts de bus, quais ou parkings – occupent dès lors une place prépondérante dans leurs œuvres respectives, qu'ils prennent la plupart du temps le soin de décrire avec la placidité qui les caractérise.

Un monde global est un monde mobile, et la ville est synonyme de flux. Houellebecq ne s'y trompe pas, décrivant par exemple dans *La Carte et le territoire* la raréfaction des flux physiques et immatériels – en somme, la perte d'importance des êtres et des choses – au fur et à mesure que l'on s'éloigne de Paris (→ **Utopie**). Si l'expérience du déplacement est inhérente à notre condition urbaine, elle est même constitutive, en réalité, de notre condition humaine. L'être humain a soif de déplacement. Si Christophe Colomb n'a pas découvert l'Amérique en restant assis sur son canapé, les personnages de nos auteurs transgressifs n'ont, quant à eux, plus grand-chose à découvrir. Il faut dire que l'heure n'est plus vraiment à la découverte géographique, activité obsolète d'un monde devenu entièrement accessible, cartographié et photographié. Mais les mêmes personnages multiplient pourtant les déplacements, sans but et sans raison, si ce n'est celle de fuir un quotidien oppressant et des villes devenues invivables. Les seules découvertes encore opportunes semblent se résumer, à l'image d'Augé et Maspero, aux infrastructures du quotidien, nouvelles arrivées dans la gamme des bâtiments du flux. C'est ce que Bruce Bégout s'est par exemple attelé à déconstruire au sein d'un « voyage paradoxal » consistant à passer une semaine entière sans sortir des aéroports, à l'image du personnage principal du film *The Terminal* de Steven Spielberg, bloqué contre son gré à l'aéroport JFK de New York et obligé de se plier aux activités domestiques élémentaires – dormir, se raser, se laver –, démontrant le fossé encore conséquent qui sépare les infrastructures de nos lieux de vie. En France, en Thaïlande, en Hollande ou en Jordanie, le voyage du philosophe s'est pourtant résumé à *vivre* momentanément dans ces infrastructures encore récentes, rapportées à l'échelle de l'histoire de l'humanité, éminents porte-étendards de la modernité. Des infrastructures dont les citoyens du monde entier ont depuis pris la mesure et largement fait l'expérience, devenues objets ordinaires de nos territoires, voire de nos parcours quotidiens.

L'aéroport, cette « centrifugeuse d'émotions et de raisons, mégastucture monumentale, lieu de passage, de consommation et de socialisation³³⁰ » permet notamment de rappeler que le

³³⁰ Bruce Bégout, *En escale, chroniques aéroportuaires*, Paris, Philosophie Magazine, 2019, 4^e de couverture.

XX^e siècle aura été celui des ingénieurs, qui ont tracé des routes, des ponts, des voies, des tunnels, des canalisations, laissant en attente des vides à combler par les politiques et les architectes. L'aménagement du territoire a en effet longtemps rimé avec infrastructure, voiture et mobilité. Les habitantes et les habitants, sommés de se déplacer en permanence, semblent avoir gagné en liberté de mouvement ce qu'ils ont perdu en appropriation de l'espace. L'injonction permanente au déplacement a confirmé les analyses du sociologue Zygmunt Bauman : l'espace, longtemps considéré comme une ressource, est devenu une contrainte. La mondialisation représente, précisément, une guerre contre l'espace. Si bien que « la terre elle-même semble avoir rétrécie sous l'effet d'une mondialisation qui permet de faire le tour du globe sans discontinuité. Monde devenu hyperspatial mais qui escamote l'altérité des lieux considérée comme un frein à la mobilité³³¹. » Non-lieu pour certains, hyper-lieu pour d'autres³³², l'aéroport n'est qu'un acteur parmi d'autres des enjeux qui se jouent dans les espaces de la *surmodernité*.

N'oublions pas que Marc Augé faisait des « espaces de circulation » l'un des trois piliers constitutifs de ses non-lieux, aux mêmes titres que les espaces de communication et de consommation (→ **Inhabiter**). Pour l'anthropologue, « l'espace du voyageur » serait même « l'archétype du non-lieu³³³ » et les « moyens de transport » également « des espaces habités³³⁴ ». En revenant sur ses non-lieux en 2010, l'anthropologue en remettait une couche :

Les grandes villes se définissent d'abord par leur capacité à importer ou exporter les hommes, les produits, les images et les messages. Spatialement, leur importance se mesure à la qualité et à l'ampleur du réseau d'autoroutes ou de voies ferroviaires qui les rapproche de leurs aéroports. Leur relation à l'extérieur s'inscrit dans le paysage au moment même où les centres dits « historiques » sont de plus en plus un objet d'attraction pour les touristes du monde entier³³⁵.

La ville ne se définirait donc plus que par sa capacité à agglomérer les êtres humains et les marchandises, et se résumerait finalement à un lieu de passage, un consommable. C'est dire si l'étude des infrastructures de la mobilité représentées par nos auteurs transgressifs, de même que l'expérience qu'elles génèrent et les raisons qui président aux déplacements constants des personnages paraît fertile dans l'appréciation de l'architecture contemporaine et de nos environnements quotidiens. Car si l'on en croit Michel Houellebecq :

Plus généralement, toute l'architecture contemporaine doit être considérée comme un immense dispositif d'accélération et de rationalisation des déplacements humains ; son point idéal, à cet égard, serait le système d'échangeur d'autoroutes qu'on peut observer au voisinage de Fontainebleau-Melun Sud.

(MH, *RV*, 43)

³³¹ Sensual City Studio, *A History of Thresholds: life, death & rebirth*, Berlin, Jovis, 2018. Je traduis.

³³² L'aéroport est caractéristique d'un hyper-lieu, notion théorisée par le géographe Michel Lussault, notamment dans sa capacité à agglomérer les différentes échelles de l'expérience humaine, du local au mondial. Voir Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.

³³³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.110.

³³⁴ *Ibid.*, p.100.

³³⁵ Marc Augé, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>

Anecdote révélatrice, le système d'échangeur de Melun-Sud a justement servi de site à un exercice censé interroger l'habitabilité d'une infrastructure de transport. En 2022, le studio de projet de première année intitulé *Projet d'habitation en ces temps incertains*, coordonné par l'architecte et chercheuse Léa Mosconi à l'école d'architecture Nantes, s'est essayé à habiter dans / à côté / par-dessus / par-dessous plusieurs objets caractéristiques du flux et de la modernité. Dans une séquence préliminaire censée favoriser la déconstruction de certains acquis ou préjugés concernant l'habiter, les étudiantes et les étudiants devaient piocher au hasard un personnage caricatural et une situation de projet préalablement imaginés par l'équipe enseignante. Comment les caractéristiques du personnage pénètrent-elle l'habitation dessinée ? Comment traduire les caractéristiques d'un site et d'un personnage fictif en dispositifs architecturaux et spatiaux ? Vastes questions que les architectes en devenir devaient associer à une réflexion sur la programmation nécessairement singulière à disposer pour un « homme peureux qui vit avec ses trois enfants », une « agente de la DGSE » ou « un animateur qui voulait être vu et se cacher », par exemple, mais aussi à des situations spatiales habituellement peu dévolues à l'installation de logements. Et pourtant : en habitant près d'un échangeur autoroutier ou le long du monorail en ruine du projet de l'Aérotrain d'Orléans (sur lequel nous reviendrons dans un instant), des questions fondamentales émergent, notamment la potentielle habitabilité du moyen de transport ou de l'infrastructure qui le supporte.



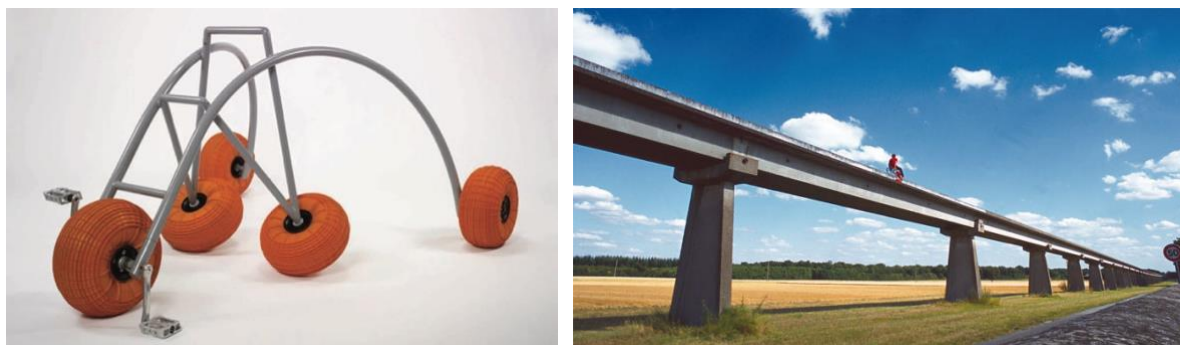
[Les deux sites de projet soumis aux étudiantes et étudiants : le monorail et l'échangeur autoroutier de Melun/Fontainebleau]

Infrastructures

Car qui dit déplacement dit infrastructure. Aller vite, très vite, toujours plus vite, cela a des conséquences, en premier lieu desquelles la transformation de nos paysages et de nos territoires. Et l'évolution de nos modes de déplacements implique, *de facto*, une évolution des infrastructures. Dans *Une vie en l'air*, Philippe Vasset revient sur ce fameux monorail qui traverse les champs de la Beauce, presque absurde dans ce paysage agricole. Ce fil de béton, droit comme un i, parfaitement orienté nord/sud, et comme suspendu de manière rectiligne à dix mètres du sol, n'est autre que la ruine d'une tentative inaboutie, l'histoire d'une utopie ratée : celle d'un ingénieur français, Jean Bertin, inventeur de l'Aérotrain, moyen de transport futuriste censé tutoyer des records de vitesse au milieu du siècle dernier. En 1968, on construit un monorail de béton de dix-huit kilomètres de long, en pleine campagne, pour servir des essais et des prototypes de l'aérotrain, propulsé sur des coussins d'air. L'utopie ne durera pas bien

longtemps. En à peine dix ans, le projet est avorté. Désaffecté depuis 1977, le monorail est une ruine qui entrave autant qu'elle caractérise le paysage de la Beauce. Sa courte vie d'exploitation aura quand même vu naître un record, et pas des moindres, celui de « vitesse d'un transport guidé » avec ses 430,4 km/h atteints le 5 mars 1974 – record battu depuis par nombre de TGV, et autres trains à sustentation magnétique.

Mais la voie d'essai est surtout, depuis, le support d'un imaginaire foisonnant. Réactivée par des projets artistiques – récit, performance – et des projets d'écoles, elle a notamment inspiré les artistes Raphaël Zarka et Vincent Lamouroux, qui ont construit au début des années une « Pentacycle », vélo improbable et farfelu spécialement conçu pour parcourir l'architecture contrainte du monorail : un changement d'usage, un détournement, une ode à la lenteur et à l'artisanat en ce lieu imprégné de vitesse et de technologie. Étudiantes et étudiants en architecture y consacrent des études, voire des diplômes, toujours guidés par ces questions entêtantes : comment *habiter* l'infrastructure de transport ? Comment faire des installations nécessaires à la circulation des personnes et des biens, catalyseurs de la transformation du territoire, des espaces appropriables, qui engagent des relations ? La ruine du monorail fait quoi qu'il en soit l'objet d'une forme de fascination. Dans la lignée des recherches récentes de Bégout, qui revendique notamment que le fait de conserver des ruines « peut être source de progrès », la revue *Fiasco*, portée par des illustrateurs, des graphistes et des photographes, consacre son numéro inaugural à cette « ruine instantanée³³⁶ », trace aberrante qui marque la Beauce du sceau de l'invention et du progrès. Toujours debout, le monorail a été partiellement grignoté, notamment au gré de la construction d'une autre infrastructure : l'autoroute A19 le coupe désormais en deux morceaux inégaux, porteurs d'un imaginaire aussi puissant que les intentions et les espoirs qui en ont fondé la construction.



[*Pentacycle*, Vincent Lamouroux et Raphaël Zarka, 2002. FRAC Franche-Comté]

Les projets de monorails contemporains n'ont plus grand-chose à voir avec celui de l'Aérotrain de la Beauce, et prennent plutôt l'allure de projets futuristes dignes des plus grands blockbusters américains. Le milliardaire américain Elon Musk – qui n'est pas à son premier coup d'essai en termes de transports improbables, alors que les fusées de SpaceX ravitaillent désormais la Station spatiale internationale et que les Tesla ont envahi le marché de la voiture électrique connectée – a lancé une bombe il y a une dizaine d'années : l'Hyperloop, un train futuriste capable d'atteindre des vitesses inimaginables, projet que Musk a livré publiquement

³³⁶ Voir Bruce Bégout, *Obsolescence des ruines*, Paris, Inculte, 2022

en 2012 en sommant les industriels et les génies du monde entier de s’y pencher sérieusement. L’objectif est clair et plutôt simple, sur le papier : concurrencer, mais surtout dépasser, les moyens de transports collectifs actuels (les avions et les trains se traînent, ils ne sont pas dignes de notre société ultra-connectée), en propulsant êtres humains et des marchandises à 1000km/h dans des tubes sous vide. Si le concept est ancien – on le doit d’ailleurs à un inventeur français, l’ingénieur Émile Bachelet qui a proposé en 1914 le prototype d’un « train à sustentation magnétique, c’est-à-dire lévitant, sans contact avec les roues et l’infrastructure, au-dessus d’une piste pourvue d’aimants³³⁷ » – il remonterait même pour certains à Jules Verne ou son fils Michel (le mystère reste entier, en ce qui concerne la paternité de la nouvelle parue dans une revue américaine en 1889, dans laquelle père ou fils, donc, s’emploie à imaginer la vie mille ans plus tard, comme l’indique le titre du texte, *La Journée d'un journaliste américain en 2889*). Les Verne imaginent des transports propulsés dans les océans, à 1500km/h. *Grosso modo*, l’équivalent du projet de l’Hyperloop, consistant à mettre sous pression des capsules projetées par une force électromagnétique dans des tubes juchés sur des pylônes. La réalité a plus d’un siècle de retard sur la fiction : des essais sont en cours, portés par des start-ups du monde entier, dans le Nevada ou à Toulouse.

Voilà ce qui resterait du XX^e siècle : les sciences, les techniques. Un minibus Toyota, c’était quand même autre chose qu’une diligence.

(MH, LAN, 14)

Citons nécessairement, à l’opposé du ton désabusé de Houellebecq, *Le Siècle des nuages* de Philippe Forest, dans lequel l’auteur passe son histoire familiale au tamis de celle de l’aviation : on y mesure la fascination qu’elle exerce sur plusieurs générations de jeunes « amoureux du ciel » tout au long du XX^e siècle, dont il faut rappeler qu’il s’ouvre précisément avec l’invention du premier avion. En tout état de cause, l’intérêt des tubes de l’Hyperloop, du monorail d’Orléans ou d’un aéroport, au-delà des potentielles avancées techniques qu’ils accompagnent, réside en réalité dans leur capacité de transformation physique et imaginaire d’un territoire. Les utopies architecturales du XX^e siècle consistaient d’ailleurs surtout en des projets d’infrastructure, favorisant l’accélération des biens et des personnes : un monde en réseau, mobile et efficace. L’architecte suisse Luigi Snozzi s’en méfie :

Derrière l'accélération se cache souvent la plus grande immobilité. Qu'on recherche avec tant d'anxiété la mobilité n'est pas un hasard. C'est, à mon avis, plutôt le symptôme de cette incapacité [...] à ouvrir le futur vers l'avenir. Les nouveautés formelles et technologiques ne véhiculent pas immédiatement la transformation³³⁸.

Mais contrairement à ce qu’expose Luigi Snozzi, c’est comme si la transformation du territoire avait précédé, à Orléans, à Toulouse et dans le Nevada, l’outil qu’il est censé accueillir.

³³⁷ Voir : <https://www.lefigaro.fr/conjoncture/train-du-futur-les-projets-hyperloop-a-la-poursuite-de-l-impossible-20220713#:~:text=En%20%C3%A9mettant%20z%C3%A9ro%20%C3%A9mission%20de,Le%20concept%20est%20ancien.>

³³⁸ Fabio Merlini et Luigi Snozzi, *L'Architecture inefficente*, Marseille, Cosa Mentale, 2016, p.14-15.



[Le site Hyperloop situé sur l'ancienne base militaire de Toulouse-Franczal ©Hyperloop TT]



[Image de synthèse de l'Hyperloop]

Cathédrales

Les perspectives (sur)réalistes de l'Hyperloop ont d'une certaine manière remplacé les peintures impressionnistes du XIX^e siècle qui célébraient comme il se doit l'avènement du chemin de fer. L'extase face aux prouesses techniques nous permettant de nous déplacer plus loin et plus rapidement ne date pas d'hier : l'art a participé à magnifier les gares à l'époque de leur construction, introduisant ces lieux métaphores de portes, ports ou fenêtres vers l'ailleurs et l'étranger dans un imaginaire foisonnant et progressiste. La série de la gare Saint-Lazare de Monet est peut-être l'exemple le plus fameux et le plus représentatif de la mise en scène des architectures du flux. L'artiste a œuvré à « épuiser », à travers une série de douze toiles, les différentes ambiances de la gare Saint-Lazare à Paris, se réjouissant de l'infinie palette de couleurs que ce nouveau lieu des possibles lui permettait dorénavant de développer. Théophile Gautier enfonçait le clou, considérant la gare comme « la cathédrale de l'humanité nouvelle ». La mairie du 12^e arrondissement de Paris n'hésite d'ailleurs pas à qualifier la gare de Lyon de « gare cathédrale³³⁹ ».

³³⁹ Voir : <https://mairie12.paris.fr/pages/la-gare-de-lyon-gare-cathedrale-18208>

Les cieux des tableaux de Monet ont inspiré le dessin de la façade de « Grand Central », un bâtiment de bureaux adossé à la gare Saint-Lazare, construit par Ferrier Marchetti Studio en 2019. Les couleurs ont été réinterprétées par les architectes en un dégradé constitué de lames en verre qui vibrent en façade, donnant à ce bâtiment inscrit dans l'un des pôles de mobilités les plus importants du vieux continent des allures de tableau vivant. Les architectes n'en sont pas à leur coup d'essai, ni en termes de motifs impressionnistes, ni en termes de projets de mobilité : un port à Sète en études, un aéroport à Deauville en chantier, un autre construit à Toulouse, une cité de la voile à Lorient, des parkings à Bordeaux et à Soissons, bref, tout l'univers du déplacement, la panoplie complète de nos modes de transports contemporains. Ils ont notamment livré, en 2021, le centre de maintenance et de remisage du tramway T9, à Orly, nommé la même année aux prix de l'Équerre d'argent du Moniteur, signe d'une reconnaissance certaine de la part de leurs pairs et de la critique. Le bâtiment relève d'une écriture presque baroque – faite d'arrêtes saillantes dessinant des volumes conséquents – qui aurait rencontré la modernité, sheds et acier à l'appui. C'en est presque déroutant, même formellement. Jacques Ferrier considérerait d'ailleurs quelques années auparavant la station-service comme « un des vrais monuments du siècle », reposant sur « une monumentalité actuelle, celle de l'ubiquité, et du fonctionnement parfait³⁴⁰ ». À chaque époque sa cathédrale. Celle du XXI^e siècle prend des allures de centre de maintenance pour le tramway et de stations-services. Plus besoin d'en construire, mais plus besoin d'écrire, non plus, sur les cathédrales, les vraies ; l'histoire de la littérature en recèle. Écrivaines et écrivains prennent donc à bras les corps ces cathédrales ordinaires, stations-services sous forme de chroniques chez Alexandre Labruffe ou parkings chez François Bon : tout l'univers de la mobilité, de l'infrastructure et du déplacement.

Nos auteurs transgressifs s'étaient quant à eux intéressés – et s'intéressent d'ailleurs toujours – à ce qu'on peut légitimement considérer comme les cathédrales du XX^e : les aéroports. Leurs romans regorgent de salles d'attente, de *duty-free* et de trajets en avions, de non-lieux synonymes de passage, de circulation, de connexion. Dans presque tous leurs ouvrages, les personnages traversent des aéroports, s'y meuvent, y flânent. L'aéroport est visiblement devenu un élément structurant de la vie quotidienne des urbains du monde entier, à l'image de Clay, qui débarque à Los Angeles dès la première page de *Moins que zéro*, de Victor et ses acolytes de *Glamorama* qui multiplient les allers-retours entre les États-Unis et l'Europe, de Corrine qui rejoint régulièrement les Hamptons en jet privé avec son amant dès *Les Jours enfuis*, des personnages de Houellebecq qui voyagent en Thaïlande, en Irlande ou à Lanzarote ou de ceux de Toussaint, grands adorateurs de l'Asie. Le narrateur de *La Salle de bain* exprime la banalisation de sa présence autrefois extraordinaire, introduisant, au détour de son récit, une distinction pas si anodine entre tirets cadratins :

39) À l'aéroport — Marco Polo —, je fis la connaissance d'un soviétique. [...] nous avons tous les deux plusieurs heures à perdre dans cet aéroport

(JPT, *SDB*, 126)

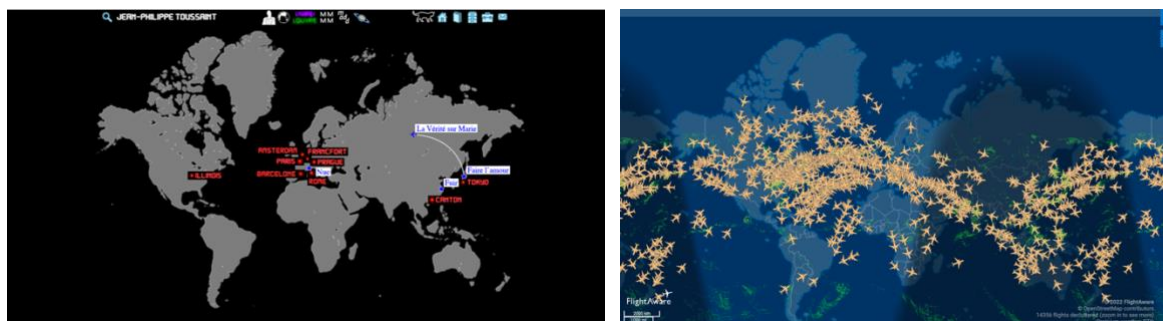
³⁴⁰ Jacques Ferrier, « G comme Gruissan et autres lettres... », in *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, p.209. Préalablement publié dans la revue *Parpaings*, 1999.

41) À l'aéroport — Orly —, je suivis le flux des voyageurs qui allaient présenter leur passeport.

(JPT, *SDB*, 128)

En l'espace de deux paragraphes, le narrateur s'est déplacé de Venise à Paris, comme si de rien n'était. Ne figurent que quelques mots sur les deux aéroports en question, l'ennui inhérent à l'attente, la rencontre avec un autre voyageur. L'échelle du déplacement a changé, c'est entendu et intégré. Marco Polo et Orly équivalent désormais à deux stations de métro ou deux arrêts de bus, qu'on aurait l'habitude d'utiliser tous les jours.

Un détour par le site internet de l'auteur révèle d'ailleurs l'appétence de Jean-Philippe Toussaint pour les avions et les aéroports. Une carte du monde sommaire accueille à la fois les lieux de l'intrigue de la tétralogie de Marie, en bleu, et les villes ou les régions du monde dans lesquelles l'auteur a œuvré à des performances, participé à des ateliers de traductions, tourné des films ou monté des expositions, en rouge. Entre les indications *Faire l'amour* et *La Vérité sur Marie*, une courbe blanche simule un trajet, accompagnée d'un logo d'avion qui n'est rien d'autre que le *favicon*³⁴¹ du site jptoussaint.com. Le même symbole (ou presque) est utilisé par le site flightaware.com, sur la même carte (ou presque) nous indiquant en direct l'ensemble des avions en train de voler sur la planète, une représentation *live* du trafic aérien. L'univers aéroportuaire infuse la littérature et la communication de Jean-Philippe Toussaint. Si Claude Monet avait pu développer une page web, nul doute que l'artiste aurait utilisé un pictogramme de train pour la symboliser.



[Capture d'écran de la page d'accueil du site jptoussaint.com le 17 juillet 2022 à 18h08]

[Capture d'écran sur site <https://fr.flightaware.com/live/> le 17 juillet 2022 à 18h09]



[Les *favicon* de <https://jptoussaint.com> et <https://fr.flightaware.com/>]

D'après Hans Ibelings, ce goût récent pour les infrastructures de la mobilité en général, et pour l'aéroport en particulier, est imputable à sa relative nouveauté, ainsi qu'à la compression du temps et de l'espace à laquelle il participe. Ce goût n'en est pas, pour autant, nécessairement

³⁴¹ Un *Favicon* est une icône qui apparaît sur les barres d'adresse, les signets, les onglets ou les raccourcis des moteurs de recherche sur internet. Il symbolise, à l'aide l'un logo choisi par le développeur ou le concepteur du site, une page web.

sain. Car pour l'architecte, la mobilité est un serpent qui se mord la queue, paradoxalement à l'origine de la *générisation* des villes du monde entier :

Pour des raisons identiques, l'aéroport est aujourd'hui le nouveau centre d'intérêt. La mobilité, l'accessibilité et les infrastructures sont considérées comme des thèmes essentiels de notre époque. Quant à l'accès illimité au monde, il est devenu l'idéal contemporain. Le trafic aérien a en outre connu une croissance exponentielle à l'échelle mondiale, provoquant une réaction en chaîne internationale de constructions et d'extensions d'infrastructures de transport aérien. [...] De plus, l'aéroport s'est transformé en un centre économique d'importance grâce à l'ensemble des bureaux, banques, hôtels, restaurants, infrastructures de congrès, casinos et centres commerciaux qui s'installent dans ses environs immédiats. Il en devient parfois à ce point grand qu'il concurrence la ville qu'il était censé desservir à l'origine³⁴².

Pour corroborer les propos d'Ibelings, nos auteurs transgressifs exposent des propos contradictoires sur les aéroports. Sources de descriptions amènes, voire support de qualité architecturale, on en reconnaît l'efficacité et le fonctionnalisme, on apprécie la neutralité de leurs volumes et les boutiques qui y fleurissent. On s'y sent finalement plutôt bien³⁴³. Mais les écrivains notent également des effets similaires à ceux avancés par Ibelings et utilisent finalement, à l'image de Michel Houellebecq, l'aéroport comme l'archétype d'un monde globalisé et la quintessence d'un « espace de vie nationale [...] pleinement adaptée aux standards de la consommation mondiale³⁴⁴ » :

J'avais l'intuition que, de plus en plus, l'ensemble du monde tendrait à ressembler à un aéroport.

(MH, *PLA*, 129)

La mobilité engendre la similitude et neutralise les particularités des territoires qu'elle connecte. Propulsées en cathédrales florissantes d'un monde *surmoderne*, les aéroports seraient finalement les témoins les plus emblématiques de la guerre qui se joue contre l'espace.

La guerre contre l'espace

Dans notre société *hypermobile*, l'espace entrave ; dans un contexte où prime le flux, l'espace représente un obstacle, un frein à la mobilité. Il semblerait que l'un des objectifs de la mondialisation serait précisément de s'en affranchir. Celles et ceux qui peuvent se le permettre règnent d'une main de maître sur le monde, voyageurs invétérés et consommateurs de territoire : les vainqueurs de la mondialisation sont capables de valoriser l'espace dans lequel ils se trouvent pour s'en détacher du jour au lendemain, avant de reproduire le même schéma ailleurs. Les *traders* et les mannequins d'Ellis, comme les riches New-Yorkais de McInerney sont de ceux-là. La question ne semble pas non plus réellement se poser pour le narrateur du cycle de Marie, accompagnant Marie à Tokyo ou la remplaçant à Shanghai, ou dans les autres romans de Toussaint, ni pour les personnages de Houellebecq, représentants classe-moyenne

³⁴² Hans Ibelings, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Hazan, 2003, p.80.

³⁴³ Nous nous sommes déjà intéressés ailleurs à la relation complice qu'entretient Michel Houellebecq avec l'aéroport de Shannon, en Irlande, dont il tire un portrait élogieux dans *La Carte et le territoire*. Voir Clémentin Rachet, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, B2, 2019.

³⁴⁴ MH, *PLA*, 129

d'une société qui prend l'avion sans se poser de questions. Un statut auquel tend le personnage de Nicolas Mathieu dans *Connemara*. Hélène a bien compris que l'ascenseur social correspond bien souvent au tapis roulant d'un aéroport :

Hélène aussi avait voulu ça, une vie satellisée qui s'exprime en heures GMT, ne plus trimpler l'énorme valise des vacances aux Baléares, mais filer dans les aéroports avec sa minuscule Samsonite rigide, prendre des avions comme d'autres les trains, connaître des bars et des hôtels un peu partout, avoir un appartement superbe où l'on n'est jamais, ne pas se plaindre, ne plus connaître la fatigue, n'être plus que ce proton efficace qui participe de l'esprit du temps.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 63)

La mobilité est synonyme de créativité, de liberté, de possibilité ; on échange des données et des informations. Son plus grand adversaire ? L'espace, qui nous empêche et nous entrave dans sa matérialité. La mobilité est une guerre contre l'espace.

À la fois, la manière dont on s'inscrit dans l'espace semble être elle-même devenue une question d'un autre temps. Sans avoir besoin de maîtriser les outils et les codes de l'organisation de l'espace, on navigue d'un point A à un point B, les appareils de géolocalisation nous dispensent de savoir lire et comprendre le territoire, les GPS guident nos pas. Comme le prédisait le sociologue Zygmunt Bauman il y a quelques années, la société est bel et bien devenue *liquide*. La vision, l'expérience et la projection de l'espace semblent des questions obsolètes, de même que les seuils et les articulations. L'heure est à la juxtaposition. Le seul endroit où l'on peut faire l'expérience du seuil – espace anthropologique qui a pourtant existé dans toutes les cultures et à toutes les époques –, se résume désormais à des situations de contrôle, et notamment à l'aéroport, chaussures enlevées et valise ouverte. Le chercheur Hannes de Vrise analyse d'ailleurs les romans de Toussaint à cette aune :

L'extrême mobilité du narrateur participe de même à la fragmentation du temps et de l'espace. La géographie romanesque fait l'impasse sur les temps de trajets qui relient les lieux entre eux. La *dromologie*, cette logique de la course, anéantit le temps de déplacement d'un lieu à l'autre et entraîne une juxtaposition d'endroits différents. Les moyens de transport (trains, avions) permettent au narrateur de passer en peu de temps d'un endroit à l'autre, tandis que les outils de communication ont pour effet de rendre présents des lieux différents de manière simultanée³⁴⁵.

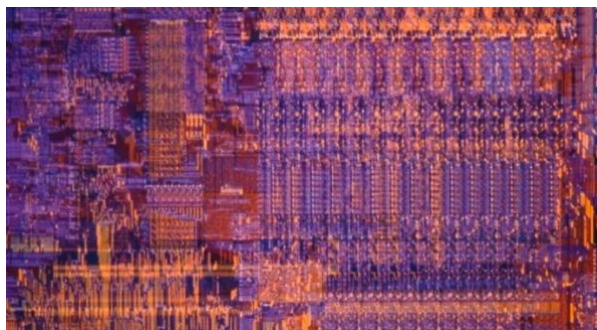
Le paradoxe absolu de l'hypermobilité se joue peut-être là, sous nos yeux : il s'agit d'une épreuve spatiale qui repose et fonctionne précisément sur le fantasme de la non-épreuve. Une utopie consistant à supprimer l'espace ; l'espace, par son étendue irréductible, est un écran qui fait obstacle. Comment nier les lieux encore plus efficacement que ne font déjà les avions, les autoroutes et les trains à grande vitesse ? De ce point de vue, la téléportation, notamment mise en scène par les romans et les films de science-fiction, représente peut-être le graal ultime (et n'est pas si éloignée que cela des aspirations de l'Hyperloop), comme le rappelle le Sensual City Studio :

³⁴⁵ Hannes de Vrise, « La trace de Marie : espace et discontinuité dans le "cycle de Marie" de Jean-Philippe Toussaint », *Littératures*, n°76, 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/litteratures/1621>

Les trajets d'un point à l'autre de l'espace ne sont plus des expériences, ils ne sont même plus vécus comme des moments : la rapidité et la connexion instantanée sont l'objectif, tout comme la réduction de l'espace à son minimum. En perdant peu à peu sa qualité de lieu où s'épanouit la vie, l'espace perd tout attrait et toute épaisseur. Sa seule réalité : les datas qui le constituent. L'utopie concrète de la mobilité est désormais celle de la téléportation³⁴⁶.

L'important ce n'est pas la chute, c'est bien l'atterrissage ; de nos jours, l'expérience de la traversée semble moins compter que la destination elle-même. Le Transsibérien, la route de la soie ou la route 66, stigmates d'une époque surannée. Si Tanguy Viel et Christian Garcin ont entrepris leur tour du monde sans prendre l'avion, c'est peut-être pour remettre l'espace au cœur des réflexions humaines, son épreuve au cœur du processus créatif. Le fait de passer cent jours autour du monde relève certes de nos jours « presque de l'ordinaire », comme l'indique le résumé de leur ouvrage *Travelling*³⁴⁷, mais employer des modes de déplacement alternatifs est de l'ordre de la revendication politique. Leur ouvrage est d'autant plus intéressant qu'il est paru un an, presque jour pour jour, avant que la crise du COVID ne nous confine chez nous et nous empêche de prendre l'avion, rebattant (temporairement ?) les cartes de la mobilité envers et contre tout. La lutte entre inertie et hypermobilité n'a pas dit ses derniers mots ; la guerre contre l'espace n'est pas perdue d'avance. Car à en croire Jean Baudrillard, pas la peine de regarder du côté des vainqueurs de la mondialisation pour comprendre le siècle passé : finalement, « l'image de l'homme assis et contemplant, un jour de grève, son écran de télévision vide, vaudra un jour comme une des plus belles images de l'anthropologie du vingtième siècle³⁴⁸ ».

Nulle œuvre ne semble mieux montrer ce paradoxe que le documentaire *Koyaanisqatsi* réalisé par le cinéaste américain Godfrey Reggio en 1982. Le film se fait le témoin de la vitesse et de l'accélération de nos modes de vies urbains, ode au Modernisme et aux infrastructures, en même temps que critique acerbe, plans larges à l'appui, de la technologie urbaine, qui finit par soumettre les corps et les réduire à de vulgaires électrons piégés dans les circuits d'un processeur informatique. Tout est question de point de vue, mais une chose est sûre : nous avons créé la bête et elle est visiblement devenue incontrôlable. Comment la représenter et comment la faire muter ? Son omniprésence entêtante appelle à une réappropriation, par les écrivaines, les écrivains et les architectes, de son image et de ses potentialités.



[Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1982. Photogramme]

³⁴⁶ Sensual City Studio, *A History of Thresholds: life, death and rebirth*, Berlin, Jovis, 2018. Je traduis.

³⁴⁷ Voir Christian Garcin et Tanguy Viel, *Travelling*, Paris, J.-C. Lattès, 2019

³⁴⁸ Jean Baudrillard, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, p.21.

L'esthétique des mobilités

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'ils prennent bel et bien les mobilités à bras le corps. Au cœur de travaux de recherches, de leurs projets construits ou de leurs romans, les mobilités prennent tour à tour le visage d'une expérience à valoriser, car mettant en mouvement le corps, l'esprit et l'imaginaire, et d'une esthétisation des infrastructures de transport elles-mêmes, objets modernistes à reconsidérer et à réintégrer dans la ville du quotidien.

Une occasion presque parfaite s'est présentée il y a une quinzaine d'année, quand le président Sarkozy délivrait sa vision pour le Grand Paris : les architectes mandataires d'équipes pluridisciplinaires, philosophes, sociologues, géographes, écrivaines ou écrivains à l'appui, planchaient sur des études de très grande échelle, tâchant de questionner la place d'un Paris physique et imaginaire dans une histoire et une tradition qui dépasseraient les contours de la capitale française. L'heure des grands travaux est moins aux équipements culturels qu'à l'aménagement d'un territoire connecté et efficace. Concrètement, le projet se résume(ra) en fait à un projet de mobilité, un réseau favorisant l'accessibilité des territoires périphériques de Paris-centre grâce à soixante-huit nouvelles gares. Le studio de recherche Sensual City, encore lui, a été mandaté par la Société du Grand Paris, en 2012, pour développer différentes chartes (d'architecture, d'aménagement, de design) définissant les grandes lignes conceptuelles de ce gigantesque réseau. A quoi devront ressembler les gares de demain ? L'occasion de penser « les nouveaux symboles qu'elles créent dans la périphérie parisienne, l'émotion qu'elles suscitent, l'empreinte qu'elles laissent dans l'esprit des voyageurs, les récits qu'elles suggèrent³⁴⁹. » Une mission de conseil dont les architectes ont également profité pour développer une « esthétique des mobilités » correspondant moins à des objectifs spatiaux qu'à des enjeux d'ambiance et de sensations. La sobriété formelle de leur « Gare Sensuelle » conceptuelle devait bénéficier aux voyageurs et voyageuses de tous les jours, dont les ressentis, grands impensés des projets de mobilité, pâtissent malheureusement des réalités d'un monde rationnel ; comment accompagner les citoyens dans des contextes de flux, de densité et d'accélération ? Comment palier les odeurs nauséabondes, les sons répétitifs et stridents, le manque de vues et de perspectives constitutifs de nos trajets quotidiens ? Visiblement, pour les architectes, grâce à des dispositifs matériels et immatériels qui mettent le corps du citoyen au cœur d'une expérience sensible.

Cette démarche rejoint, d'une certaine manière, l'esthétisation des trajets et des transports auxquels s'adonne la littérature contemporaine. À l'inférieur urbain répondent en effet curieusement des moments de calme et de plénitude, qui correspondent souvent à des déplacements motorisés. Qui n'a jamais rêvassé, le front collé à la vitre vrombissante d'un train, d'un bus ou d'une voiture, se perdant dans ses pensées, regardant la ville qui change, s'estompe ou se densifie ? L'occasion de faire l'expérience du territoire de manière singulière ; retrouver du sens au temps de la mobilité, donner de l'importance à l'espace que l'on traverse, à la poésie et à la beauté qui en découlent. François Bon en a même fait le cœur d'un ouvrage, *Paysage Fer*, dans lequel il scanne, toutes les semaines, les microévolutions des territoires traversés par la ligne de train Paris-Nancy. Il souligne l'effet des saisons sur les paysages parcourus et de la

³⁴⁹ Voir : <http://search.sensual-city.com/>

météo sur des lieux devenus peu à peu familiers, sans jamais y avoir mis les pieds, et donne à lire les perceptions changeantes. À l'œuvre, une forme d'esthétisation du paysage – où l'on rencontre pourtant des jardins et des cimetières mal entretenus, des usines en friche, des gares désaffectées – perçu par un corps inerte dans un train en mouvement. Une forme d'« envers » de l'aménagement du territoire que le train permet de lire et dont la littérature permet de rendre compte.

Dans un autre registre, Jean-Philippe Toussaint multiplie les tentatives de description de l'espace depuis des véhicules en tout genre. Passif, le narrateur du cycle de Marie se laisse transporter et contempler, depuis les vitres des trains et des taxis ou le siège arrière d'une moto, les paysages qui défilent sous ses yeux. Le moyen de transport est un outil pour décrire le territoire, qui permet de distinguer, dans l'abstraction du paysage qui défile, un détail saillant, représentatif, singulier. D'échapper quelques minutes au du mouvement, à la vitesse et au flux qui caractérisent l'expérience urbaine :

Comme j'avais du temps devant moi, je m'étais rendu à la gare en autobus, et je regardais par la vitre les rues de Shanghai disparaître dans la pénombre orangée du couchant.

(JPT, *FU*, 22)

Je regardais le paysage à travers la vitre, j'essayais de distinguer quelque chose dans l'obscurité que nous traversions, des champs et des rizières, une zone d'ombre indistincte que je savais être la campagne chinoise. Je n'avais aucune idée de l'endroit où nous pouvions être, à quelle hauteur du continent chinois, près de quelle ville [...] »

(JPT, *FU*, 31)

Certaines des scènes les plus célèbres de la tétralogie M.M.M.M sont d'ailleurs liées à des moyens de transport, que l'on pense à la fuite en moto dans Pékin de *Fuir* ou à celle, improbable, de *La Vérité sur Marie* et du cheval rendu fou par l'orage sur le tarmac de l'aéroport de Narita au moment d'embarquer le pur-sang dans les soutes d'un avion. La couverture de l'édition poche de *Fuir* n'est rien d'autre qu'un photogramme de l'adaptation que l'auteur a lui-même réalisée de son roman. L'expérience urbaine est une expérience du flux. Sa représentation passe par une esthétisation des moyens de transports.



[Couverture de la version poche de *Fuir*]

Au-delà du trajet, l'infrastructure elle-même peut être source d'émotion et de beauté. Houellebecq est coutumier du fait, lui qui, après avoir fait d'un échangeur autoroutier l'exemple le plus abouti de l'architecture contemporaine, s'émerveille – fait relativement rare – de la beauté d'une autoroute dans *La Carte et le territoire*.

Vers onze heures, ils s'engagèrent sur l'autoroute A20, une des plus belles autoroutes de France, une de celles qui traversent les paysages ruraux les plus harmonieux.

(MH, CT, 53)

L'auteur n'est néanmoins pas le seul à s'intéresser de près aux infrastructures routières. Les deux associés de l'agence TVK ont entrepris depuis leur diplôme d'architecte une recherche sur le périphérique parisien, soulevant le paradoxe suivant : les objets de la modernité, dans lesquels nos sociétés ont tant cru et investi, représentent aujourd'hui autant de cicatrices dont il faudrait réussir à gommer la trace et les effets. Là où elles rimaient, il y a encore peu de temps, avec progrès, développement et liberté, les voilà maudites et détestées, représentatives des maux qui rongent nos villes et nos paysages. Mais Pierre-Alain Trévelo et Antoine Viger-Kolher restent fascinés, à l'instar de certains de leurs pairs, par ces infrastructures sublimes et encombrantes. Un « dandysme esthétique » que condamne leur confrère Dominique Lyon, qui voit dans cet engouement récent pour les infrastructures une forme d'esthétisation incompréhensible, voire dangereuse, qui relèverait du mépris de classe. « Pourquoi devrait-on aimer le périphérique³⁵⁰ ? » se demande-t-il d'ailleurs, contre ce qu'il ressent être une injonction faite aux champs créatifs de s'intéresser aux objets jusque-là peu considérés voire complètement méprisés. Si Lyon reproche à son ami Djamel Klouche d'être attiré par la laideur du périphérique (→ **Amour**), il reconnaît tout de même à l'infrastructure parisienne, sans pour autant en « faire un combat », sa capacité à ouvrir les perspectives et mettre en valeur le paysage urbain³⁵¹.

Dans le film en réalité virtuelle qu'elle a réalisé en 2019, Pauline Marchetti multiplie elle aussi les situations de flux et de mouvement (→ **Utopie**). L'architecte se met en scène sur les quais d'un métro et sur un immense nœud autoroutier à Shanghai, dans un métro et dans un bateau à Marseille : une manière de *faire corps avec la ville* qui passe par une relation avec ses entrailles, ses réseaux et ses infrastructures. Plus éloigné du monde architectural mais tout aussi révélateur de l'appétence des champs créatifs pour les architectures de la mobilité, le documentaire que Wim Wenders a consacré en 2011 à Pina Bausch, deux ans après la mort de

³⁵⁰ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

³⁵¹ *Ibid.* : « Il faut reconnaître au périphérique que c'est le seul espace d'où l'on peut voir le paysage urbain de manière très vaste. C'est une véritable qualité. Ce n'est pas pour ça que je l'aime, et ce n'est pas pour ça que j'essaie de faire de la laideur. Je ne comprends d'ailleurs pas comment on peut produire de la laideur. C'est vrai que certains architectes aiment la banlieue, les dalles, etc. Moi, je déteste ça, j'ai peur de ça. Les gens qui ont construit les villes nouvelles, par exemple, voulaient sortir des lieux communs et créer quelque chose de nouveau. Que ça ait abouti à ce qui existe, c'est quand même embarrassant. Ces gens étaient sans doute très bien et faisaient sans doute des choses très intéressantes. Je ne sais pas si j'aurais été capable de le produire, parce que c'est une tâche immense. Perret est arrivé à le faire. À l'époque il y avait des gens qui pouvaient le faire. Voilà pour la laideur, qui est une vraie question, en effet. La laideur peut fasciner les architectes. J'en connais des tas ; Djamel Klouche, par exemple. *Plus c'est moche, plus ça l'excite*. C'est un truc de bourgeois ! Je suis un bourgeois, je dis ça avec beaucoup de décontraction : c'est un truc de bourgeois. » (Je souligne)

la chorégraphe. Le réalisateur allemand tourne à Wuppertal – où Bausch a fondé le Tanztheater en 1976 – sans pouvoir faire abstraction du monorail suspendu, ce métro aérien volant sur lequel la ville a fondé ses représentations. Wenders filme un couple de danseurs sous ledit métro, y pose sa caméra, participe à l'esthétisation d'une infrastructure déroutante qui marque de son sceau l'identité de tout un territoire.



[Wim Wenders, *Pina*, 2011. Photogramme]

Entre parenthèses

Pour s'extirper de leurs infernales vies urbaines, les personnages de nos auteurs transgressifs, mais aussi d'une bonne partie de ceux de leurs contemporains, passent un temps considérable en voiture, en train ou en avion. À dessein ou à contrecœur, ils s'extirpent momentanément de la routine de leur vie quotidienne. Ces voyages sont perçus comme des simples parenthèses, parfois heureuses (des vacances, des découvertes, des idylles), parfois moins (des mésaventures familiales, des décès, des maladies). Elles ne remettent pas en cause l'attachement urbain des personnages mais soulignent le perpétuel mouvement dans lequel ils sont engagés. C'est comme s'il fallait s'échapper régulièrement à une vie urbaine insuffisante, dévorante, voire dangereuse.

Dès qu'ils ont quelques jours de liberté, les habitants d'Europe occidentale se précipitent à l'autre bout du monde, ils traversent la moitié du monde en avion, ils se comportent littéralement comme des évadés de prison.

(MH, *PLA*, 31)

La comparaison n'est pas flatteuse. Mais si Houellebecq n'y va pas de main morte, c'est que l'heure est grave. Les jougs conjugués du travail et de la densité impliquent des voyages répétés, des parenthèses touristiques, des jalons obligatoires pour se défaire du temps urbain qui dévore les corps et aliène l'esprit. Meilleur exemple de cet exil temporaire, le retour des vacances des voisins de la narratrice de *Propriété privée*, qui singe avec cynisme ces aller-retours forcés qui confinent à l'absurde et réduisent le territoire à un objet de consommation dont il faudrait coûte que coûte savoir profiter.

Les Durand-Dubreuil rentraient de Pornichet, les Benani de Lacanau, les Lemoine de Port-Barcarès, Romuald et Romaric du Cap d'Agde. Ils étaient tous contents. Ils avaient tous pris des résolutions – non, cette fois ils ne se laisseraient pas avoir par le rythme effréné du quotidien, ils sauraient prolonger la béatitude atteinte à la faveur de leurs congés – et ils trouvaient tous que j'avais mauvaise mine.

(Julia Deck, *Propriété privée*, 111)

Il faut dire qu'il n'a jamais été aussi simple de se déplacer à travers le monde. Plus vite, plus loin, plus souvent, moins cher : le monde est balisé et Bertrand Westphal souligne bien « la relativisation grandissante du concept d'exotisme³⁵² » qui en découle de fait. Puisque l'ensemble de l'espace terrestre est devenu accessible au commun des mortels, le tourisme de luxe propose désormais des voyages dans l'espace. Ce n'est donc peut-être pas un hasard si, au détour de cette banalisation du tourisme, Toussaint et Houellebecq se présentent parfois comme les meilleurs VRP des compagnies ferroviaires de leur génération. Ils décrivent tous deux avec précision les services disponibles aux clients-voyageurs ordinaires (du verre de vin du wagon-bar au sandwich-triangle acheté dans un magasin Relay), les ambiances des plateformes et des compartiments de trains, les technologies à l'œuvre. Le narrateur du cycle de Marie se fascine pour le Shinkansen — cousin éloigné de notre TGV au Japon –, ce « long oiseau blanc fuselé », facile à repérer dans la gare de Tokyo où tout est d'ailleurs « remarquablement bien indiqué » et que Toussaint décrit sur plusieurs pages dans *Faire l'amour*. On suit le narrateur depuis les couloirs du métro jusqu'à sa place dans le train, en passant par la commande de son plateau repas et ses nausées soudaines. Mais c'est encore plus frappant chez Houellebecq, qui semble depuis *Soumission* avoir quelque peu délaissé les autoroutes pour les transports en commun, et passé avec la SNCF un contrat de *sponsoring* à durée indéterminée tant ses derniers ouvrages recèlent de détails – anodins, certes, mais étonnamment précis – sur le service public français. Preuve que le train revêt une importance considérable et qu'il révèle en creux des enjeux dont on prend notamment la mesure à la lecture de Houellebecq. Dans *Anéantir*, les problèmes de santé de son père obligent le personnage de Paul à emprunter régulièrement le TGV depuis Paris pour se rendre à Mâcon. On s'y croirait.

La gare de Lyon était inhabituellement déserte, et Paul eut le temps d'acheter des paninis et des wraps, qu'il mastiqua avec lenteur, cependant que la rame traversait à 300 km/h la Bourgogne surplombée d'un ciel gris et impénétrable.

(MH, *ANE*, 64)

Lorsqu'il s'éveilla, le train traversait la gare de Chalon-sur-Saône ; il circulait à une vitesse de 321 km/h. Son portable émettait un nasillement faible, mais insistant ; il avait 19 appels en absence. Il tenta d'écouter ses messages, mais il n'avait pas de réseau. Des affichettes lui recommandaient de passer ses appels de la plateforme « pour des raisons de courtoisie ». Il se dirigea vers la plateforme, mais il n'y avait pas davantage de réseau. Traversant deux wagons également déserts, il parvint jusqu'à l'espace restauration Inouï ; il avait pris la

³⁵² Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p.46.

précaution de se munir de son titre de transport, il n'avait pas de carte de réduction ; l'employé de l'espace restauration s'appelait Jordan et lui servit un burger de création Paul Constant, une salade de quinoa et d'épeautre, une bouteille de 17,5 cl de Côtes-du-Rhône tradition. Un défibrillateur était le cas échéant à sa disposition, mais il n'y avait toujours pas de réseau ; le train arriverait en gare de Mâcon-Loché TGV dans 23 minutes.

(MH, *ANE*, 130)

Un panini à 300km/h comme nouvelle condition d'être au monde : on sait à quelle vitesse on roule, le nombre d'appels qu'on a loupés, la contenance de la bouteille de rouge et le nombre de minutes qui nous séparent de l'arrivée. Au fil des romans, les personnages peaufinent leurs habitudes et les parenthèses se transformeront bientôt en un continuum difficilement dissociable du quotidien urbain.

Métro avion auto

Si les trajets se multiplient, ils n'en sont tous pour autant synonymes de bien-être. Que cela soit en ville, coincés dans les embouteillages ou serrés dans le métro, ou au fil de ces immuables déplacements vers l'ailleurs, fatigants pour les esprits et éreintants pour les corps, les personnages éprouvent tout de même de la lassitude. Elle s'exprime par plusieurs biais, de la critique du moyen de transport en tant que tel à la description des différentes étapes qui balisent les étapes du voyage (se déplacer vers l'aéroport de départ, attendre, prendre l'avion, attendre, se déplacer depuis l'aéroport d'arrivée). Alors que depuis *La Salle de bain*, Jean-Philippe Toussaint redouble d'efforts pour figurer les nombreux trajets de ses personnages, ils finissent parfois dans un « état de suspension » – à l'image du narrateur du cycle de Marie –, voire exténués par la mécanique lancinante de voyages devenus trop fréquents.

Je rentrai en avion à Paris le lendemain soir, un peu las de m'être déplacé, de ces va-et-vient continuels. Il faisait déjà nuit sur Orly lorsque je quittai l'aéroport, et je pris un taxi que conduisait une dame silencieuse avec un chien à ses côtés, qui somnolait sur un coussin tandis que nous filions dans la nuit sur l'autoroute.

(JPT, *AP*, 114)

Quant à Houellebecq, s'il se présente en fin connaisseur des TGV – on se souvient de son attirance pour les « sciences et les techniques » –, l'auteur n'en reste pas moins critique vis-à-vis des autres « produits » déployés par la SNCF. La mort de son père oblige par exemple le narrateur de *Soumission* à rejoindre les Alpes. Et le portrait tiré par François sur les services plus classiques de la société de transport n'est pas des plus glorieux :

Elle vint me chercher à la gare de Briançon ; mon voyage avait été très désagréable. Le TGV jusqu'à Grenoble ça allait encore, la SNCF maintenait un niveau de service minimum, dans les TGV ; mais les TER étaient véritablement laissés à l'abandon, celui qui rejoignait Briançon eut plusieurs pannes, et arriva finalement avec un retard d'une heure quarante ; les toilettes étaient bouchées, un flot d'eau

mêlée de merde avait envahi la plateforme, menaçant de se répandre dans les compartiments.

(MH, *SOU*, 188)

C'est comme si, désormais banalisés, les transports longue distance convergeaient avec ceux que l'on utilise habituellement en ville. N'oublions pas que le métro serait responsable, selon le slogan consacré, d'un tiers des maux subis par des citoyens sans issue, pris dans les affres de la monotonie ambiante. La familiarité d'un trajet ordinaire est rarement vue d'un bon œil par nos auteurs transgressifs, qui alimentent plutôt le dicton soixante-huitard. Le « métro, boulot, dodo » a changé d'échelle mais continue parallèlement à infuser l'ordinaire des vies urbaines. Et ce, jusqu'à New York. Corinne aperçoit par hasard Russell dans le métro, qu'elle peine à reconnaître. Elle préfère ne pas lui indiquer sa présence, émue par le visage vieilli par la dureté et la répétition du quotidien dont elle pensait naïvement son mari hors d'atteinte :

On aurait dit un de ces pauvres types éreintés qu'elle croisait chaque jour dans le métro, des hommes qu'elle imaginait coincés dans des boulots qu'ils détestaient, allant retrouver des femmes qu'ils n'aimaient plus, ou parfois même une chambre solitaire tout au bout de la ligne, où ils feraient tiédir une conserve de soupe sur un réchaud en regardant la télé.

(JMI, *LJE*, 418)

Parfois, les maux sont encore plus profonds. Bret Easton Ellis, chez qui les routes embouteillées sont légion, joue par exemple sur l'inquiétante étrangeté de panneaux publicitaires qui fleurissent sur les plates-bandes des *highways* américaines. On se perd dans sa propre ville – c'est d'ailleurs le message envoyé par l'auteur dès la première phrase de son premier roman : « Les gens ont peur de se perdre sur les autoroutes de Los Angeles ». Le gimmick « Disparaître ici », martelé au détour d'un feu rouge, ou en quatre par trois aux quatre coins de la ville, révèle l'emprise du flux sur le quotidien des grandes métropoles mondiales.

Je n'aime pas descendre Wilshire à l'heure du déjeuner. On dirait qu'il y a toujours trop de voitures, trop de vieillards et de bonnes aux arrêts de bus, si bien que je détourne les yeux, fume cigarette sur cigarette, mets la radio à fond. À cet instant précis rien ne bouge, bien que les feux soient au vert. Alors que j'attends dans ma voiture, je regarde les gens dans les voitures autour de moi. Chaque fois que je suis sur Wilshire ou sur Sunset à l'heure du déjeuner, j'essaie de croiser le regard du conducteur de la voiture voisine, lui aussi coincé dans l'embouteillage. Quand ça ne marche pas, c'est-à-dire le plus souvent, je mets mes lunettes noires et je démarre lentement. En rejoignant Sunset je retombe sur le panneau « Disparaître ici » que j'ai vu ce matin, je détourne aussitôt les yeux et tente de me sortir ça de l'esprit.

(BEE, *MQZ*, 49)

Clay passe un temps considérable dans sa voiture, la plupart du temps à l'arrêt, dans les embouteillages d'une ville construite par et pour la voiture. Le corps, indissociable de l'habitacle qui le protège autant qu'il l'aliène, est pris dans la densité et la masse du flux. Il devient invisible et finit littéralement par disparaître.

Le type continue de m'observer et je me dis que, soit il ne me voit pas, soit je ne suis pas là. J'ignore pourquoi je pense ça. Les gens ont peur de se retrouver.

(BEE, *MQZ*, 30-31)

Aucune raison

Les personnages ne se privent donc pas pour s'enfuir, pour quelques jours ou pour des séjours prolongés, de leurs environnements quotidiens devenus oppressants, voire inquiétants. Tout a l'air de concourir au départ. Tout, sauf peut-être un mobile réellement valable. Car malgré l'ensemble des exemples que nous venons d'exposer, les personnages finissent la plupart du temps par interroger les raisons de leurs déplacements incessants. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que peu d'entre eux arrivent à les motiver. Leur vacuité finit par apparaître au plein jour, au détour d'une conversation, d'une pensée furtive.

Mais elle ne comprenait pas pourquoi je ne rentrais pas à Paris. Lorsqu'elle me posait la question, je me contentais de répéter à voix haute : Pourquoi je ne rentre pas à Paris ? Mais oui, disait-elle, pourquoi ? Y avait-il une raison ? Une seule raison que j'eusse pu avancer ? Non.

(JPT, *SDB*, 73)

Chloé et moi sommes allés à L.A. en septembre dernier pour des raisons que nous n'avons jamais réussi à éclaircir.

(BEE, *GLA*, 49)

L'absence de lien logique entre les choses et les objets n'a d'égal que l'instabilité des personnages, égarés dans un monde sur-accessible et donc négligeable. Les lieux sont dépréciés, de même que les raisons qui conduisent à ces déplacements perpétuels et illusoire. Et si l'on finit par en trouver une, il s'agit moins de rejoindre un lieu désiré que de fuir celui d'origine. Les personnages de Bret Easton Ellis illustrent toutes et tous l'aspect vain et illimité des déplacements humains. Dans *Lois de l'attraction*, l'un d'entre eux égraine par exemple les raisons qui auraient pu motiver son voyage à New York, avant de se rabattre sur un prétexte des plus pragmatiques :

Dans l'avion qui m'emmenait à New York et plus tard dans la suite de mon père, au Carlyle, je défais mes affaires, marche de long en large, descends consciencieusement une bouteille de J.D., mets des cassettes, réfléchis aux raisons de ma venue à New York et en trouve une seule de valable. Je ne suis pas venu voir mon père mourir. Je ne suis pas venu discuter avec mon frère. Je ne suis pas venu ici pour sécher les cours de la fac. Je ne suis pas davantage venu pour rendre visite à ma mère. Je suis venu à New York parce que je dois six cent dollars à Rupert Guest et que je ne veux pas affronter ce problème.

(BEE, *LLA*, 283)

L'excitation et l'enthousiasme qui présidaient au voyage et à la découverte se seraient purement et simplement transformés en une fuite du quotidien et de ses problématiques ordinaires. Les tracasseries s'oublient plus facilement à des milliers de kilomètres. Et puis, au fond, rester à Paris, aller à Los Angeles ou à New York, peu importe. C'est bien connu : si tout est disponible, plus rien n'est attrayant. À l'aide de personnages mondialisés jusqu'à l'os, incorrigibles consommateurs d'espace, Jay McInerney exemplifie un vice inhérent à cette facilité de déplacement :

Trina attrapa de justesse le Concorde qui décollait à neuf heures vingt de Heathrow et la mettrait à New York à huit heures trente ce même matin et à son bureau une heure seulement plus tard que d'habitude, n'ayant presque rien perdu de sa journée de travail.

(JMI, *TAP*, 199)

Le temps, c'est de l'argent, et visiblement, l'espace aussi. Grâce à la magie des fuseaux horaires, de ses décalages parfois bénéfiques, et de l'efficacité de la flotte aérienne mondiale, nous voilà capables de multiplier les journées de travail, de dédoubler nos corps en des lieux pourtant si éloignés. Le voyage intensifie le temps en compressant l'espace. Les personnages de McInerney finissent par fantasmer le fait de ne plus avoir de corps, ou plutôt d'en avoir plusieurs, capables de travailler, faire la fête et se reposer concomitamment. La ville serait alors « merveilleuse », parfaitement adaptée au désir d'ubiquité d'êtres humains sur-disponibles, capables de *profiter* tout le temps et partout des aménités urbaines. L'offre pléthorique déroute, et si la ville ne dort jamais³⁵³, elle accentue le syndrome du *fomo*³⁵⁴ qui caractérise notre monde connecté et inerte. Mais visiblement, ces questions relatives à l'écrasement du temps et de l'espace ne datent pas d'hier, et l'auteur américain ne fait que confirmer ce que Chateaubriand prophétisait il y a presque deux cents ans :

Vous dînez à Paris et vous souperez à Pékin, grâce à la rapidité des communications ; à merveilles ; et puis ? [...] Il ne resterait plus qu'à demander à la science le moyen de changer de planète³⁵⁵.

La science y travaille. La banalisation des moyens de transport aura quoi qu'il en soit généré un paradoxe qu'illustrent avec brio nos auteurs transgressifs : le monde est devenu tellement accessible qu'il nous enjoint à rester chez nous. Plus la peine d'habiter un lieu spécifique, plus de raison de voyager. L'architecte Theo Crosby abonde en ce sens, reprochant à notre société où « la mobilité facile engendre une similitude tellement ennuyeuse tout autour du globe [le fait] qu'elle n'éveille chez l'homme sensé que le désir tenace de rester chez lui³⁵⁶ ». Ne reste donc plus qu'à inventer la prochaine destination, le moyen de transport susceptible de nous aider à la rejoindre et l'infrastructure capable de le supporter.

³⁵³ Originellement associée à New York, cette expression peut en réalité désigner chaque métropole qui se respecte, engagée dans activité permanente, de jour comme de nuit.

³⁵⁴ Le *fomo* (acronyme de « Fear Of Missing out ») désigne l'anxiété qui traverse un individu qui aurait peur de rater un événement plus intéressant que celui auquel il participe, et le pousse de fait à rester connecté aux technologies numériques et notamment aux réseaux sociaux.

³⁵⁵ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Pénard, 1849, s.p.

³⁵⁶ Theo Crosby, « A pessimist Utopia », *Pentagram Papers*, n°2, 1975, p.2.

#5 SE DÉPLACER

CHAPITRE 6

AIMER

Amour, gloire et beauté



Michel Houellebecq et Rem Koolhaas lors d'une rencontre à Barcelone sur le « Tourisme XXL » en 2007. ©Carles Ribas

On eut quelques phrases bien senties, quoique peu explicites, sur les lubies des architectes
Fanny Taillandier, *Farouches*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Fanny Taillandier, écrivaine. Aurélien Bellanger, écrivain. Joy Sorman, écrivaine. Thomas Clerc, écrivain. Philippe Vasset, écrivain. Christophe Claro, écrivain. Matthieu Garrigou-Lagrange, écrivain. Marien Defalvard, écrivain. Bertrand Westphal, universitaire. Michel Foucault, philosophe. Jean Verrier, archiviste et historien. Louis Aragon, écrivain. Émile Zola, écrivain. Philippe Claudel, écrivain. Victor Hugo, écrivain. Jean Echenoz, écrivain. Christina Horvath, docteure en littérature. Marie-Claire Bancquart, écrivaine. Annie Ernaux, écrivaine. Pierre Bourdieu, sociologue. Bruce Bégout, philosophe. Nicolas Mathieu, écrivain. Jean Rolin, écrivain. Olivier Rolin, écrivain. François Bon, écrivain. David Lopez, écrivain. Simon Johannin, écrivain. Marie-Hélène Lafon, écrivaine. Jean-Patrice Calori, architecte. Nicolas Sarkozy, homme d'État. Jacques Ferrier, architecte. Edward Hopper, artiste peintre. Hélène Bleskine, écrivaine. Roland Castro, architecte. Stefan Cornic, réalisateur. Luca Ortelli, architecte. Vitruve, architecte. Damien Masson, chercheur. L'AUC, agence d'architecture. Michel Holley, architecte. TVK, agence d'architecture. Renzo Piano, architecte. Tanguy Viel, écrivain. Julia Deck, écrivaine. Éric Chauvier, anthropologue. Romain Rousseau, architecte. Emmanuel Grégoire, homme politique. Rudy Ricciotti, architecte. Paul Chemetov, architecte. Stéphane Maupin, architecte. Fiodor Dostoïevski, écrivain. Patrick Bouchain, architecte. Catherine Deneuve, actrice. David Mangin, architecte. Olivier Razemon, journaliste. Éric Reinhardt, écrivain. Nelly Monnier, artiste. Éric Tabuchi, photographe. Éric Lapiere, architecte. Aldo Rossi, architecte. André Kempe, architecte. Jean-François Augoyard, philosophe et urbaniste. Dominique Lyon, architecte. Philippe Madec, architecte. Jean-Christophe Bailly, écrivain. Christian Jacq, écrivain. Frantz Jourdain, architecte. Philibert de l'Orme, architecte. Émile Zola, écrivain. François Rabelais, écrivain. Antonio Muñoz Molina, écrivain. Simon Mayer, écrivain. T.C. Boyle, écrivain. Marcel Proust, écrivain. Olivier Bleys, écrivain. Gustave Eiffel, ingénieur. Pierre de Ronsard, poète. Gustave Flaubert, écrivain. Hervé Le Tellier, écrivain. Tomas Taveira, architecte. Léon Claro, architecte. Le Corbusier, architecte. Laurence Caussé, écrivaine. Johan Otto von Spreckelsen, architecte. Pierre de Groef, architecte. McKim Mead & White, architectes. Frank Gehry, architecte. Kenzo Tange, architecte. Philippe Starck, créateur. Frank Lloyd Wright, architecte. Jamel Debbouze, humoriste. Valérie Donzelli, actrice. Peter Zumthor, architecte. Lucas Harari, auteur. David Mazzucchelli, auteur. Romain Duris, acteur. Simon & Garfunkel, chanteurs. Rem Koolhaas, architecte. Victor Horta, architecte. Pierre Lallemand, architecte. Philippe Samyn, architecte. Dominique Perrault, architecte. Jean Nouvel, architecte. Norman Foster, architecte. Frédéric Bonnet, architecte. Louis Paillard, architecte. Michel Guthmann, architecte. Manuel Puig, écrivain. Jean Baudrillard, philosophe. Axelle Acchiardo, architecte. Georges Simenon, écrivain. Francis Ponge, écrivain. Honoré de Balzac, écrivain. Géraldine Molina, chercheuse. Georges Perec, écrivain. Jean-Pierre Le Dantec, écrivain. Jean-François Roullin, Directeur de l'ENSA Bretagne. Léa Mosconi, architecte. Célia Houdart, écrivaine. Sarah Bitter, architecte. Maryline Desbiolles, écrivaine. Jean-Louis Cohen, historien de l'architecture. Arno Bertina, écrivain. Olivier Rohe, écrivain. Mathieu Larnaudie, écrivain. Lesley Lokko, architecte et écrivaine. Pierre Reverdy, poète.

Sous leurs airs, il semblerait que les écrivaines et les écrivains aiment la ville. En revanche, à en croire les quelques références à l'égard de celles et ceux qui les façonnent – des piques plus ou moins équivoques, sinon vraiment cruelles –, il semblerait que les écrivaines et les écrivains détestent les architectes.

On constate depuis quelques années un certain regain d'intérêt pour les questions métropolitaines dans le roman contemporain. Une embellie, une vraie, à laquelle participent par exemple Fanny Taillandier, Aurélien Bellanger, Joy Sorman, Thomas Clerc ou Philippe Vasset ; embellie confirmée par le monde universitaire, qui s'attèle à en décortiquer les raisons et les contours. Phénomène plus rare : quelques titres, tout aussi récents, font la part belle à des architectes, captés à leur tour dans les œuvres littéraires. Ces derniers n'auront en effet jamais autant trusté les couvertures. On pense notamment à trois livres parus en 2021 : *Le Brutaliste* de Matthieu Garrigou-Lagrange, *La Maison indigène* de Christophe Claro, ou l'audacieux *L'Architecture* de Marien Defalvard. L'exposition « L'architecte. Portrait et Clichés », qui s'est tenue en 2017 à la Cité de l'architecture, corroborait cet engouement fictionnel : « L'architecte est devenu un personnage qui fascine notre époque contemporaine, et se retrouve désormais au sein de la littérature, du roman policier, du cinéma, de la bande dessinée ou du jeu pour enfants³⁵⁷. » Le catalogue prolongeant l'exposition, qui délivrait une sélection choisie d'œuvres littéraires mettant des architectes à l'honneur, inciterait même à inscrire ce phénomène dans une filiation plus large. Alors, divine idylle ? Pas tout à fait.

Car si la ville se porte bien, et se raconte selon plusieurs dispositifs, échelles et formes chez une jeune génération d'auteurs et d'autrices éprise par les questions urbaines et territoriales – et passionnée, entre autres, par les notions d'aménagement, de gouvernance, de construction ou d'habiter –, certains et certaines de leurs aînés, au premier rang desquels Michel Houellebecq, Jean-Philippe Toussaint, Bret Easton Ellis ou Jay McInerney, ont toujours noué avec l'urbain des relations plus complexes, parfois même contradictoires. Dotés certes de rôles secondaires, ou introduits via des commentaires furtifs dans des dialogues anodins, des architectes réels ou fictifs apparaissent même çà et là dans les romans de nos quatre auteurs transgressifs. Et comme l'on pourrait presque s'y attendre, la représentation qu'ils en proposent confine la plupart du temps au ridicule : au mieux, des personnages excentriques, au pire des marginaux ou des ratés. Comment dès lors interpréter les relations – qui fluctuent entre empathie, railleries et pur mépris –, que les écrivaines et les écrivains nouent avec l'environnement urbain, ses urbanistes et ses architectes ?

Nous nous proposons d'engager ici une réflexion sur la manière dont écrivaines et écrivains parlent des lieux qu'ils *aiment*, que cela soit dans leurs ouvrages ou dans les discours qui les présupposent ou les prolongent. Comment les villes se donnent-elles à lire ? Pourquoi sont-elles tant aimées ? Nous tâcherons dans un deuxième temps de comprendre en quoi cet amour implique de s'intéresser à la *beauté* et la *laideur*, deux notions fondamentalement liées, quoique rarement assumées par les concepteurs, au projet architectural. Nous verrons ainsi que

³⁵⁷ Emmanuel Bréon, « Portraits et clichés », in Emmanuel Bréon (dir.), *L'architecte. Portraits et clichés*. Paris, Norma, 2017, p.15.

si les questions esthétiques réintègrent actuellement les débats, elles ont intimement affaire au banal et à l'ordinaire. Comment les architectes se saisissent-ils de la beauté et la laideur ? Comment écrivaines et écrivains les représentent-ils ? Nous analyserons ensuite les raisons de l'exponentielle représentation de la figure de l'architecte dans la littérature contemporaine. De quoi cette représentation est-elle teintée ? Quelle valeur y accorder ? Quelles postures et quels imaginaires en découlent ? Nous nous demanderons finalement si ce désamour apparent entre écrivains et architectes est réciproque, ou si l'on assiste à une forme de détestation unilatérale, en jetant un œil du côté des liens, à première vue complices, qu'ils entretiennent actuellement.

L'essayiste Bertrand Westphal rappelle dans sa *Géocritique* que Michel Foucault, déjà, définissait notre époque comme une « ère de la spatialité³⁵⁸ ». Difficile de contredire le philosophe : tout semble bel et bien se jouer à travers, dans, ou grâce à l'espace. Imaginez-donc la responsabilité de celles et ceux chargés de lui donner corps, même si les architectes s'estiment progressivement privés, par l'ensemble de l'appareil normatif et administratif du champ de la construction, de la créativité qui leur incombait jadis³⁵⁹. À Westphal d'ajouter néanmoins : « si la crédibilité se mesure toujours à l'aune de la référence au “vrai” monde, il n'est plus dit, en pleine ère postmoderne, que le monde de ciment, de béton ou d'acier soit plus “vrai” que le monde de papier³⁶⁰. » Profitons donc des limites de plus en plus floues entre le vrai monde (l'architecture ?) et le faux (la littérature ?), pour regarder de plus près ce que l'un et l'autre racontent de nos villes et de leurs architectes.

Ces histoires d'amour ou de haine entre écrivaines, écrivains et architectes méritent en outre d'être analysées en cela qu'elles démontrent les dynamiques à l'œuvre entre deux champs de création qui tardent, au-delà d'occasionnelles collaborations éditoriales, à trouver les outils leur permettant de dialoguer de manière opérationnelle. Nous nous concentrerons ici sur quelques exemples révélateurs permettant d'appréhender la manière dont la littérature semble infuser les objets, les discours, voire l'enseignement de l'architecture.

De l'amour à la saturation

Inutile de dresser ici l'inventaire des villes représentées littérairement. L'exercice a été réalisé ailleurs et antérieurement : l'environnement urbain a toujours été un incontournable du fait romanesque. Le roman s'en nourrit, y prend attache, s'en sert, s'y perd, bref, le couple roman/ville est toujours solidement debout. Chacun saura aisément en citer un, issu de son panthéon littéraire personnel. Des chercheuses et des chercheurs le rappellent d'ailleurs volontiers, à l'image de Jean Verrier confirmant que

³⁵⁸ Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p.44. Voir la fameuse conférence « Des espaces autres » de Michel Foucault, prononcée en 1967 et dont le texte a été publié dans la revue *AMC* en octobre 1984 (n°5), pp.46-49.

³⁵⁹ Jacques Ferrier constatait par exemple l'accumulation des spécialités désormais présentes autour de la table de réunion à l'occasion des concours, privés et publics, de maîtrise d'œuvre, là où un ingénieur et éventuellement un paysagiste faisaient visiblement l'affaire il y a vingt-cinq ans, au début de sa carrière. Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

³⁶⁰ Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p.13.

[...] s'il fallait faire la liste des écrivains, de A à Z, d'Aragon à Zola, en passant par Claudel, qui choisirent la ville comme motif d'inspiration, inscrivent son nom dans le titre d'une de leurs œuvres, on aboutirait à une litanie qui excéderait de beaucoup le cadre de cet exposé. Et pareillement, d'un autre côté, si on faisait la liste des villes qui sont entrées en littérature, quand bien même certaines : Paris, Rome, Londres, Berlin, New York... sont plus souvent citées que Dunkerque ou Tamanrasset³⁶¹.

L'auteur Matthieu Garrigou-Lagrange enfonce le clou dans l'émission de radio qu'il produit sur France Culture : « De l'incontournable Victor Hugo à Jean Echenoz, il semble que les écrivains se soient très souvent préoccupés des monuments, des rues, de la ville au sein de laquelle ils construisaient leurs propres "cathédrales de papier"³⁶². » Impossible donc de viser l'exhaustivité sur la question ; on se contentera, fort des nombreuses recherches s'y étant consacrées, de rappeler un truisme : la ville et la littérature entretiennent une relation d'amour privilégiée.

La question de la représentation de (ce qui s'appelait autrefois³⁶³) la ville dans les romans contemporains n'en est pas pour autant dépourvue d'intérêt. Car comme toute relation saine et prospère, les contours de cette histoire évoluent : « la forme d'une ville / change [certes] plus vite que le cœur d'un mortel³⁶⁴ », mais comment s'y prennent donc les écrivaines et les écrivains pour en rendre compte ? Nos cités actuelles ne ressemblent, de fait, pas exactement à celles dont, Zola, Aragon ou Claudel ont pu dresser le portrait, respectivement à la fin XIX^e, au début et au milieu du XX^e siècle. On assiste à une forme de bascule, qui nécessite d'autres méthodologies et d'autres moyens d'expression. Dans *Le Roman urbain contemporain en France*, Christina Horvath montre que les auteurs et autrices d'aujourd'hui détournent par exemple leur regard du cœur des métropoles, inévitables épicycles du fait romanesque jusque-là. Ils nous délivrent plutôt ce que l'on pourrait déceimment qualifier d'*espaces du contemporain*, qui s'inscrivent moins dans nos centres-villes muséifiés que dans tout ce qui en constitue les marges, les seuils ou les interstices. Les œuvres littéraires récentes privilégient en effet la représentation des espaces emblématiques de l'urbanisation contemporaine, qui concernent davantage les « banlieues, espaces fortement marqués par les problèmes sociaux, les non-lieux, occupations temporaires à l'image de l'ère de la globalisation et les quartiers populaires, derniers lieux identitaires³⁶⁵ » ; représentation de tout ce qui, d'une certaine

³⁶¹ Jean Verrier, « Villes rêvées en littérature », in Alain Cabantous (dir.), *Mythologies urbaines : Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/19721>

³⁶² Matthieu Garrigou-Lagrange, « Littérature et architecture : des cathédrales de papier », [émission radio], *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 27 novembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/cartes-blanches-14-litterature-et-architecture-des-cathedrales-de-papier>

³⁶³ Pour le dire en des termes koolhaassiens. Voir Rem Koolhaas, *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Paris, Payot, 2017. Dans la continuité de son étude sur la ville générique parue dans *S,M,L,XL*, l'architecte hollandais se questionne dans cet ouvrage récent sur la manière dont des régimes politiques et des cultures différentes en arrivent peu ou prou aux mêmes solutions en termes d'aménagement urbain et de construction architecturale. Il y délivre des portraits littéraires de différentes mégapoles mondiales, de Paris à Tokyo, en passant par Rotterdam, Atlanta et Singapour.

³⁶⁴ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1999 [1857], p.136.

³⁶⁵ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/2038>

manière, n'apparaissait pas jusqu'alors comme digne d'intérêt littéraire. La chercheuse parvient pourtant à lier cette tendance à une entreprise qui remonterait aux surréalistes.

[Ce sont] les premiers à chercher la présence de la magie dans les quartiers les plus prosaïques et sans histoire de Paris. Dans *Paris des Surréalistes*, Marie-Claire Bancquart montre leur haine des endroits considérés comme « historiques » ou « littéraires » auxquels ils préféraient les lieux de passage (gares, métro, ponts, etc.), les marchés aux puces, les quartiers banals, les jardins publics ou les cinémas populaires. Il s'agit là d'une recherche consciente du contraste entre le concret d'un lieu banal et sans histoire et l'aventure, le mystère, l'extraordinaire³⁶⁶.

L'œuvre d'Annie Ernaux représente peut-être la quintessence de cette non-infériorité de l'espace ordinaire (→ **Supermarché**). L'autrice exprime en effet son « désir de bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales en écrivant de manière identique sur des “objets” considérés comme indignes de la littérature, par exemple les supermarchés, le RER³⁶⁷ ». Ernaux s'inscrit en cela dans les pas de Pierre Bourdieu, à qui elle doit « une injonction à prendre comme matière d'écriture ce qui jusque-là avait paru “au-dessous de la littérature”³⁶⁸ ». Il faut dire que les villes du monde entier sont saturées de représentations. On peut sans peine en faire l'expérience, réelle ou virtuelle, moyennant quelques heures d'avions ou quelques clics sur internet. Le roman, en sa capacité d'expression privilégiée de l'univers contemporain, peut dès lors se permettre de mettre en scène des lieux qui ne seraient ni chargés d'histoire, ni de références trop encombrantes : des lieux où l'on pourrait potentiellement, et enfin, *se sentir libre*. C'est en tout cas de la sorte que le philosophe Bruce Bégout décide de reconnaître la qualité des lieux les plus banals. Il arrive paradoxalement à en déceler la richesse, dans la mesure où la richesse semble précisément manquer. L'espace saturé de la ville traditionnelle, connu, reconnu, écrit et raconté, étouffe. Celui, moins noble, plus transgressif peut-être, des lieux banals et ordinaires permet au contraire de révéler d'autres réalités, latentes et pourtant informulées. Bégout l'explique en ces termes :

J'ai sans doute un goût esthétique, mais pas seulement, pour le banal, parce que [ce sont] des lieux qui ne sont pas chargés d'histoire, pas chargés de références. Ce sont des lieux où je me sens libre. Au fond, dans les villes européennes, je suis saturé de références historiques. Des lieux hyposignifiants : ce n'est pas tout à fait le vide, c'est le presque rien, et c'est un espace où je me sens respirer. Liberté à la fois dans l'anonymat, dans l'errance, mais à la fois aussi pour penser³⁶⁹.

Et si c'était là, dans l'*hyposignifiance* de ces (non-)lieux, que pouvait contre toute attente se manifester la beauté contemporaine ? Où mieux que dans une zone d'activité banale coincée entre deux ronds-points et des centaines d'enseignes commerciales génériques, un samedi après-midi, éprouver désormais l'efficacité du flux, l'élégance du vide, la non-urbanité, la poésie de l'ordinaire ? Dans le prolongement de dires annonciateurs de Bégout, l'écrivain Nicolas Mathieu n'est pas en reste à l'heure d'en exprimer les potentiels. Si bien qu'Hélène, après avoir traversé une de ces « zones » qu'elle honnissait petite, éprouve aujourd'hui avec un

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2004, p.80.

³⁶⁸ Annie Ernaux, « La preuve par corps », in Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la Littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 26.

³⁶⁹ Bruce Bégout, « Laisse Béton » Philosophie. *Arte*. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://sites.arte.tv/philosophie/fr/laisse-beton-bruce-begout-philosophie>

regard différent ces urbanisations génériques et vilipendées par l’imaginaire collectif : « Tout était facile au fond, la beauté venait n’importe où³⁷⁰ » fini-t-elle même par nous faire croire (→ **Zone**). Si le « sentiment de tendresse » qu’éprouve Hélène pour ce « genre d’endroits » peut éventuellement s’expliquer par l’enthousiasme d’une liaison naissante avec Christophe – deuxième personnage principal de *Connemara*, vieille connaissance du lycée qu’Hélène retrouve de manière hebdomadaire dans un hôtel Kyriad de ladite zone commerciale –, le choix de l’auteur n’est pas anodin. Difficilement nommables, ces zones complètent, voire remplacent, les lieux sur lesquels les écrivaines et les écrivains jettent leur dévolu.

Mais ce type de discours ne semble pas faire consensus. En témoigne notamment un cinglant article, paru dans *Télérama* en février 2010, qui revendiquait alors dire tout haut ce que toute le monde semblait penser tout bas : la France, sous les jougs successifs de l’artificialisation des terres agricoles, de l’utopie pavillonnaire, du règne des zones d’activité desservies par d’interminables départementales ponctuées par des ronds-points identiques, serait devenue « moche ». Condamnant les politiques publiques visiblement responsables d’avoir laissé les grands groupes commerciaux empiéter sur les terres cultivables aux périphéries de leurs villes, l’article se fait l’ardent défenseur de valeurs esthétiques héritées d’une grande histoire urbaine quelque peu fantasmée – valeurs esthétiques apparemment incompatibles avec celles que diffusent les nouveaux objets de la ville contemporaine.

L’urbanisme raconte ce que nous sommes. Le Moyen Age a eu ses villes fortifiées et ses cathédrales, le XIX^e siècle ses boulevards et ses lycées. Nous avons nos hangars commerciaux et nos lotissements. Les pare-brise de nos voitures sont des écrans de télévision, et nos villes ressemblent à une soirée sur TF1 : un long tunnel de publicité (la zone commerciale et ses pancartes) suivi d’une émission guimauve (le centre muséifié). Cette périurbanisation vorace s’opère en silence – les revues d’architecture l’ignorent. Elle a été peu visitée par le roman, le documentaire ou la fiction³⁷¹.

Ne citons qu’Annie Ernaux, qui a presque fait du supermarché Auchan des Trois-Fontaines de Cergy une doxa (→ **Supermarché**) – en tout cas un livre, *Regarde les lumières mon amour* –, et toutes celles et ceux qui privilégient désormais une forme de décentrement, pour démentir la dernière phrase de cette citation. Il y aurait dans la littérature contemporaine, contrairement à ce qu’avancent les deux auteurs de l’article, une proportion croissante à s’intéresser à ces lieux et ces objets de la périurbanisation. Sans idéalisation, mais avec parfois un brin d’empathie, écrivaines et écrivains participent volontiers à la représentation de ces territoires dans l’angle mort des décisions urbaines. C’est notamment le cas d’Aurélien Bellanger, qui avouait vouloir décentrer le regard que le XIX^e siècle avait braqué sur la ville-centre :

[Dans *Le Grand Paris*] j’ai voulu raconter la fin du père Goriot. Rastignac est à l’enterrement du père Goriot, il regarde Paris et dit : « À nous Paris ». Tous les romans à la suite du père Goriot vont raconter l’histoire d’un provincial qui monte à Paris, ça va devenir une sorte de

³⁷⁰ Nicolas Mathieu, *Connemara*, 2006. Je souligne.

³⁷¹ Xavier de Jarcy et Vincent Remy, « Comment la France est devenue moche », *Télérama*, 12 février 2010. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.telerama.fr/monde/comment-la-france-est-devenue-moche,52457.php>

grand canon de la littérature française. Moi, j'ai voulu raconter une petite variation de ça. Le personnage regarde de l'autre côté³⁷².

Ces écritures du décentrement deviennent presque aussi canoniques que celles qu'elles sont censées remplacer. Le chef de file de ce mouvement ? Michel Houellebecq, sans aucun doute, lui qui « regarde davantage vers le périphérique que vers la capitale³⁷³ ». Certes, la ville n'est toujours pas complètement éclipsée du roman contemporain, mais tendent à s'y substituer, ou à s'y confondre, des lieux qui n'étaient jusqu'à présent pas véritablement entrés en littérature. Après avoir été donnée à lire, au début des années 2000, par ses banlieues, ses marges (on pense à toute la bibliographie de Jean Rolin, Olivier Rolin et François Bon) ou ses zones blanches (Philippe Vasset), elle s'efface petit à petit au profit de territoires périurbains (David Lopez, Fanny Taillandier ou Nicolas Mathieu donc), voire ruraux (Simon Johannin ou Marie-Hélène Lafon). Ce qui les lie ? Une forme d'avant-gardisme, peut-être. Une certaine appétence pour l'ordinaire, pour sûr. Une nouvelle en tout cas accueillie avec enthousiasme par les architectes³⁷⁴, qui voient d'un bon œil le fait que leurs homologues écrivains s'attardent à représenter différemment le territoire. Car à en croire par exemple Jean-Patrice Calori, difficile d'écrire et de décrire (hormis, peut-être via une littérature de genre comme le polar), de manière singulière un Paris fantasmé, resté figé dans le dessein dix-neuviémiste des grands chantiers haussmanniens et du progressisme idéalisés par le roman réaliste. Difficile, jusqu'à un basculement récent.

Aimer nos villes pour ce qu'elles sont

La littérature, qui avait rendu compte, en manifestant la lente évolution de la capitale, de cette stagnation, fait aujourd'hui figure de passeuse. Exemple révélateur, le Grand Paris (qui aurait, d'après Fanny Taillandier, toujours existé³⁷⁵). Au travers du projet pharaonique lancé par Nicolas Sarkozy en 2007, le processus architectural et urbain mené par quinze équipes pluridisciplinaires de renom a vite été accompagné, plus ou moins consciemment, d'un vaste chantier littéraire. Comme l'explique Jacques Ferrier, faisant le parallèle avec la fameuse série de *Diner* d'Edward Hopper – qui, dans le fond, n'est rien d'autre qu'une « espèce de magasin à saucisses super banal³⁷⁶ » –, la littérature permet en réalité de révéler l'existante, et pourtant invisible, « beauté » de la ville. Réintroduire de la poésie et de la beauté : peut-être est-ce ce à quoi s'attèle le roman contemporain, en s'emparant de lieux malmenés par l'imaginaire collectif ou en se préoccupant d'objets architecturaux et urbains parfois indignes. De multiples ouvrages œuvrant pour une représentation nouvelle de la métropole grand-parisienne garnissent ainsi les rayons des librairies. Résultat le plus remarqué : *Le Grand Paris* d'Aurélien Bellanger, bien sûr, dont le succès a sans doute été abondamment dopé par l'achat compulsif des architectes.

³⁷² Entretien avec Aurélien Bellanger, écrivain, Paris, 4 septembre 2019.

³⁷³ Ariane Chemin, « Six vies de Michel Houellebecq : la tour et le territoire », *Le Monde*, 12 août 2015. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/societe/article/2015/08/17/six-vies-de-michel-houellebecq_4727644_3224.html

³⁷⁴ Voir notamment les entretiens avec les architectes Jean-Patrice Calori, Michel Guthmann ou Jacques Ferrier, respectivement réalisés à Paris le 15 janvier, le 22 avril et le 27 avril 2021.

³⁷⁵ Voir Fanny Taillandier, « Le Grand Paris aura-t-il lieu ? », *Vacarme*, n°87, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article3240.html>

³⁷⁶ Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

Son roman avait été précédé d'une tentative collective, *Le Grand Paris est un roman*. L'ouvrage pluriel, dirigé par Hélène Bleskine (dont on connaît par ailleurs les accointances avec le milieu architectural³⁷⁷), réunit une vingtaine d'autrices et d'auteurs installés dans le paysage littéraire français, et prolonge la collaboration que certaines et certains d'entre eux avaient déjà entamé avec l'architecte Roland Castro, justement mandataire d'une des quinze équipes du Grand Paris (le « vrai », le projet). Castro n'imaginait pas relever le défi présidentiel sans convier quelques amis auteurs. Comme si la métropole ne pouvait pas se développer sans la « construction » d'un nouvel imaginaire dont la responsabilité incomberait nécessairement à celles et ceux capables de raconter des histoires.

Suite de ce feuilleton grand parisien – qui semble loin d'avoir rendu son verdict – via le Pavillon de l'Arсенal, qui a lancé en 2020 une série de films adéquatement intitulée *Le Grand Paris des écrivains*. Le casting est alléchant³⁷⁸ et exploite (parfois très littéralement), à travers de courts épisodes réalisés par Stefan Cornic, les coins et recoins d'une métropole qui tarde à véhiculer une image cohérente malgré son existence séculaire. Il est intéressant de constater (même si l'on est conscient qu'il s'agit précisément des consignes de l'exercice) que les écrivaines et les écrivains privilégient bel et bien la périphérie au centre, et en quelque sorte l'histoire à l'Histoire. Alors que les autrices et les auteurs, outre les différences d'âge et d'origine, revendiquent pour la plupart venir de quartiers marginalisés, voire paupérisés, du Grand Paris, il va sans dire que les lieux choisis et décrits ne sont pas ceux qui ont fait la renommée du roman réaliste au XIX^e siècle. *Bye bye* Saint-Germain-des-Près, *welcome* Fontenay-aux-Roses et Ivry-sur-Seine. Le Grand Paris se cherche. Les architectes y œuvrent dans l'ombre, les écrivaines et les écrivains en donnent à lire (et à voir) quelques recettes existantes. L'heure est d'abord à la redécouverte : vite, réapprenons, comme l'appelle de ses vœux l'architecte Luca Ortelli, à « aimer nos villes pour ce qu'elles sont », afin d'« apprécier les aspects les plus courants, presque banals, ceux qui appartiennent à la vie de tous les jours³⁷⁹. » D'après Ortelli, l'architecture traîne encore, dans le sillon d'un XX^e siècle qui a tâché de célébrer ses plus illustres concepteurs, une culture glorifiant l'exceptionnel ou l'extraordinaire, contrairement à certains autres champs de création artistique – cinéma, photographie et littérature en tête –, qui auraient depuis longtemps été « capables de reconnaître les qualités intrinsèques de la ville, du territoire et des règles sur lesquelles se fonde, et pendant des siècles s'est fondée, leur construction³⁸⁰. » Un retard qui tend cependant à se réduire, au vu de certains débats qui agitent le champ architectural. Certains architectes, soutenus par leurs pairs, les critiques, la presse spécialisée ou les institutions culturelles s'y emploient

³⁷⁷ Pour en découvrir certaines, voir : Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>

³⁷⁸ Les auteurs et autrices ayant déjà participé à l'opération : Maylis de Kerangal, Aurélien Bellanger, Alice Zeniter, Thomas Clerc, Joy Sorman, Julia Deck, Nina Leger, Pierre Assouline, Régine Robin, Simon Johannin (saison 1) ; Philippe Jaenada, Laurence Cossé, Marie Darrieussecq, Marie Richeux, Patrice Blouin, Faïza Guène, Emmanuelle Pireyre, Camille Laurens, Jean-Charles Massera et Laurent Binet (saison 2) ; Valérie Mréjen, Leïla Slimani, Eric Reinhardt, Célia Houdart, Delphine De Vigan, Olivier Cadiot, Fanny Taillandier, Jacques Jouet, Ryoko Sekiguchi, Marin Fouqué (saison 3).

³⁷⁹ Luca Ortelli, « Sur la toile de l'ordinaire », *Matières*, n°4, 2001, p.49.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.48.

effectivement³⁸¹ (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**). Si Rem Koolhaas avait, comme à son habitude, flairé la bonne affaire avec le flegme et l'avant-garde qu'on lui connaît, dépeignant dès les années 1990 les contours de la « ville générique », cette « ville sans histoire [et] assez grande pour tout le monde³⁸² », ses pairs semblent l'avoir rejoint sur les platebandes des ambiances les plus banales de nos environnements urbains. Le détour par la littérature, qui aurait compris depuis bien longtemps la manière de travailler ou d'instrumentaliser ce quotidien, aura quoi qu'il en soit, et sans aucun doute, accompagné les architectes dans la redécouverte des territoires ordinaires.

N'oublions pas que la beauté demeure l'un des trois ordres sur lesquels repose l'architecture classique, depuis le traité *De architectura* de Vitruve. Plus largement, notre appréhension occidentale des environnements construits s'est donc formée sur des écrits glorifiant l'élégance de la forme et la perfection des proportions. De fait, pour le chercheur Damien Masson, « rechercher en quoi l'architecture ordinaire peut être perçue comme esthétique peut sembler être une aporie. En effet, la référence aux trois principes vitruviens de l'architecture : beauté (*venustas*), solidité (*firmitas*) et utilité (*utilitas*), conduit nécessairement à considérer toute construction comme fruit d'une recherche plastique, pour partie *a minima*³⁸³. » Tout en réfutant l'idée d'un universalisme esthétique, Masson démontre l'inhérente difficulté – le paradoxe, presque – que sous-tend la recherche de beauté dans l'architecture ordinaire. C'est pourtant ce à quoi s'attèlent certains architectes, à commencer par Jacques Ferrier, qui dans son ouvrage *La Possibilité d'une ville*, revient sur ses premiers amours et notamment sa « stratégie du disponible » qui l'accompagne encore aujourd'hui :

Dans [*Stratégies du disponible*], où je pars du ready-made de la production industrielle – mais aussi des situations urbaines et sociales telles qu'elles sont et non pas telles qu'on voudrait qu'elles soient – où je propose une écriture d'auteur ancré dans le quotidien, je retrouve les principales sources d'inspiration des premiers projets de l'agence ; si j'ai pris du recul sur cette approche, en la superposant à d'autres, elle demeure. [...] La stratégie du disponible – j'en rends compte avec des photos de voyage – est aussi *une manière d'aimer le monde le plus couramment vu* : le supermarché, la halle industrielle, les infrastructures, la périphérie, comme les situations humaines qui y prennent place³⁸⁴.

L'empathie, voire l'esthétisation dont fait preuve Ferrier pour ce « monde » ordinaire, plaide en faveur de l'invocation d'Ortelli, qui doit voir d'un bon œil le fait que les architectes semblent depuis le tournant du siècle s'intéresser aux objets jusque-là négligés, décriés, détestés et à y

³⁸¹ Il n'y a qu'à jeter un œil, pour en avoir le cœur net, aux palmarès des derniers grands prix nationaux, à commencer par celui de l'Équerre d'argent qui a récompensé en 2021 l'atelier PNG, Julien Boidot et Émilien Robin, délibérément inscrits dans une démarche de mise en valeur des territoires ordinaires. En 2022, ce sont les agences de Michel Guthmann et Nicolas Reymond qui ont été distinguées dans la catégorie Habitat du même prix, pour un ensemble de 100 logements sociaux et une école à Paris. Les architectes ont, d'après le jury, réussi à « trouver la grande échelle sans donner dans le spectaculaire ». Voir Isabelle Régner, « L'Équerre d'argent revient à la médiathèque de Grasse », *Le Monde*, 24 novembre 2022.

³⁸² Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p.49. La version originale de « La Ville générique », qui constitue l'un des chapitres de l'ouvrage, a été publiée dans *S,M,L,XL* (p.1239-1257) en 1996.

³⁸³ Damien Masson, « Le mouvement : un révélateur des potentialités esthétiques de l'architecture ordinaire ? », in Pascal Sanson (dir.), *Les arts de la ville dans le projet urbain. Débat public et médiation*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2011. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pufr/145>

³⁸⁴ Jacques Ferrier, *La Possibilité d'une ville*, Paris, Arléa, 2013, p.42. Je souligne.

installer leurs lieux de travail – outils stratégiques s’il en est, d’une culture et d’une visibilité d’agence³⁸⁵. L’AUC emménage récemment au 47, rue de la Chapelle, dans un 18^e arrondissement populaire et une tour de Michel Holley. L’agence TVK avait quelques années auparavant gagné le 75, boulevard Macdonald, dans le 19^e arrondissement, au bord du périphérique (sujet de prédilection des deux associés de l’agence sur lequel ils ont longtemps travaillé) et de la Porte de La Villette. Bref, des objets de la modernité, qui continuent d’une certaine manière à repousser les parisiens, mais qui attirent de plus en plus les architectes³⁸⁶.

S’il n’est pas réputé pour travailler sur l’ordinaire, l’architecte Renzo Piano n’en est pas moins convaincu de la nécessité de la beauté : « I’m Italian, and I love beauty » assume-t-il, de son flegme légendaire, à Vancouver en 2018. Pour lui, l’architecture constituerait tout simplement une réponse à notre désir naturel de beauté, dont relèveraient nos aspirations et nos rêves. De quoi le convaincre que la beauté rendrait nos villes et leurs habitants meilleurs. Voire qu’elle sauverait le monde :

Making buildings for this beauty makes cities places to live. And better cities make better citizens. Well, this beauty – this universal beauty, I should say – is one of the few things that can change the world. Believe me, this beauty will save the world³⁸⁷.



[Renzo Piano, « Le génie caché derrière certains des bâtiments les plus connus au monde », Conférence Ted, 2018, Vancouver, Capture d’écran]

³⁸⁵ Voir Margaux Darrieus, *Architecture et communication : construire les valeurs, des auteurs et de leurs œuvres, au XXI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2019.

³⁸⁶ A ce propos, Aurélien Bellanger notait sourire au lèvres la stratégie des deux associés de l’agence TVK : « Je ne sais pas si vous avez vu les nouveaux locaux de TVK, mais ils sont conscients de leur effet. Ils commencent à le vendre comme une vraie superstructure, un énorme immeuble. C’est drôle, parce que je m’étais toujours dit que c’était le bâtiment le plus laid de Paris, et je commence, avec eux, à le regarder autrement. » Entretien avec Aurélien Bellanger, écrivain, Paris, 4 septembre 2019.

³⁸⁷ Renzo Piano, « Le génie caché derrière certains des bâtiments les plus connus au monde », Conférence Ted, 2018. [en ligne] Disponible à l’adresse : https://www.ted.com/talks/renzo_piano_the_genius_behind_some_of_the_world_s_most_famous_buildings/transcript?language=fr&subtitle=en

Le plus laid du monde

Mais tout n'est pas si rose, et tout le monde n'est pas si optimiste, à commencer par Thomas Clerc, expliquant par exemple la « déception post-bourgeoise » qui a rapidement suivi l'excitation de son déménagement dans le quartier populaire de Marx Dormoy, non loin de là où l'AUC a posé ses valises. Un quartier sur lequel Clerc a déjà par ailleurs beaucoup écrit, dans les chroniques qu'il tenait dans le journal *Libération* notamment.

Il y a une mise en valeur qui témoigne d'une volonté de transformation qui fait de ce nouveau quartier de Paris un Paris qui n'est pas Paris tout en étant Paris. Au fond, c'est ça qui m'intéresse, et qui contraste très fortement avec tout le Paris que nous connaissons par ailleurs. C'est un avantage objectif majeur, qui est d'échapper au Paris étouffé, étouffant, sclérosé, ancien, haussmannien³⁸⁸.

Suffocant, sur-référencé : l'exemple parisien peut bien entendu s'étendre aux phénomènes de métropolisation que l'on rencontre en France et dans le monde entier. À cette situation de surcharge se sur-imprime peut-être une autre orientation de la littérature contemporaine. La ville n'est pas qu'un lieu amène : Brest, chez Tanguy Viel – « la ville qu'on dit avec quelques autres la plus affreuse de France³⁸⁹ » – ou Niort, chez Michel Houellebecq, – « une des villes les plus laides qu'il m'ait été donné de voir³⁹⁰ » – par exemple, illustrent le penchant de certaines écrivaines et de certains écrivains contemporains pour une forme de laideur revendiquée. Un penchant conforté par la présence de bâtiment vilipendés par l'imaginaire collectif : le quartier de Beaugrenelle, sur le podium du confidentiel mais néanmoins révélateur sondage du *Figaro* consistant à voter pour les « bâtiments dont vous ne voulez plus³⁹¹ » (qui commence certes à relativement dater, mais gageons à quelques exceptions près que le résultat serait sensiblement équivalent de nos jours), apparaît ainsi comme l'un des hauts lieux houellebecquiens³⁹². L'auteur ne se fait d'ailleurs pas prier : le narrateur de *Sérotonine* habite un étage élevé de la tour Totem³⁹³. Le père de Claire, une de ses anciennes compagnes, est présenté comme « un architecte entreprenant et prompt à flairer les affaires juteuses³⁹⁴ » et semble même à l'origine du projet ; c'est dire.

[...] la tour Totem avait plusieurs fois été classée parmi les bâtiments les plus laids de Paris, sans jamais se hisser à la hauteur de la tour Montparnasse, régulièrement désignée dans les sondages comme l'immeuble le plus laid de France, et dans un sondage récent de

³⁸⁸ Thomas Clerc, « Le 18^e au XXI^e », 14 mai 2021. Collège de France. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/jean-louis-cohen/symposium-2021-05-14-15h30.htm>

³⁸⁹ Tanguy Viel, *Paris-Brest*, 10

³⁹⁰ MH, *SER*, 45

³⁹¹ Claire Bommelaer et Valérie Sasportas, « Ces bâtiments dont vous ne voulez plus... », *Le Figaro*, 22 avril 2009. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/scope/articles-enquete/2009/04/22/08002-20090422ARTFIG00001-ces-edifices-dont-vous-ne-voulez-plus-.php>

³⁹² Un haut lieu houellebecquien, mais pas que. Aurélien Bellanger se remémore l'avis de ses propres parents : « Spontanément, je me rappelle de mes parents passant à côté de Beaugrenelle en disant : mon dieu qu'est-ce que c'est laid. » Entretien avec Aurélien Bellanger, écrivain, Paris, 4 septembre 2019.

³⁹³ « La tour Totem était située au cœur du quartier Beaugrenelle, juste en face de l'île aux cygnes. Je détestais cette tour et je détestais le quartier Beaugrenelle. ». (MH, *SER*, 47).

³⁹⁴ MH, *SER*, 107

Touristworld comme le plus laid du monde, juste derrière l'hôtel de ville de Boston.

(MH, *SER*, 128)

La frontière entre provocation et tentative d'avant-garde est toujours ténue ; voilà quoi qu'il en soit la preuve que la ville peut aussi être bafouée par nos autrices et auteurs contemporains. Ces quelques « critiques » accompagnent d'une certaine manière la façon dont ces derniers semblent se figurer le métier d'architecte. Même rengaine chez Julia Deck, visiblement obnubilée par la « mocheté objective » de la place des Fêtes, à Paris, théâtre d'un nouveau plan d'aménagement que coordonne l'architecte-urbaniste-narratrice de son roman *Propriété Privée*, lieu ciblé par l'autrice dans le cadre de la première saison du *Grand Paris des écrivains* :

De quelque point de vue qu'on l'approchât, la place des Fêtes demeurait irréductiblement moche. Ce jugement ne tenait pas à la sensibilité du spectateur. Peu importe l'école esthétique dont on se réclamât : des fonctionnels aux plus brutalistes, tous finissaient par admettre que rien ne rachèterait jamais la place de Fêtes.

(Julia Deck, « L'Ennemi végétal », s.p.)

Beauté réelle

Houellebecq ou Deck ne sont pas les seuls à s'intéresser à ces objets prétendument ingrats. Car contre toute attente, les architectes s'attèlent également à en révéler l'existence, et l'urgence avec laquelle il semble désormais nécessaire de s'y pencher, à l'image de Jacques Ferrier, qui écrivait dès 1999 :

Le travail sur le réel est la piste de recherche et d'intervention la plus intéressante : lotissements, maison individuelle, centre commercial, zone d'activités, petits bâtiments tertiaires ou industriels... là sont les enjeux essentiels : développons un « réalisme » opérationnel qui soit le fondement d'une architecture pratiquant le compromis de façon radicale³⁹⁵.

Il n'est ni question de beau ni de laid mais d'une forme de réel, notion chargée de sens et d'histoire, qu'écrivaines et écrivains se plaisent également à réhabiliter de nos jours³⁹⁶. Quant au « compromis radical » invoqué par l'architecte, il semblerait que l'oxymore révèle la complexité théorique et pratique de la fabrique de la ville aujourd'hui. Ce type de discours s'apparente quoi qu'il en soit à celui développé par Éric Chauvier. L'anthropologue s'inscrit en réaction à l'article de *Télérama* précédemment cité, dénonçant une vision surplombante édifiée par les élites et regrettant que les auteurs n'approfondissent ni la complexité des figures architecturales et urbaines, ni la diversité des populations concernées³⁹⁷. En bon autochtone du monde périurbain ainsi décrié, Chauvier préfère le présenter, à l'image du garage californien, comme le lieu d'une grande créativité (musicale, artistique, graphique, sociale), chargé d'un

³⁹⁵ Jacques Ferrier, « G comme Gruissan et autres lettres... », in *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, p.208. Préalablement publié dans la revue *Parpaings*, 1999.

³⁹⁶ Voir, en guise d'exemple, Emmanuel Carrère, *Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L, 2018.

³⁹⁷ Voir Éric Chauvier, *Contre Télérama*, Paris, Allia, 2011.

imaginaire plus riche que celui, saturé, du centre dense des métropoles. Chauvier envisage également la beauté d'un œil bien différent :

Paris est une belle ville, certes, mais c'est une architecture iconique. Une émotion esthétique qui laisse à distance, une beauté qui fait de nous des spectateurs. Dès qu'on s'échappe un peu de Paris, moins il y a d'urbanité, moins il y a de volonté de *patrimonialiser* et plus on a [affaire à] une émotion esthétique qui nous met en prise avec le territoire : une esthétique plus participative. Le pavillon, c'est quelque chose qui me touche beaucoup. Ce genre d'émotions qui n'est pas codifiée par une sorte d'architecture stéréotypée³⁹⁸.

La beauté parisienne, trop codifiée, laisserait peu de place à l'imaginaire et à l'émotion. L'architecte Romain Rousseau enfonce le clou : « Je persiste à croire en la vision kantienne de l'émotion esthétique : l'émotion esthétique se produit sans concept et hors de l'entendement. Pas besoin de culture, quelque chose se passe³⁹⁹. » Plus c'est simple, plus c'est beau ? Chauvier et Rousseau, comme d'autres, plaident pour des visions non-stéréotypées de l'émotion esthétique.

Dans le même temps, les villes commencent à questionner les modèles de leur urbanisation dévorante et, de fait, la mise à jour des critères de beauté associés à nos environnements bâtis. Rien de surprenant, dans ce contexte, à voir le Pavillon de l'Arsenal se demander « Qu'est-ce qui fait la beauté d'une ville ? » et exposer en 2021 « une cinquantaine d'architectes, artistes, commissaires d'exposition, historiennes et historiens, paysagistes, philosophes, sociologues, urbanistes... pour tenter d'appréhender ce qui fait la beauté de Paris⁴⁰⁰. » On découvre dans le catalogue de l'exposition la diversité des adjectifs et des ruses dont usent les contributeurs et les contributrices pour qualifier l'esthétique parisienne. Paris est belle, certes, mais il est visiblement l'heure de se poser les bonnes questions pour qu'elle le demeure face aux nombreuses crises qui traversent l'époque, l'architecture et la société. C'est le sens du « Manifeste pour la beauté de Paris » qu'Emmanuel Grégoire, premier adjoint à la maire de Paris, notamment en charge de l'Urbanisme, de l'Architecture et du Grand Paris a présenté à la presse le 18 janvier 2022 : un guide notamment censé opérer la mutation de l'espace public parisien et « accélérer la transformation » de la capitale. A Grégoire d'annoncer d'ailleurs : « Nous ne renonçons pas à notre projet ». Mais comment opérer alors ? « Avec rigueur et amour⁴⁰¹ » !

Rigueur et amour : deux notions qui semblent avoir réuni Rudy Ricciotti et Paul Chemetov autour d'une conversation, retranscrite dans un livre intitulé *Le Beau, le brut et les truands*. Si le premier des deux architectes avait déjà regretté ailleurs qu'il « n'est pas du tout

³⁹⁸ Éric Chauvier, « Qu'est-ce qu'une ville moche ? » [émission radio], *Du grain à moudre*, France Culture, 22 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/du-grain-a-moudre-emission-du-mercredi-22-mai-2019>

³⁹⁹ Entretien avec Romain Rousseau, architecte, Paris-Nantes, 26 mai 2021.

⁴⁰⁰ Voir : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/expositions/12034-la-beaute-dune-ville.html> et le catalogue de l'exposition *La Beauté d'une ville. Controverses esthétiques et transition écologique à Paris* coédité par le Pavillon de l'Arsenal et Wildproject, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2021, p.241.

⁴⁰¹ Voir : https://actu.fr/ile-de-france/paris_75056/manifeste-pour-la-beaute-de-paris-pas-de-revolution-mais-une-promesse-ambitieuse_48017253.html

à l'ordre du jour de parler de beauté⁴⁰² », et que les deux amis ne posent pas nécessairement le même regard sur les questions esthétiques, ils n'en sont pas moins d'accord sur le fait qu'elles manquent cruellement de place au sein du débat urbain. Ils s'y affairent donc au sein de cet ouvrage :

Le beau ? C'est le principal sujet, dont ils n'ont pas la même conception. Le beau pour Chemetov n'est ni exceptionnel ni extravagant, c'est celui du quotidien, du collectif et du social. Tandis que Ricciotti défend le récit architectural face à une « esthétique de supermarché » qu'il ne cesse de dénoncer⁴⁰³.

S'il est rare d'en entendre parler, il est encore plus surprenant de voir affiché, en exergue de la page d'accueil du site internet d'un architecte, un plaidoyer assumé pour la beauté. Une fois n'est pas coutume, Stéphane Maupin, Dostoïevski à l'appui⁴⁰⁴, n'hésite pas à annoncer avec enthousiasme les valeurs de son agence SMAC de la sorte :

L'agence d'architecture SMAC enchante le monde. Ses créations inspirent joies et plaisirs à ses occupants ou utilisateurs, comme aux riverains. Faire *beau* et mieux. Avec grâce, intelligence, précautions, générosité, durabilité, confiance et respect de l'environnement⁴⁰⁵.

Fanny Taillandier affirme également l'urgence avec laquelle il lui paraît nécessaire d'engager des réflexions sur les questions esthétiques dans la ville. De sa collaboration avec Patrick Bouchain (→ **Chacun son écrivain**), elle retiendra peut-être leur appétence commune pour le « beau », notion décidément absente, selon elle, des débats dans les champs architecturaux et urbains :

Patrick [Bouchain] fait du beau par ailleurs, c'est aussi un esthète. Mais c'est quoi, faire du beau ? La question esthétique n'est pas mise en avant dans le débat urbain. On parle de questions sociales, de questions environnementales, de réseaux, de flux. Ce n'est pas si bête, en fait, de repartir un peu de là, à la Hausmann : on va aligner les façades et ça sera beau. C'est précisément là que la question de raconter des histoires devrait être repensée⁴⁰⁶.

Revenant sur les anodines polémiques suscitées par Michel Houellebecq à Niort ou Catherine Deneuve à Dunkerque, l'émission *Du Grain à moudre* sur France Culture préfère tourner la question dans l'autre sens : « Qu'est-ce qu'une ville moche ? ». Étaient invités à en discuter l'architecte David Mangin, métropolitain aguerri notamment auteur d'un ouvrage marquant sur les territoires périurbains, *La Ville franchisée*, le journaliste Olivier Razemon et l'anthropologue Éric Chauvier. Ce dernier rappelle qu'au-delà de l'éternel mépris dont ont toujours été victimes les villes de province (et dont Houellebecq joue, en bon provocateur et adorateur de Paris), l'effet de disqualification de ces villes « sans qualité » sont d'une certaine manière dus au fait qu'elles « ne peuvent pas s'appuyer sur une beauté immédiatement consommable⁴⁰⁷ ». Il regrette que l'on n'y cherche pas des réalités plus insaisissables, plus

⁴⁰² Rudy Ricciotti, *L'Exil de la beauté*, Paris, Textuel, 2019. 4^e de couverture.

⁴⁰³ Paul Chemetov et Rudy Ricciotti, *Le Beau, le brut et les truands*, Paris, Textuel, 2021. 4^e de couverture.

⁴⁰⁴ La première phrase présente sur le site n'est autre qu'une citation de *L'Idiot* : « Oui, la beauté sauvera le monde ! ». Voir : <https://www.stephanemaupin.com/>

⁴⁰⁵ *Ibid.* Je souligne.

⁴⁰⁶ Entretien avec Fanny Taillandier, écrivaine, Paris, 26 août 2019.

⁴⁰⁷ Éric Chauvier, « Qu'est-ce qu'une ville moche ? » [émission radio], *Du grain à moudre*, France Culture, 22 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/du-grain-a-moudre-emission-du-mercredi-22-mai-2019>

sensibles et moins ordonnées, engoncés malgré nous dans des appréciations esthétiques héritées de nos villes millénaires. L'écrivain Éric Reinhardt abonde dans le même sens que Chauvier, au travers d'un récit écrit pour *Télérama* dans lequel il assume, en guise de réponse à l'article paru dans le même magazine quelques années plus tôt, aimer ces territoires non immédiatement consommables : « La France moche, la France que j'adore ! » clame-t-il haut et fort. Et pour exemplifier son désir de mise en lumière des territoires généralement perçus comme « moches », Reinhardt encense le travail des photographes Nelly Monnier et Éric Tabuchi (→ **Atlas**), qu'il semble rejoindre dans cette recherche d'objectivité, de vérité ou d'authenticité nous obligeant à repenser les standards, les canons et l'appréhension esthétiques de nos environnements urbains :

Ils ne sont pas à la recherche des monuments impressionnants, des places charmantes, des jolies églises, des sites admirables. Le pittoresque et le régionalisme au sens strict ne les intéressent pas⁴⁰⁸.

Face à nous, un débat semble donc faire rage : on pourrait le simplifier à l'extrême, et y voir s'opposer d'un côté des conservateurs cramponnés à une vision nostalgique de l'esthétique urbaine, qui voient dans Paris en particulier, et dans l'ensemble du territoire français en général, l'incarnation d'une puissance architecturale et patrimoniale devant continuer à briller sur le monde. Ils en constatent la paupérisation et se désolent de voir leurs villes devenir de plus en plus laides⁴⁰⁹ sous les coups répétés de l'expansion urbaine et de la construction d'objets impurs (hangars, pavillons, zones en tout genre) qu'elle engage. De l'autre, des progressistes capables de mesurer dans la prétendue banalité des formes, des matériaux et des ambiances, le renouvellement d'une esthétique pleine de fraîcheur et d'inattendu, de possibilité et de poésie. Le monde n'est ni blanc ni noir, bien sûr, et il est fort intéressant de constater, au fond, que ce débat qui ne date pas d'hier tourne aujourd'hui précisément autour de l'architecture ordinaire : les pavillons, les centres commerciaux, les bâtiments industriels, pas les musées, les philharmonies ou les stades. Les objets du contemporain, en somme, dont les écrivaines et les écrivains imprègnent de fait leurs différents récits, et sur lesquels les architectes sont bel et bien sommés de se pencher.

La beauté de l'impérieuse nécessité

Pour tâcher d'expliquer ce qu'architectes et écrivains peuvent éprouver face à de tels programmes et objets prosaïques, Éric Lapiere revient aux années 1960 et à la *Tendenza*, mouvement dont on sait que l'un des fondements était précisément de se targuer, loin de certains de ses contemporains et de ses utopies rêveuses, d'être en prise avec le réel :

⁴⁰⁸ Éric Reinhardt, « La France moche, la France que j'adore », *Télérama*, 18 février 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.telerama.fr/livre/la-france-moche-la-france-que-j-adore-un-recit-inedit-d-eric-reinhardt-7008046.php>

⁴⁰⁹ Paris serait devenue tellement laide qu'il serait impossible pour le réalisateur Jean-Pierre Jeunet d'imaginer tourner *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de nos jours. Voir Carlos Aguilar, « Jean-Pierre Jeunet Is Making an 'Amélie' Mockumentary and a Sci-Fi Animated Feature — Exclusive », *IndieWire*, 6 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.indiewire.com/2019/05/jean-pierre-jeunet-amelie-mockumentary-1202131545/>

En 1966, Aldo Rossi décrit la ville comme lieu de l'histoire [...]. Dans l'architecture vernaculaire, les architectes trouvent une source vive, des formes simples, « authentiques », car non « affadies » par la culture savante : une architecture moins habile formellement, moins dégrossie, mais qui possède la beauté, la spontanéité et la brutalité de l'impérieuse nécessité⁴¹⁰.

Il faudrait revenir aux fondamentaux, à en croire André Kempe, confrère et ami de Lapière. Des fondamentaux qui impliqueraient un goût pour « une esthétique “de base” ». Voilà ce qui, d'après l'architecte allemand, lierait actuellement toute une génération d'architectes qui privilégie l'impérieuse nécessité, dévoyée depuis Rossi à force de vouloir construire trop gros, trop grand, trop beau, au formalisme grandiose : « Il y a beaucoup de discours qu'il faut déconstruire pour redécouvrir la beauté intrinsèque de certains ouvrages⁴¹¹. » Cette démarche se rapproche contre toute attente d'une notion qui concerne initialement moins l'architecture que la musique, développée par la pensée chinoise, et permet de comprendre que la beauté ne se trouve pas nécessairement que dans les événements ou les objets qui dépasseraient l'ordinaire : le *sharawadji*⁴¹². Le musicologue, philosophe et urbaniste Jean-François Augoyard revient sur ce développement intellectuel dans lequel s'inscrivent d'une certaine manière les développements théoriques de Lapière et Kempe :

Tout peut être objet esthétique y compris le banal, le laid, la technique, le fonctionnel, l'usuel. Cette position théorique n'étonnera que l'esthétique occidentale dont les principes ont été figés au XIX^e siècle et qui suppose que son objet spécifique, c'est l'art. [...]. Alors que la catégorie du sublime traitée en Occident depuis l'Antiquité jusqu'à Kant suppose que l'art mais aussi la nature (la mer, la haute montagne, par exemple) contiennent des formes et situations qui par leur grandeur, leur puissance dépassent la beauté harmonieuse, désarçonnent l'entendement et arrachent l'admiration, la pensée chinoise a produit la notion de *sharawadji* qui est une sorte de sublime tout aussi bouleversant mais qui peut être vécu devant des objets et situations parfaitement ordinaires, petits, triviaux. Il suffit d'un léger changement pour qu'ils suscitent le sublime. Ainsi, l'expérience esthétique n'est pas réservée au domaine artistique qui n'en serait que la forme éminente mais à tout le champ de l'expérience humaine⁴¹³.

On pourrait donc, contre toute attente, vouloir s'intéresser au laid, en faire l'objet de ses recherches, voire de sa pratique architecturale. Un « laid » qui recouvrirait autant les programmes (une aire d'autoroute, un hypermarché, le périphérique) que l'architecture qui les supportent. Mais voilà, pour l'architecte Dominique Lyon, « la laideur est considérée par des gens qui sont sûrs de leurs valeurs culturelles⁴¹⁴ ». Il serait presque malhonnête pour les architectes, à l'égard de leur formation et de leur rôle social, de ne pas chercher de manière permanente à vouloir s'orienter vers la beauté. Même rengaine chez Philippe Madec, pour qui l'architecte se *doit*, d'une certaine manière, d'y mettre toute son énergie :

⁴¹⁰ Éric Lapière, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004, p.31.

⁴¹¹ Entretien avec André Kempe, architecte, Paris-Rotterdam, 4 juin 2021.

⁴¹² Martine Leroux définit le *sharawadji* comme « le sublime du quotidien, l'exception invisible mais présente de l'ordinaire ». Voir Martine Leroux, *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Marseille, Parenthèses, 1995, p.128.

⁴¹³ Jean-François Augoyard, Martine Leroux, Catherine Aventin et Erwan Augoyard, *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture : parcours en espace public*. [Rapport de recherche] 57, CRESSON, Ministère de la culture. 2003, tome 2, p.331. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01364154/file/57_2003_JFA_expe_T2.pdf

⁴¹⁴ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

J'ai dû écrire assez tôt ma propre définition de l'architecture et je m'y tiens toujours : « l'architecture est une installation de la vie par une matière disposée avec bienveillance ». [...]. Dans la bienveillance, il y a l'attachement à autrui à tous les niveaux. Que ce soit l'usage (la porte s'ouvre dans le bon sens), que ce soit la protection (notre travail est essentiellement un travail de protection), que ce soit une contextualisation (la vie est dans un milieu, conceptualisée quelque part, donc ménager ce milieu est essentiel), et puis la beauté. Il n'y a pas pour moi d'opposition entre l'éthique et l'esthétique. La bienveillance demande que l'architecture soit belle. Si vous faites une architecture moche, même si la porte s'ouvre dans le bon sens, ce n'est pas terrible. *L'esthétique est une expression de la bienveillance*⁴¹⁵.

Entre celles et ceux qui revendiquent s'intéresser au « laid » ou au « moche » comme domaine d'étude nécessaire à l'expression architecturale contemporaine, et les autres, qui trouvent ces notions illégitimes, les architectes semblent divisés. En guise de conclusion consensuelle, Jean-Patrice Calori rappelle qu'il faut de tout pour faire un monde, et exhorte ses confrères et consœurs à éviter la polémique stérile. Les objets que l'on se donne à étudier méritent de fait l'attention que l'on veut bien y porter. Mais cela ne veut pas dire tomber dans certains écueils pour autant :

Je pense qu'il faut éviter le kitsch. À savoir : fabriquer un décor merveilleux pour se sentir bien, ou trop exagérer, à l'inverse, le fait de dire qu'il est merveilleux d'aller au Franprix. Ce qui rend les lieux beaux, ce sont les souvenirs. Ce sont les gens que l'on aime, avec qui l'on partage, qui rendent les lieux extraordinaires. Plus souvent que les lieux eux-mêmes. On peut être à l'acropole d'Athènes et être déprimé, ou être à Choisy-le-Roi et vivre un amour merveilleux⁴¹⁶.

La beauté serait-elle donc décorrélée de l'architecture ? N'y aurait-il aucun lien de cause à effet entre la conception d'un lieu et les effets produits sur celles et ceux qui l'habitent ou le traversent ? À l'inverse du personnage de Jean dans le roman *Farouches* de Fanny Taillandier, qui « avait un genre de conviction selon laquelle l'espace dans lequel on évolue influence le comportement, mais aussi la beauté, la bonté, l'intelligence⁴¹⁷ », seuls compteraient paradoxalement, pour l'architecte, les gens, les souvenirs et le temps.



[Photogramme de la scène finale du dernier épisode de la dernière saison de la série *The Office*]

⁴¹⁵ Entretien avec Philippe Madec, architecte, Paris-Bruxelles, 25 mai 2021. Je souligne.

⁴¹⁶ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

⁴¹⁷ Fanny Taillandier, *Farouches*, 30.

Imbéciles

Si, pour l'écrivain Jean-Christophe Bailly, « le socle de la fascination que peut exercer l'architecture » est lié à « [sa] manière de se tenir dans le temps⁴¹⁸ », l'architecte paraît, lui, plus facilement remplaçable. On assiste en effet, en parallèle de l'intérêt toujours persistant des écrivaines et des écrivains pour les environnements bâtis, leurs marges, leurs complexités, leur beauté ou leur laideur, à une forme de mépris envers celles et ceux en charge de leur formalisation. Des architectes-urbanistes la plupart du temps raillés, moqués, critiqués et représentés comme des personnages imbus de leur personne.

En nous replongeant dans le catalogue de l'exposition *L'architecte. Portraits et clichés*, qui dresse un panorama choisi de la présence d'architectes dans des œuvres littéraires pour certaines centaines, on découvre que cette attitude ne date visiblement pas d'hier. À part Imhotep (perçu comme un demi-dieu par Christian Jacq), Jourdain ou Philibert de l'Orme (dont Zola et Rabelais, leurs amis respectifs, ont fait l'éloge), le constat est sans appel : difficile de trouver des descriptions qui recèlent de bonnes intentions. Au contraire, tout concourt à la fabrication de stéréotypes : qu'importe qu'on ait affaire à des personnages réels ou fictifs, l'architecte serait en tout état de cause vêtu de noir (comme chez Muños Molina), égocentrique, excentrique (T.C. Boyle), malhonnête (Marcel Proust) intimidant ou inabordable (Olivier Bleys). Bref, un joli cocktail qui colle en effet, tâchons d'être *honnêtes* malgré notre formation, à la peau des architectes. Ces descriptions frisent tout de même la caricature. Architecte ? Artiste frustré, cynique et mal intentionné, jugé responsable de tous les maux de la ville, bras armé du pouvoir en place, ennemi public n°1. Il faut dire qu'il a longtemps – et peut-être est-ce encore le cas aujourd'hui – été associé aux cercles opaques de la décision : toujours là où il faut, quand il faut. Une sorte d'arriviste dont le métier nécessite de fait de flirter avec les puissants. Dans *Vivance*, David Lopez alimente, comme si de rien n'était, le double poncif qui semble faire consensus dans la représentation du métier d'architecte : leur connivence avec des promoteurs avarés et véreux, bien décidés à construire au rabais et se satisfaire des seuils légaux rendant dispensable l'installation d'un ascenseur, et leur incompétence : des artistes inconscients qui jouent de manière irréfléchie avec la vie des petites gens, s'amusant à projeter des formes urbaines « à l'aveugle ». On se situe d'ailleurs, avec l'allusion au jeu Tétris de Lopez, dans le même imaginaire juvénile et ludique que celui de Nicolas Mathieu et de ses Léo : alors, les architectes, grands enfants rêveurs ou adultes puériles et inconscients ?

L'appartement est situé dans ce qui, vu le bled, pourrait être considéré comme la cité. Une douzaine de bâtiments rectangles, répartis comme une partie de Tetris à l'aveugle, quatre étages parce que au-delà, il faut mettre un ascenseur, elle est au deuxième.

(David Lopez, *Vivance*, 206)

La nuit tirait à sa fin et la ville silencieuse, à leurs pieds, semblait remarquablement docile et mal rangée. On aurait dit qu'un joueur de

⁴¹⁸ Jean-Christophe Bailly, « Aucune maison n'est muette », Conférence au Collège de France, Paris, 14 mai 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/jean-louis-cohen/symposium-2021-05-14-16h00.htm>

Lego était allé se coucher en laissant derrière lui un paysage d'après-guerre, une cité hâtivement remise en état où se mêlaient sans recherche des héritages et des laideurs, le souci disséminé du beau et partout l'empire de l'utilité immédiate.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 315)

Les rouages utilisés par les écrivaines et les écrivains sont souvent similaires, qu'ils représentent leurs contemporains (Ronsard écrivant sur Philibert de l'Orme à la Renaissance) ou les décrivent avec un certain recul historique (Olivier Bleys sur Gustave Eiffel). La plupart du temps, plutôt que celle d'un homme ou d'une femme en particulier, c'est la figure d'un métier tout entier qui est visée : Proust dans *La Prisonnière* en 1923 (« Le secrétaire de rédaction, honnête homme et grossier, ment tout simplement comme un architecte, qui vous promet que votre maison sera prête, à une époque où elle ne sera pas commencée⁴¹⁹ »), ou le célèbre adage de Flaubert, qui déjà mettait en garde contre la présumée incompetence des architectes, voire leur idiotie : « Architectes : tous imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons⁴²⁰. » La chercheuse Géraldine Molina revient sur cette provocation, que les architectes préfèrent apparemment exhiber avec humour :

Cette citation, qu'il est de bon ton d'utiliser dans le milieu, permet aux architectes d'afficher une capacité d'autodérision, de réflexivité envers leur propre profession qui a essuyé des critiques sociales particulièrement virulentes à partir de la fin des années 1970 et souffert d'un véritable déclassement⁴²¹.

Ce déclassement est relatif. Car l'opinion collective semble ambiguë, les architectes jouissant encore d'un statut social et culturel valorisant, et ce depuis tout temps, même « bien avant qu'il ne devienne un statut professionnel⁴²² ». Le métier reste, dans l'imaginaire, lié à une forme de réussite (sociale, intellectuelle, voire économique). Il est donc d'autant plus intrigant de voir apparaître dans la plupart des romans étudiés des figurations dépréciatives d'une profession pourtant enviable, qui fait encore l'admiration d'une très grande frange de la population⁴²³.

Dans la continuité de cette revue d'effectif peu reluisante, il se trouve que des architectes tiennent le premier rôle dans un nombre de romans récents suffisamment conséquents pour être remarqués. *L'Anomalie* d'Hervé Le Tellier, prix Goncourt 2020 (où il est question, au sein de ce récit choral, du personnage d'André Vannier, architecte de soixante-trois ans dont la douloureuse rupture avec sa jeune compagne Lucie lui renvoie sans cesse sa propre vieillesse), *Le Brutaliste* de Matthieu Garrigou-Lagrange (où il est question du sulfureux Tomas Taveira, architecte portugais qui a défrayé la chronique à la fin des années 1980 pour avoir filmé des ébats sexuels non consentis dans son bureau), *La maison indigène* de Christophe Claro (où il

⁴¹⁹ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1989 [1923], s.p.

⁴²⁰ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, L. Conard, 1910, p.415.

⁴²¹ Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010, p.473. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>

⁴²² Laurent Baridon, « La construction visuelle de l'architecte », in Emmanuel Bréon (dir.), *L'architecte. Portraits et clichés*. Paris, Norma, 2017, p.63.

⁴²³ Voir notamment Florent Champy, *Sociologie de l'architecture*, Paris, La Découverte, 2001.

est question du grand père de l'auteur, l'architecte Léon Claro, et un peu de Le Corbusier), *La Grande Arche* de Laurence Cossé (où il est question de Johan Otto von Spreckelsen, l'architecte injustement méconnu de l'arche de La Défense), *Les Émotions* de Jean-Philippe Toussaint (où il est question de l'architecte Pierre de Groef, le « vrai », qui était l'arrière-grand-père de l'auteur, et de son « faux » homonyme, le frère fictif du narrateur) ou encore *L'architecture* de Marien Defalvard (où il est question d'un architecte « qui, de son propre aveu, considère l'architecture comme un art mineur par rapport à la littérature⁴²⁴ »), fondent ainsi leurs narrations sur des architectes, réels ou fictifs. D'autres ouvrages échappent sans aucun doute à notre veille, inévitablement incomplète. Mais l'heure est manifestement au travail documentaire ou au reportage : de la controverse à la pure empathie, voire à l'hommage, la figure de l'architecte continue d'alimenter, pour le meilleur ou pour le pire, le travail des écrivaines et des écrivains.

Les bouffeurs de sushi et leurs architectes

Mais dès lors que ces derniers délaissent le mode monographique ou documentaire, les points de vue sont immédiatement plus péjoratifs. Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis semblent, par exemple, particulièrement prompts à filer la tradition flaubertienne. Si bien que se dessinerait presque une typologie *d'architectes houellebecquiens*. On en dénombre dans au moins deux de ses romans : le père de Jed Martin, dans *La Carte et le territoire*, « un architecte à ambition artistique qui devient un architecte utilitaire⁴²⁵ », et celui de Claire dans *Sérotonine*, donc, sans compter un personnage tout à fait secondaire mais non moins révélateur, à qui Florent-Claude loue un cabanon en Normandie. Leur rencontre, expéditive, ne plaide pas en faveur de l'architecte :

Il était architecte, me dit-il. Un architecte raté, précisa-t-il. Enfin, comme la plupart des architectes, ajouta-t-il. Il était en autres responsable de l'Appart City de la ZAC de Caen Nord où Camille avait résidé une semaine avant de véritablement entrer dans ma vie : il n'y avait pas de quoi se glorifier, commenta-t-il ; non, il n'y avait pas de quoi, en effet.

(MH, *SER*, 275)

À l'image de ce passage un tantinet désolant, tous semblent chez Houellebecq avoir fait le deuil de leurs naïfs rêves enfantins. Autant agir sans trop penser, profiter de l'énergie consumériste du territoire (surtout celle des Trente Glorieuses, en l'occurrence, pour ses trois architectes blasés) pour tirer son épingle du jeu : gagner de l'argent sans trop faire attention à la qualité de sa production, désabusé par un métier surestimé⁴²⁶. Voilà à quoi doivent se satisfaire les architectes houellebecquiens : jamais des personnages principaux, mais des pères, par deux fois,

⁴²⁴ Ainsi les éditions Fayard présentent-elles le livre en question. Voir : <https://www.fayard.fr/litterature-francaise/larchitecture-9782213717456>

⁴²⁵ Michel Houellebecq, entretien avec Sylvain Bourmeau, *Médiapart*, 2011. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/xeq4rh#.UZivgSt5wts>

⁴²⁶ Voir Florent Vairet, « Architecte, quand l'image du métier de rêve s'effondre », *Les Échos START*, 7 janvier 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://start.lesechos.fr/travailler-mieux/metiers-reconversion/architecte-quand-limage-du-metier-de-reve-seffondre-1278980>

mourant ou déjà morts (ne faut-il pas tuer le père ?), symbolisant également, si l'on veut, une forme de paternalisme d'état et la toute-puissance dont il a pu faire preuve en termes d'aménagement (ce sont bel et bien certains des grands travaux mitterrandiens⁴²⁷ qui sont les plus décriés par le sondage du *Figaro*).

Chez les acolytes de Houellebecq aux États-Unis, la représentation de l'architecte n'est pas plus glorieuse. Elle relèverait plutôt d'une critique du libéralisme qui secoue le pays à la fin du XX^e siècle. Comme s'il fallait trouver un bouc-émissaire au développement incontrôlable des grandes métropoles américaines. L'architecte ? La partie émergée de l'iceberg ; une bonne poire, en somme, sur laquelle il semble facile de se défouler. Les auteurs de best-sellers s'en donnent d'ailleurs à cœur joie. Morceaux choisis chez Ellis et McInerney :

Au matin nous allons prendre un café en ville (bouffe dégueulasse ; quiche ramollie, escargots en conserve, bloody mary insipide), je suis à la masse, sans le moindre appétit. Mon visage est tellement hagard que je mets mes lunettes noires. Debout près de l'entrée de la salle, nous attendons une table, le service est vraiment affreux, l'architecte qui a conçu cet endroit était sans doute un lobotomisé.

(BEE, *LLA*, 337)

– C'est le peuple qui devrait se soulever pour renverser les banquiers, les juristes et les promoteurs immobiliers, affirma la queue de cheval. Cette ville, ce quartier appartiennent au peuple, mais les bouffeurs de sushi et leurs architectes sont en train de l'avalier.

(JMI, *TAP*, 121)

En approchant de ton immeuble, sur la Douzième Rue, tu médites sur l'idée que l'architecte avait dans la tête lorsqu'il érigea ce qu'il croyait être une forteresse typiquement européenne.

(JMI, *BLBC*, 49)

Alors, effet de mode de baby-boomers cyniques et désabusés, faisant des représentants de cet « art mineur » les victimes collatérales de la regrettable évolution (sociale, économique et territoriale) de leurs pays vieillissants ? Pas seulement. Car une jeune génération emboîte le pas aux Houellebecq, Ellis et consorts, sur un ton certes moins railleur, mais tout aussi accusateur. Via des livres, surtout, plus directement engagés dans les questions architecturales, urbaines ou territoriales, en tout cas inscrits dans un système de pensée qui dépasse la gratuité du stéréotype. On pense notamment à Nicolas Mathieu, dressant à travers sa Lorraine natale dans *Leurs enfants après eux* le fiasco des grands ensembles, ces « immeubles mités sign[ant] au fond l'échec d'un monde et de ses architectes⁴²⁸ ». On pense également à Philippe Vasset, avouant avoir « beaucoup de mal à dialoguer » avec les architectes, tout en leur concédant qu'ils « aiment bien [s]es textes ». Pour Vasset, « le désir formel qui est à la base du travail

⁴²⁷ Les « grands travaux » rassemblent les chantiers lancés sous la présidence de François Mitterrand à Paris, comme la grande arche de la Défense, la pyramide du Louvre, le ministère des Finances de Bercy, l'Opéra-Bastille ou la Bibliothèque François-Mitterrand.

⁴²⁸ Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*, 107

architectural ou urbanistique est [...] quelque chose de mystérieux et incompréhensible⁴²⁹ ». L'auteur se sent d'ailleurs « objet » de l'architecture, soumis aux « subjectivités d'architectes qui s'incarnent dans des murs ou des espèces de labyrinthes, avec lesquels il faut composer⁴³⁰ ». On pense aussi à Julia Deck, tout aussi impitoyable : « Évidemment, le décor n'aidait pas, un bloc blanc sale inventé par un architecte scélérat⁴³¹ ».

Puisque l'heure est à l'énumération, citons quelques personnalités architecturales qui infusent notre corpus romanesque. Des figures qu'il semble bon ton d'utiliser çà et là, de manière saillante, furtive, presque imperceptible. Noyées dans la description des objets, des lieux et des marques du contemporain, elles participent sans crier gare à la société ultra-libérale notamment décrite par nos auteurs transgressifs. Le Corbusier, McKim Mead & White, Frank Gehry, Kenzo Tange, et même Philippe Starck : l'architecte est relégué à une marque, un objet de consommation ordinaire.

– Qu'est-ce que tu penses de l'endroit ? Dis-je en me rapprochant d'elle sur le sofa vert citron ? – Je trouve que ça ressemble trop à un nouvel hôtel de Philippe Starck, dit-elle après avoir regardé tout autour de nous.

(BEE, *GLA*, 421)



[*How I Met Your Mother*, « Woوو! », saison 4, ép. 8, 2008. Photogramme]

L'entrée des *starchitectes* sur le devant de la scène à la fin du siècle dernier n'est sûrement pas étrangère à un tel phénomène de marchandisation. L'attitude démiurgique de certains non plus. La littérature est d'ailleurs loin d'être la seule à mettre en scène de telles représentations. Dans la bande dessinée, le cinéma, les séries télévisées, la musique, et pour peu qu'on y fasse un petit peu attention, les architectes sont partout. De *How I Met Your Mother* – Ted Mosby, l'un des six protagonistes de la série, est moqué pour son incapacité à faire de son titre un outil de

⁴²⁹ Philippe Vasset, « Écrire pour rendre l'espace habitable », entretien avec Michel Lussault, *Tous urbains*, n°7, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/revue-tous-urbains-2014-3-page-24.htm>

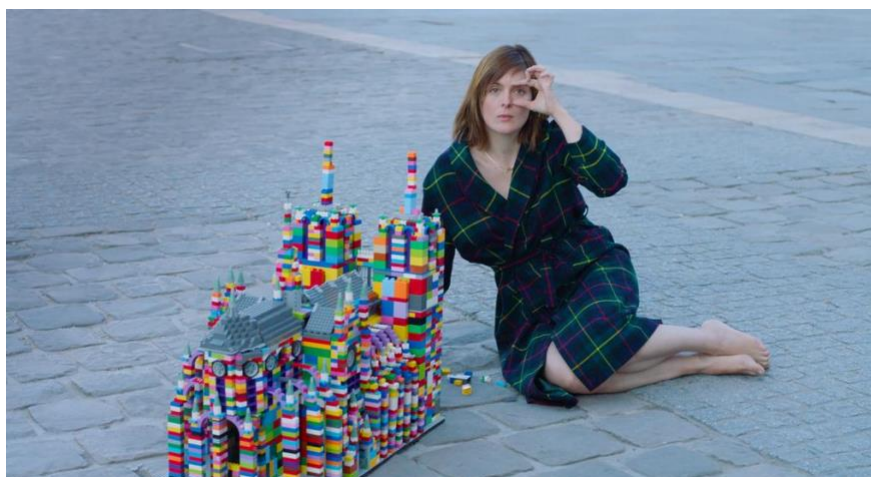
⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Julia Deck, *Propriété privée*, 146

séduction, sa fascination pour Frank Lloyd Wright et sa jalousie envers Sven, un fictif trio d'architectes suédois caricatural projetant une architecture-canard on ne peut plus venturienne (un *fastfood* en forme de chapeau texan) – à *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* – avec le fameux Numerobis incarné par Jamel Debbouze – ou *Notre-Dame* – Valérie Donzelli, qui a elle-même étudié l'architecture, y interprétant une architecte farfelue, dépassée par un concours gagné presque à son insu pour le réaménagement du parvis de la cathédrale, tout le monde s'apercevant *in fine*, hormis la principale intéressée, de la forme phallique du projet – en passant par Peter Zumthor dans la très remarquée bande dessinée *L'Aimant* de Lucas Harari, le fictif *Asterios Polyp* de David Mazzucchelli, Gustave Eiffel récemment interprété par Romain Duris au cinéma, Frank Lloyd Wright (encore lui), chanté par Simon & Garfunkel, ou Frank Gehry et Rem Koolhaas dans *Les Simpson* – l'un trouvant l'inspiration pour une salle de musique en chiffonnant une bout de papier, l'autre animant un atelier de Légo –, l'architecte imprègne la culture populaire et alimente des clichés tenaces, entre génie créateur, artiste mégalo et souffre-douleur résigné.



[Montages issus de la série *Les Simpson*, où apparaissent Frank Gehry et Rem Koolhaas]



[Maud Crayon, l'architecte interprétée par Valérie Donzelli dans *Notre-Dame*, 2019]

Amour, famille, archi

Jean-Philippe Toussaint jongle avec plusieurs de ces représentations dans *Les Émotions*, suite de *La Clé USB* et deuxième volet d'un nouveau cycle romanesque. L'auteur consacre une bonne partie de l'intrigue à la famille du narrateur, Jean Detrez, dont trois des membres s'avèrent être des architectes. Toussaint y brouille même les pistes entre fiction et réalité, entre son (vrai) père et le père du narrateur, tous deux présentés comme des « humaniste[s] européen[s] », mais surtout entre son (vrai) arrière-grand-père, Pierre de Groef, architecte de son état, et l'arrière-grand-père du narrateur, le même Pierre de Groef. Le grand-père du narrateur – « bon papa Marcel, l'architecte, le père de ma mère » (JPT, *USB*, 186) – et son frère sont également architectes. Il introduit d'ailleurs cette filiation dans les dernières pages de *La Clé USB* :

À leur retour à Bruxelles, au milieu des années 1990, mes parents s'étaient installés au 28, avenue Émile Duray, dans une maison qui avait été construite par mon arrière-grand-père, l'architecte Pierre de Groef.

(JPT, *USB*, 187)

Dans *Les Émotions*, Toussaint creuse donc le sillon de la famille d'architectes *de père en fils*. L'arrière-grand-père, contemporain de Victor Horta, est présenté comme un praticien conservateur, détestant tout autant l'homme que le courant artistique qu'il représente. Cette distinction entre Horta – utilisé à de nombreuses reprises comme point de comparaison – et de Groef file tout au long du roman. Les mots pour l'arrière-grand-père ne sont pas toujours tendres :

C'était bien la peine d'avoir pour ancêtre un architecte en activité à Bruxelles au moment de la grande révolution architecturale de l'Art nouveau pour nous rendre compte, à l'arrivée, que nous n'avions dans la famille qu'un architecte bourgeois néoclassique, adepte d'un style éclectique et grand amateur de mobilier Louis XV. Quitte à avoir un architecte comme ascendant, mon frère et moi, snobs comme nous étions quand nous étions étudiants (et Pierre d'autant plus qu'il était étudiant en architecture), c'est Victor Horta lui-même qu'on eût aimé avoir comme arrière-grand-père ! [...] Horta a fait l'histoire, notre arrière-grand-père, lui, s'est contenté de faire son métier.

(JPT, *EMO*, s.p.)

Un architecte dans la famille, c'est bien, mais Horta, ç'aurait quand même été mieux. Sans pousser le vice jusqu'au déshonneur – Pierre de Groef, le vrai, aurait visiblement participé à écrire une belle page de l'architecture bruxelloise – Toussaint use de son inaltérable ironie pour soulever l'ambiguïté qui persiste autour de la figure de l'architecte : un va-et-vient complexe et permanent, entre idéalisation et déclassement. Dans le roman, la carrière de l'arrière-grand-père, réduite à cette querelle avec Horta, semble tout de même moins prestigieuse que celle du frère (Pierre également) pionnier en matière « d'architecture durable », apprécié de clientèles non moins prestigieuses aux quatre coins du monde, et choisi à trente-trois ans pour rénover le Berlaymont, siège de la Commission européenne. Bref, « un architecte de son temps, attentif au respect des normes environnementales, privilégiant les matériaux à forte inertie thermique

[...] et trouvant des solutions écologiques innovantes pour l'isolation⁴³² ». Mais même ce glorieux chantier finit par décevoir :

Pierre ignorait qu'il finirait par se désengager progressivement du projet et qu'il ne mettrait quasiment plus les pieds sur le chantier avant le jour de l'inauguration. Déjà, à l'époque, il avait commencé à comprendre que l'aventure était en train de perdre son âme. [...] Et, si, dans l'ensemble, comme il me l'avouerait plus tard, les grandes lignes du projet qu'il avait conçu pour le Berlaymont (et en particulier la nouvelle peau perméable composée de venelles amovibles qu'il avait imaginée pour la façade) allaient rester, tous les détails qu'il avait imaginés, pour l'huissierie, les cloisons, les boiseries, les couleurs, les matériaux, tout cela, selon ses mots, serait massacré.

(JPT, *EMO*, s.p.)

Pour écrire *Les Émotions*, Toussaint s'est entretenu avec de nombreux architectes, et notamment Pierre Lallemand, en charge de la rénovation, la vraie, du Berlaymont. L'auteur avoue s'être « beaucoup intéressé à l'architecture dans ce roman, et notamment à l'architecture à Bruxelles, dont [il a] voulu esquisser un portrait au XX^e siècle. » D'ailleurs, « l'architecture est souvent un bon angle d'attaque⁴³³. » Dans le roman, Toussaint en profite pour évoquer Philippe Samyn, architecte (réel) du bâtiment « Europa » du Conseil de l'Europe, ce « fameux cube de verre évidé qui luit pendant la nuit au cœur du quartier européen⁴³⁴ » mais aussi Renzo Piano, de Dominique Perrault, de Jean Nouvel ou de Norman Foster. Preuve que les écrivaines et les écrivains nouent avec l'architecture et les architectes une histoire d'amour mouvementée.

Preuves d'amour

Les architectes manifestent généralement, de leur côté, un réel intérêt, voire une forme d'admiration pour les écrivaines et les écrivains. Cela va du clin d'œil, des titres d'ouvrage – *Extension du domaine de l'urbanisme* d'Ariella Masboungi, qui salue le travail de l'architecte-urbaniste Frédéric Bonnet, grand prix de l'urbanisme 2014 ou *La Possibilité d'une ville*⁴³⁵, de l'architecte Jacques Ferrier, au sein duquel figure un chapitre intitulé *L'Urgence et la patience*, emprunté à un ouvrage de Jean-Philippe Toussaint – aux titres d'expositions – Louis Paillard expose son travail à la Galerie de l'architecture en 2009, à Paris, sous un cinglant « Still Alive ! », très proche du *Rester vivant* de Michel Houellebecq, rendu encore plus célèbre pour sa propre exposition au Palais de Tokyo en 2016, anglicisée pour l'occasion : « To Stay Alive ». Il est d'ailleurs rare, en fouillant dans les documents de communication, les articles, voire les fiches pédagogiques à l'ENSA Nantes de Louis Paillard, de ne pas voir apparaître de mentions à l'écrivain-star, qui imprègne visiblement l'univers théorique, intellectuel et projectuel de l'architecte : « Nous sommes conscients que notre travail se situe dans le champ d'une certaine

⁴³² JPT, *EMO*, s.p.

⁴³³ Jean-Philippe Toussaint, entretien avec Norbert Czarny, *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>

⁴³⁴ JPT, *EMO*, s.p.

⁴³⁵ Clins d'œil à Michel Houellebecq, en l'occurrence. On aura reconnu *Extension du domaine de la lutte* (Paris, Maurice Nadeau, 1994) et *La Possibilité d'une île* (Paris, Fayard, 2005).

tradition architecturale tout en étant paradoxalement et farouchement ancré dans une hyper-réalité houellebecquienne⁴³⁶ » s'explique l'architecte. Mais encore : « j'aime toujours apporter une expression décalée dans l'écriture de nos bâtiments, non pas cynique mais humoristico-critique face à la commande à laquelle je suis confronté. Mon maître en la matière est bien sûr Michel Houellebecq⁴³⁷ ». Un dessin de Louis Paillard apparaît d'ailleurs en double page (p.98-99) du dernier roman de l'auteur, *Anéantir*, sorti début janvier 2022. L'architecte en a tiré cent exemplaires lithographiés, signés par les deux compères, et adapté à la fin de la même année *La Carte et le territoire* en bande dessinée chez Flammarion. L'ouvrage et sa couverture très koolhaassienne couronnent une aventure amicale entamée en 2010, lorsque Paillard entreprenait une relation épistolaire avec Houellebecq, avant de l'aider à trouver puis à réaménager son appartement parisien à son retour d'Irlande.



[Louis Paillard, « Still alive! », exposition à la Galerie de l'architecture, Paris, 2009]

[Michel Houellebecq, « Rester vivant », exposition au Palais de Tokyo, 2016]



[Couverture de Michel Houellebecq et Louis Paillard, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2022]

Mais certains architectes n'hésitent pas pour autant à afficher de vives réserves sur les œuvres de leurs homologues littéraires. A commencer par Dominique Lyon, critiquant le « vrai complexe social » d'Annie Ernaux, son « refus de faire le récit des vies ordinaires » et son manque « total d'empathie, qui n'est pas digne de la vie des gens qu'elle représente⁴³⁸. » La

⁴³⁶ Louis Paillard, « Tentative d'épuisement d'un répertoire d'éléments appliqué à l'architecture domestique », *Archistorm*, hors-série n°16, septembre 2015, p.28.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.41.

⁴³⁸ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

critique est tout aussi cinglante de la part d'un Paul Chemetov envers Michel Houellebecq, dont il compare la lecture – visiblement trop pauvre à son goût – à celle que devrait proposer un bâtiment réussi dans l'espace urbain :

Est-ce que tout doit être apparent au premier coup d'œil dans un bâtiment ? Certainement pas. Cet effet retard n'est pas celui de l'aspirine... Plus profondément, déchiffrer un bâtiment au premier coup d'œil, ce n'est pas gratifiant. C'est comme du Houellebecq, qui à la rigueur se lit assez vite. Non, ce qui m'intéresse, ce sont les relectures constantes, ou chaque nouvelle lecture révèle une phrase qu'on n'avait pas lue, et c'est la même chose dans un bâtiment remarquable : chaque fois qu'on le visite, on découvre des choses qu'on n'avait pas perçues, ou qu'on ne savait pas voir au moment où on les avait vues la première fois. Et peut-être qu'en les voyant, on devient plus sachant, de la même chose que l'on voit à nouveau⁴³⁹.

D'autres utilisent plus subtilement, et à différentes étapes du projet, des références littéraires, que cela soit d'un point de vue formel (Michel Guthmann admire la perfection métrique de la poésie du XIX^e, ou le triptyque sur lequel s'appuie Manuel Puig dans *Le Baiser de la femme-araignée*) ou esthétique (Jean-Patrice Calori s'inspire du « soleil assourdissant » de Camus pour les projets de son agence CAB dans le sud de la France). Quant à Jacques Ferrier, il a « toujours eu une fascination pour le roman comme description du monde, [...] avec une prédilection pour les auteurs du XIX^e siècle, les romans de Balzac, Maupassant, Zola, Hardy, Dickens, et tant d'autres [...] nous donnant à voir les fondations du monde urbain occidental d'aujourd'hui⁴⁴⁰ ». C'est d'ailleurs « vers la littérature [qu'il va] en premier⁴⁴¹ » à l'heure d'entamer un processus de projet, et notamment dans des pays étrangers, comme en Chine où il a beaucoup construit. La littérature est « à la fois non-opérationnelle au sens concret, mais en même temps vraiment fondamentale et préliminaire⁴⁴². » Elle permet d'appréhender des territoires inconnus, avant de pouvoir en faire réellement l'expérience physique : « J'avais fait la route qui va de San Francisco à Los Angeles, m'arrêtant dans divers motels qui sont décrits par Baudrillard, notamment un Motel où chaque chambre est différente. Mais ce Motel existait d'abord, pour nous, parce qu'il figurait dans *Amérique* de Baudrillard⁴⁴³. » Même rengaine chez sa consœur Axelle Acchiardo : « Quand j'ai fini un livre, j'ai fait un voyage. Je connaissais les États-Unis avant d'y être allée. Je n'ai été étonnée de rien. Je connaissais les paysages, les motels⁴⁴⁴. » La littérature apparaît donc, pour nos architectes, comme un outil de compréhension du monde architectural et urbain. Quelques figures littéraires émergent d'ailleurs des entretiens menés avec les architectes. Des figures partagées, qui font consensus : Ferrier et Lyon reviennent souvent à Simenon, Lyon et Madec admirent Ponge, Balzac a les honneurs de Lyon, Kempe, Ferrier et Acchiardo, et Houellebecq ceux de Ferrier et Paillard.

D'autres exemples pourraient bien entendu confirmer ou tempérer de tels éloges. Il n'empêche que les architectes se tournent de plus en plus régulièrement vers le fait littéraire, même s'il reste compliqué de mesurer les effets d'un tel intérêt dans le projet architectural

⁴³⁹ Paul Chemetov, in Paul Chemetov et Rudy Ricciotti, *Le Beau, le brut et les truands*, Paris, Textuel, 2021, p.55.

⁴⁴⁰ Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

⁴⁴¹ Jacques Ferrier, *La Possibilité d'une ville*, Paris, Arléa, 2013, p. 16.

⁴⁴² Entretien avec Jacques Ferrier, architecte, Paris, 27 avril 2021.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Entretien avec Axelle Acchiardo, architecte, Paris, 24 juin 2021.

(→ **Chacun son écrivain**). Cette appétence se manifeste toutefois de manière ostensible à l'occasion de plusieurs événements publics et imprègne même le champ universitaire et institutionnel.

Les écrivaines et les écrivains semblent en effet pouvoir aisément mettre leur rancœur de côté dès lors qu'ils sont invités à participer, plus ou moins activement, aux grandes messes du monde architectural et urbain. Dans sa thèse, la chercheuse Géraldine Molina recense de manière exhaustive les diverses étapes et les différents dispositifs au sein desquels des personnalités des deux champs peuvent être amenées à collaborer (à l'initiative, la plupart du temps, des architectes, il ne faut pas se leurrer). Elle consacre même une partie centrale de son manuscrit aux « présences littéraires dans le monde des faiseurs de ville » : conférences, débats, publications, colloques, enseignements, voire projets les lient chaque année aux faiseurs de livres. Et depuis 2010, date de soutenance de son travail, les choses ont l'air de s'être encore accélérées. Acteur ou actrice parmi d'autres, interlocuteur ou interlocutrice privilégiée au sein d'événements scientifiques, figure de valorisation marketing, faire-valoir communicationnel, participante ou participant actif à un projet éditorial : très longue, est, en réalité, la liste des autrices et des auteurs ayant déjà investi le champ architectural et urbain. Si certains inconditionnels réapparaissent régulièrement (on pense à Bailly, à Reinhardt et à Bleskine), d'autres se révèlent le temps d'un colloque, d'une mission de conseil, d'un jury ou d'un projet. Profitons-en pour citer les exemples les plus fameux de celles et ceux qui ont flirté, ponctuellement ou pendant de longues années, avec les écoles d'architecture. Georges Perec était déjà invité à des jurys dans diverses écoles parisiennes dans les années 1970. Au même moment, et pendant une quinzaine d'années, l'écrivain Jean-Pierre Le Dantec brouillait les cartes entre les champs de création au sein d'un enseignement intitulé « Ville, architecture, littérature, modernité », qu'il donnait à l'école d'architecture de La Villette. En 2001, il devient même directeur de l'établissement, poste qu'il occupe jusqu'en 2006. L'architecte et actuel directeur de l'école d'architecture de Bretagne, Jean-François Roullin, se plaisait quant à lui, lorsqu'il enseignait à l'ENSA Malaquais au début des années 2000, à invoquer la littérature par différents biais :

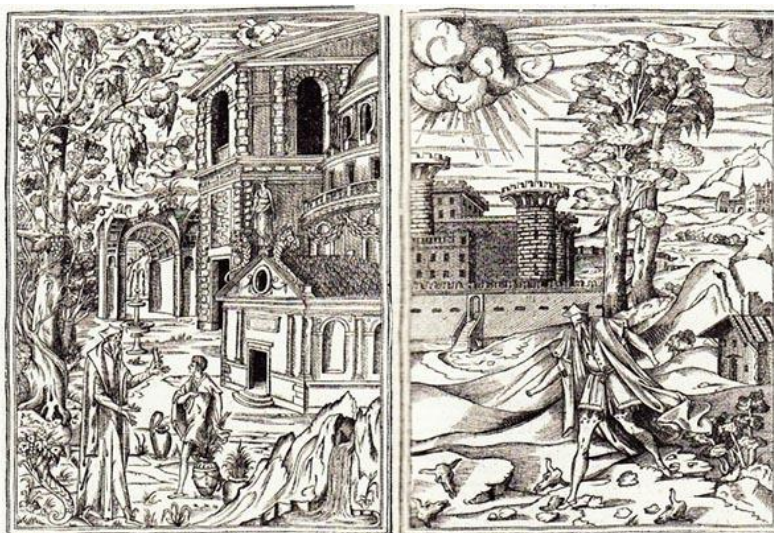
[...] comme source de connaissance pour appréhender les habitants et leurs modes de vie, comme mode de description des productions architecturales et comme exemple à suivre pour la rédaction des projets, ou encore comme outil de compréhension de construction du travail de composition, ou tout simplement aussi comme un moyen d'exacerber la subjectivité du rapport de l'étudiant à l'espace et lui apprendre à l'utiliser⁴⁴⁵.

Aurélien Bellanger leur emboîte le pas de nos jours : en 2018, il participe coup sur coup au jury de thèse de l'architecte Léa Mosconi, et à celui de l'Équerre d'argent. Célia Houdart était invitée en 2021 à présenter à l'école d'architecture de Belleville le travail qu'elle a mené dans le cadre d'une commande faite par l'architecte Sarah Bitter de l'agence Metek (→ **Chacun son écrivain**). Bref, la présence littéraire dans les écoles d'architecture, si elle reste certes

⁴⁴⁵ Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010, p.396. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>

ponctuelle, relèverait désormais presque de la tradition. De cours théoriques aux invitations à des jurys, des conférences ou des débats, en passant par les positions hiérarchiques de personnalités ayant largement contribué à faire dialoguer les deux champs disciplinaires, la littérature infuse l'enseignement de l'architecture⁴⁴⁶. Quant aux collaborations éditoriales entre architectes et littéraires, elles vont bon train : si Jean Rolin ou Maryline Desbiolles contribuaient déjà à la revue *Criticat* (respectivement pour les numéros 1 et 6), il est bon ton, de nos jours, d'être préfacé par une personnalité littéraire⁴⁴⁷.

Les histoires de (dés)amour vont donc bon train entre nos deux champs de création. Cerise sur le gâteau, l'historien de l'architecture Jean-Louis Cohen y a consacré un séminaire à au Collège de France en 2020. Des romans commencent par ailleurs à truster les podiums dans l'univers pourtant sclérosé des prix remis aux livres sur l'architecture. En témoignent la mention spéciale que l'Académie d'Architecture a attribuée en 2021 à Arno Bertina, Olivier Rohe et Mathieu Larnaudie pour leur roman *Boulevard de Yougoslavie*, qui retrace la singulière rénovation urbaine d'un quartier de Rennes, ou la nomination, l'année suivante, de Matthieu Garrigou-Lagrange et de son *Brutaliste* au même « prix du livre d'architecture ». Quant à la commissaire de la Biennale d'Architecture de Venise 2023, Lesley Lokko, n'en jetez plus : elle est architecte, d'accord, mais aussi (et surtout ?) romancière. Pas d'amour, que des preuves d'amour, disait le poète Pierre Reverdy : en voilà quelques-unes, latentes, d'une histoire mouvementée qui semble loin d'avoir dit son dernier mot.



[Philibert de l'Orme, Allégories du Bon et du Mauvais architecte, c.1567]

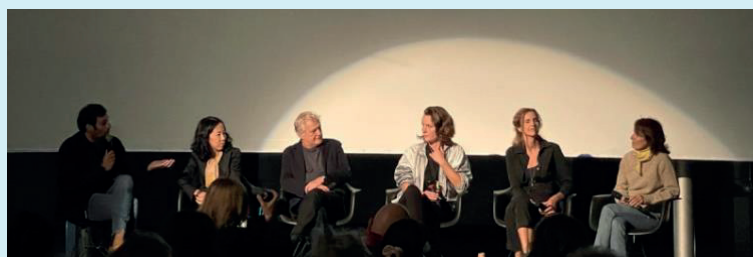
⁴⁴⁶ A nouveau, la lecture de la thèse de Géraldine Molina, qui a balisé, tableaux de synthèse à l'appui, les collaborations entre écrivaines, écrivains et architectes dans l'enseignement supérieur depuis les années 1970, s'avère être une source inépuisable pour parfaire l'incomplétude de cette liste.

⁴⁴⁷ Quelques exemples d'écrivaines et écrivains engagés dans des aventures éditoriales avec/pour des architectes : Célia Houdart avec Metek / Aurélien Bellanger avec TVK et Chartier Dalix / Éric Reinhardt avec Aldric Beckmann, Rudy Ricciotti, Valode & Pistre et Christian de Portzamparc / Philippe Forest ou Maryline Desbiolles avec Marc Barani. Mais aussi des livres écrits à quatre mains : citons Joy Sorman et Éric Lapiere ou Philippe Sollers et Christian de Portzamparc notamment.

INTERLUDE

CHACUN SON ÉCRIVAIN

Les écrivaines et les écrivains au secours des architectes



Le Grand Paris des écrivains, projection et rencontre
Pavillon de l'Arsenal, Paris, 12 octobre 2022

Tous les architectes que nous aimons, à commencer par Viollet-le-Duc et Baudot comme
Perret, et même ce propagandiste de Le Corbusier écrivent...
Paul Chemetov, *Le Beau, le brut et les truands*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Emmanuel Rubio, universitaire. Aurélien Bellanger, écrivain. Géraldine Molina, chercheuse. Honoré de Balzac, écrivain. Émile Zola, écrivain. Charles Baudelaire, poète. Marcel Proust, écrivain. Georges Perec, écrivain. Julien Gracq, écrivain. Italo Calvino, écrivain. Laurence Cossé, écrivaine. Maylis de Kerangal, écrivaine. Fanny Taillandier, écrivaine. Patrick Bouchain, architecte et urbaniste. TVK, agence d'architecture. Célia Houdart, écrivaine. Sarah Bitter, architecte. Dominique Viart, universitaire. Thierry Paquot, philosophe. Olivier Mongin, écrivain. Fernand Pouillon, architecte. Lacaton & Vassal, architectes. Eugène Freyssinet, ingénieur. Philippe Simon, architecte. Eugène Viollet-le-Duc, architecte. Nicolas Sarkozy, homme d'état. Jean Rolin, écrivain. Emmanuel Bove, écrivain. Olivier Adam, écrivain. Le Corbusier, architecte. Rem Koolhaas, architecte. Jean-Patrice Calori, architecte. Jean Baudrillard, philosophe. Jean Nouvel, architecte. Philippe Simay, philosophe, Pauline Marchetti, architecte. Jacques Ferrier, architecte. Cynthia Fleury, philosophe. SCAU, agence d'architecture. Bruno Latour, philosophe. Sophie Comtet-Kouyaté, réalisatrice. Jean Attali, philosophe, Alice Martins, danseuse et architecte. Retouramont, compagnie de danseurs verticaux. Sébastien Ramseyer, architecte. Rudy Ricciotti, architecte. Romain Rousseau, architecte. Xavier Fouquet, architecte. Michel Guthmann, architecte. Claudio Magris, écrivain. Italo Svevo, écrivain. Umberto Saba, écrivain. Scipio Slataper, écrivain. Napoléon, homme d'état. Baron Hausmann, homme politique. Louis XIV, roi de France. Dieu, dieu. Axelle Acchiardo, architecte. Dominique Lyon, architecte. Henri Ciriani, architecte. Rémi Laporte, architecte. Diane Berg, illustratrice. Martin Etienne, illustrateur. Clémentin Masurier, architecte. Antoine Maréchal, architecte et illustrateur. Bjarke Ingels, architecte. Herzog & de Meuron, architectes. Jean-Paul Viguier, architecte. Christian de Portzamparc, architecte. Soline Nivet, architecte. Marc Crunelle, architecte. Éric Lapierre, architecte. Gaston Bachelard, philosophe. Michèle Petit, anthropologue.

À la Cité de l'architecture en 2017, Emmanuel Rubio s'entretenait avec Aurélien Bellanger à l'occasion de la sortie du dernier roman de l'auteur, *Le Grand Paris*⁴⁴⁸. Rubio se questionnait alors sur la place des écrivains et des écrivaines dans la fabrication de l'imaginaire urbain, dans son processus de transmission et de partage. Et de conclure par une réflexion essentielle : « On peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas le Grand Paris autant, finalement, que les architectes ; dans quelle mesure ils le donnent à voir, ils le donnent à partager⁴⁴⁹ ? » La question mérite en effet d'être posée et reste ouverte depuis. Les écoles d'architecture tentaient déjà, dès la fin du siècle dernier, de poser quelques pierres à cet édifice naissant. Comme le rappelle la chercheuse en urbanisme Géraldine Molina dans sa thèse, l'ENSA Paris La Villette, établissement précurseur en ce domaine, organise deux événements qui prennent place à une dizaine d'années d'intervalle. En 1998, le cycle *Architecture et Écriture, des passerelles dans la ville* ouvre les joutes de la discussion, « qui s'avère révélat[rice] d'une tendance et d'une revendication d'ouverture de l'architecture à d'autres domaines artistiques⁴⁵⁰. » Un deuxième événement, *L'Oulipo et la ville*, prend place dans la même école nord-parisienne en 2008. À eux deux, ils posent les jalons d'une rencontre et d'un débat qui vont rapidement pérenniser les collaborations entre architectes, écrivaines et écrivains :

La rencontre, le dialogue et l'invitation d'un écrivain dans un des lieux d'enseignement et de débat de l'architecture peut se lire comme l'indice d'une tentative de promotion d'une forme d'intellectualisme caractéristique des architectes contemporains depuis le début des années 1970⁴⁵¹.

Mais le fait d'introduire des écrivaines et des écrivains dans le champ architectural ne peut être uniquement analysé à l'aune de velléités intellectuelles et transdisciplinaires. Certes l'architecture, comme tout autre discipline créative, s'inspire nécessairement de trajectoires et de dispositifs présents dans des champs de création connexes. Mais ce que Rubio soulève à juste titre, c'est la forme de dépossession dont l'architecte semble être victime : ce dernier ne serait plus suffisamment armé pour partager son travail, ses réflexions et ses réalisations. Ses discours incompris, ses objets critiqués, sa légitimité mise à mal, l'architecte, meurtri, se voit désemparé de la nécessaire conviction dont il faut savoir faire preuve pour créer un consensus plus que jamais convoité dans notre société hyper-connectée.

Quant au lien qui unit littérature et architecture, encore réservé à des débats et des recherches universitaires, il aurait du mal à atterrir dans le champ tout aussi essentiel du projet. Depuis des siècles, des entreprises ont été menées par des écrivaines et des écrivains pour décrire la ville. Le XIX^e siècle a en cela fortement contribué à marquer l'imaginaire de nombreuses générations d'architectes. Balzac, Zola, Baudelaire, Proust, et plus récemment

⁴⁴⁸ Aurélien Bellanger, *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, 2017.

⁴⁴⁹ « Le Grand Paris d'Aurélien Bellanger : 2 », Captation de la table ronde qui s'est tenue à la Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 février 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-grand-paris-daurelien-bellanger-2>

⁴⁵⁰ Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010, p.358. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>

⁴⁵¹ *Ibid.*

Georges Perec, Julien Gracq, Italo Calvino jusqu'à Michel Houellebecq, Laurence Cossé, Maylis de Kerangal ou Aurélien Bellanger aujourd'hui, ont représenté la ville littérairement. Autant d'auteurs et d'autrices dont les ouvrages, s'ils ont d'une certaine manière flatté les architectes, n'ont pas pour autant modifié en profondeur le processus de conception du projet. Un nouveau phénomène, pourtant, semble voir le jour : des agences d'architecture s'entourent depuis peu de jeunes écrivaines et de jeunes écrivains, à travers des missions aux enjeux opérationnels.

Si ces exemples restent à la marge, ce phénomène mérite d'être interrogé, en cela qu'il illustre l'incapacité des architectes à se faire comprendre auprès des maîtres d'ouvrages, des élus, des usagers, des habitants. Nous nous proposons de l'analyser à travers les exemples de Fanny Taillandier et d'Aurélien Bellanger, qui ont récemment, et respectivement, travaillé avec Patrick Bouchain et l'agence TVK, dessinant de nouvelles collaborations teintées tantôt de convergences politiques et professionnelles, tantôt d'effets stratégiques et communicationnels. Comment interpréter le fait que de plus en plus de jeunes écrivaines et écrivains s'engagent dans la vie culturelle, institutionnelle, intellectuelle et professionnelle du champ architectural ? À quoi aspirent les architectes qui les mobilisent ?

En miroir de ce phénomène naissant, nous nous intéresserons aux démarches de certaines agences d'architecture et d'urbanisme qui, à défaut d'écrire des romans, présentent pour certaines la particularité d'employer différentes formes de fiction comme autant d'outils de projets, conscientes que les représentations traditionnelles de l'architecture tendent à disparaître au profit de représentations plus facilement appréhendables par la société civile. Certes, les instruments manquent aujourd'hui pour analyser concrètement en quoi l'apport de la littérature influence le processus de conception du projet. Pour autant, ces exemples permettent d'illustrer les expérimentations d'agences dont la diversification du travail et de ses modalités de représentation constitue un terrain de recherche fertile. La fiction peut-elle panser les maux ? En quoi ces nouvelles tentatives constituent-elles un enrichissement des modes de représentation du projet d'architecture ? D'autres collaborations entre architectes, écrivaines et écrivains, et notamment celle, remarquée, entre l'autrice Célia Houdart et l'architecte Sarah Bitter, viendront alimenter nos réflexions et étayer notre regard sur les routes communes que nos deux champs de création ont visiblement à cœur de baliser.

Des relations

Si les analogies entre architecture et littérature vont bon train et peuvent, pour la plupart, paraître forcées ou laborieuses, elles montrent toutefois une volonté commune d'ouverture vers d'autres disciplines. À l'heure où l'architecture cherche les moyens d'interroger l'emprise de ses objets et de ses discours face à un ensemble de crises multiples et répétées, le constat semble le même pour la littérature. Un récent article de Dominique Viart soulève justement l'aporie à laquelle la littérature contemporaine se trouve confrontée, ne sachant ni vers qui, ni vers quoi se tourner pour tenter de se définir. L'auteur propose dès lors de ne pas la circonscrire à un vocabulaire dans lequel d'autres ont vainement essayé de creuser, mais de la déterminer au contraire dans les *relations* qu'elle tisse avec l'ensemble des autres champs de création :

Si l'on accepte de me suivre dans cette démonstration [...], alors la littérature contemporaine serait principalement, *une littérature relationnelle*, tout à la fois une *littérature de relations* et une *littérature en relations*⁴⁵².

Le fait que les disciplines s'entremêlent n'est pas nouveau, mais force est de constater que ce lien – cette *relation* – perdure, voire même s'intensifie. Au service du projet architectural, les outils et les modes de représentation tâchent de se réinventer. Mais pour Thierry Paquot, qui s'est brièvement intéressé à la présence littéraire chez les étudiantes, les étudiants et les professionnels de la ville, la mobilisation de la littérature dans le champ architectural peut moins s'analyser suivant des outils conceptuels que des facteurs stratégiques ou communicationnels⁴⁵³. Le philosophe rejoint ainsi l'écrivain Olivier Mongin pour qui les deux « langages antagonistes » dont usent architectes et littéraires peinent à converger et estomper les limites qui continuent à distinguer le savoir (architectural) du récit (littéraire) :

À propos de la ville, on a spontanément recours à deux langages antagonistes. Du moins de prime abord : le langage de l'écrivain et du poète d'une part, le discours de l'urbaniste de l'autre. [...] Entre science et phénoménologie, entre savoir objectif et narration, la ville oscille entre une « ville-objet » et une « ville-sujet ». La poétique serait l'envers des savoirs de l'urbaniste, de l'aménageur et de l'ingénieur, pour lesquels l'expérience urbaine doit être cartographiée, disciplinée et contrôlée⁴⁵⁴.

Les agences d'architecture et d'urbanisme ont donc récemment commencé à comprendre qu'il pourrait être judicieux de combiner ces deux types de discours. C'est ce que certaines s'emploient à mettre en œuvre en menant des collaborations plus ou moins pérennes avec des autrices et des auteurs contemporains. Leur implication soulève la volonté des architectes d'« utiliser » des compétences qui leur sont propres à des fins parfois ambiguës. S'il est certes rare de voir des architectes user de leurs plumes pour écrire des romans (on ressasse régulièrement les exemples, qui peinent à se renouveler, de Fernand Pouillon, Eugène Viollet-le-Duc et Paul Andreu), encore peu nombreuses sont les agences qui ont directement fait appel à une personnalité littéraire pour développer ou communiquer des projets. C'est le cas de l'agence TVK avec Aurélien Bellanger et de Patrick Bouchain avec Fanny Taillandier. Il n'est pas question d'écrire *sur* l'architecture, mais *pour* l'architecture. Ces deux exemples, différents et complémentaires, illustrent les collaborations inédites qui opèrent entre le champ de l'architecture et celui de la littérature, qui engagent donc, aussi, des *relations* humaines.

Fanny Taillandier (1986-) et Aurélien Bellanger (1980-) interrogent tous deux les ressorts de l'aménagement du territoire français à travers des pratiques littéraires hétérogènes.

⁴⁵² Dominique Viart, « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *Fabula*, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine#_ftnref82
L'auteur souligne.

⁴⁵³ Paquot constate notamment que l'emploi de la littérature chez les architectes peut s'apparenter à « faire "intello sans pédanterie", "donn[er] du grain à moudre à l'auditoire", s'inscrire dans "des effets de mode" ». Voir Géraldine Molina, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010, p.169. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>

⁴⁵⁴ Olivier Mongin, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005, p.25-27.

La première a fait la part belle au lotissement au fil de son deuxième roman⁴⁵⁵ – figures incontournables de l'aménagement des territoires péri-urbains, des pavillons sont découverts dans un futur proche par des hordes post-apocalyptiques – et continuer d'œuvrer activement à la documentation et la représentation de l'environnement urbain⁴⁵⁶. Aurélien Bellanger parle quant à lui, dans « La Conclusion » – une chronique qu'il tenait quotidiennement sur France Culture jusqu'en 2020⁴⁵⁷ – de Fernand Pouillon, de Lacaton & Vassal, des villes allemandes, de Paris, de Notre-Dame, des grands-ensembles, des villes vues du ciel, de Freyssinet... Ses romans aux titres évocateurs concernent très directement, voire essentiellement, la ville contemporaine. Preuve en est qu'une jeune génération d'auteurs et d'autrices tente de faire porter sa voix dans le débat contemporain. Si l'architecte Philippe Simon regrette que ses pairs n'utilisent plus la forme romanesque pour véhiculer leurs pensées et leurs recherches, comme Pouillon, justement, ou Viollet-le-Duc ont pu le faire en leur temps, comment les écrivaines et les écrivains sont-ils désormais investis dans les modalités de production de la ville, de son expérience, et de l'imaginaire qu'elle suscite⁴⁵⁸ ?

Les itinéraires et les trajectoires, inversées, des deux romanciers – qui les ramènent inlassablement aux confins du monde de l'urbanisme, avec un goût commun pour le rétro-futurisme – participent à questionner le rapport étroit, réel ou fantasmé, qui lie la littérature aux champs architectural et urbain. Si Aurélien Bellanger et Fanny Taillandier usent de médias et de formes variés pour l'exprimer, leur parcours et leurs ouvrages incitent des agences d'architecture et d'urbanisme à faire valoir l'apport de la littérature à des questions très opérationnelles, liées au projet. À travers des retours d'expériences sous forme d'entretiens avec les deux auteurs⁴⁵⁹, il paraît primordial de comprendre la valeur et la teneur de leur implication au sein de leur agence respective.

Leurs deux exemples permettent précisément de dresser un portrait en demi-teinte de ce phénomène naissant. Car leur investissement est le fruit d'un constat, qu'ils partagent tous deux, simple et peut-être alarmant : l'aménagement du territoire est illisible pour ses habitants et les architectes, *solutionnistes* et friands d'effets d'affichage, sont malheureusement incapables de le révéler. Il existe donc un défi, de taille, qui semble désormais incomber aux écrivaines et écrivains : celui du récit, plus puissant que le projet. Le verbe reste plus fort que le plan, le geste plus manifeste, il atteint directement l'imaginaire.

⁴⁵⁵ Fanny Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle : Archéologie d'une utopie*, Paris, PUF, 2016.

⁴⁵⁶ Citons par exemple sa participation à la série de documentaires *Le Grand Paris des écrivains* pour le compte du Pavillon de l'Arsenal, son texte « Depuis l'habitable » édité en 2022 par la revue *Habitante* ou le livre écrit à plusieurs mains (et notamment celles de l'architecte Renée Gailhoustet), sur le quartier de la Maladrerie à Aubervilliers, sorti en 2021.

⁴⁵⁷ Aurélien Bellanger, [émission radio], *La Conclusion*, France Culture.

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion-daurelien-bellanger>

⁴⁵⁸ Voir Soline Nivet, « Le dossier du mois - Le Grand Paris des écrivains », *d'architectures*, n°252, avril 2017.

⁴⁵⁹ L'ensemble des citations de Fanny Taillandier et d'Aurélien Bellanger non référencées en notes de bas de page dans interlude sont issues des entretiens menés avec l'écrivaine et l'écrivain, respectivement réalisés le 26 août et le 06 septembre 2019.

Des écrivaines et des écrivains pour architectes

Aurélien Bellanger, en bon « dandy esthétique », s'intéresse au « sublime urbain » et se plaît à convoquer dans ses romans des architectures qui souffrent d'une représentation malmenée par l'imaginaire collectif : des bâtiments « vilains », qu'il faudrait regarder autrement pour en apprécier la beauté intrinsèque et inavouable. Un avant-gardisme conscient et assumé, qu'il partage avec l'agence TVK qui l'a contacté dans le cadre de sa carte blanche à la Cité de l'architecture en 2015. La collaboration s'est poursuivie : quatre textes ont été produits pour la charte des espaces publics du Grand Paris développée par les architectes. L'enjeu ? Mobiliser des outils classiques de littéraire – déambulations et dérives – pour écrire des chroniques sur le territoire grand-parisien.

Il assume avoir participé, à travers cette démarche, à de l'« évangélisation subtile ». À savoir, adoucir un effet éventuellement trop technique et plombant auprès de décideurs invités à venir bénéficier de conférences thématiques qu'il avait la responsabilité de conclure en lisant ses textes inédits. Il apparaît ainsi comme un faire-valoir, moins intégré à la conception de projet qu'à une forme rusée de sa communication, déplaçant le scope du projet vers le récit qui l'accompagne, le prolonge ou le présuppose. S'il est persuadé que le discours est plus important que le bâtiment – il relate volontiers l'exemple de Ieoh Ming Pei gagnant le concours de la pyramide du Louvre devant un François Mitterrand convaincu par « la phrase juste » – cela en dit long sur la vacuité du rôle de l'architecte. Il suffirait donc de bien savoir s'accompagner et user de la figure (sociale, culturelle, intellectuelle) de l'écrivain pour se sortir d'une équation impossible à résoudre : faire et communiquer le projet. Il incombe à Bellanger de l'accompagner, l'enrichir et l'enrober – d'une manière singulière, certes – pour que tout un chacun puisse s'en accommoder.

À l'image de Bellanger, certains jeunes écrivaines et écrivains se rendent ainsi compte qu'il leur revient de prendre en charge la narration d'un « moment architectural », d'une période urbaine. Car, pour lui, les architectes n'en sont pas réellement capables. Son roman *Le Grand Paris* partait justement de ce constat : comme s'il candidait à une commande imaginaire de la Cité de l'architecture ou du président Nicolas Sarkozy, il s'est attelé à mettre en récit un territoire déjà existant et pourtant absent des représentations collectives. Alors que ses pairs, comme Jean Rolin, Emmanuel Bove ou Olivier Adam ont écrit, d'après lui, de très beaux romans sur la périphérie (devenue un sujet à part entière en littérature), la métropole reste un objet peu investi littérairement. Nul doute que celles et ceux qui s'y intéressent retiennent donc l'attention des architectes.

À tel point qu'Aurélien Bellanger pressent, avec une certaine forme de cynisme, être devenu un « écrivain pour architectes ». Il appuie son propos en constatant qu'il en a existé pour les médecins ou les psychanalystes, grâce à une littérature « née pour faire plaisir à cette clientèle », faite de personnages aux cas psychologiques très forts dans les années 1980-1990. Cela aurait, d'après lui, fortement infusé la littérature. En tout état de cause, le constat, peu scientifique, qu'il développe prouve la pleine conscience de son succès chez les architectes. Bellanger a d'ailleurs « toujours eu un respect très fort pour la figure de l'architecte » qui a,

malgré tout, « presque été démenti à chaque fois qu'[il] a vu des architectes en vrai » (→ **Aimer**). Il sent que, malgré sa « naïveté » présumée et grâce à ses « bonnes intuitions », il est écouté. Il profite de pouvoir « dire tout ce qu'[il] veu[t] », partant du principe que « les gens n'y connaissent vraiment rien en architecture ». Pas question pour autant, en ce qui le concerne, de mobiliser la fiction dans le processus du projet. Pour lui (et cela va dans le sens de sa collaboration avec TVK), elle représente au mieux un outil de connaissance, sinon un puissant outil stratégique de représentation de soi. La narration, d'accord, mais pour se construire une image – Bellanger cite volontiers Le Corbusier et Rem Koolhaas et avoue que cela « fera peut-être un jour leur légende, à TVK, de [l]'avoir fait travailler sur un sujet » – ou retourner tout bonnement le rapport au métier : construire du « pur récit », à travers des démarches fatalistes ou transgressives, voire utopiques, qui infléchissent les perspectives et replacent l'architecture au-delà de sa seule actualité. L'agence TVK œuvre donc de manière stratégique, pleinement consciente du succès d'un auteur qui crée le consensus chez les architectes. Cette démarche – enthousiasmante sur le papier – semble pourtant se résumer à une instrumentalisation du texte littéraire tout autant que de la figure de l'écrivain. Si l'on peut se réjouir de l'interaction qui opère entre l'écrivain et les architectes, l'on peut tout aussi bien douter de l'efficacité d'un tel engagement. Ce dernier tend finalement davantage à séparer des compétences distinctes, des perspectives et des discours différents, qu'à servir le projet et enrichir ses modalités de conception : accompagner le projet sans nécessairement l'informer dans son processus.

« Un écrivain pour architecte » : l'expression n'est pas anodine, et Bellanger n'est étonnamment pas le seul à l'employer. Lors de notre entretien, l'architecte Jean-Patrice Calori prenait soudain conscience lui-même du phénomène. « Jusqu'à présent, chaque architecte devait avoir son philosophe⁴⁶⁰ », constate-t-il – et il est vrai que les exemples foisonnent, du fameux couple Jean Baudrillard/Jean Nouvel au trio Philippe Simay/Jacques Ferrier/Pauline Marchetti en passant par les collaborations entre Cynthia Fleury et l'agence SCAU aujourd'hui, sans oublier Bruno Latour, qui s'impose comme l'un des rares penseurs « à avoir irrigué avec autant de force les discours des architectes⁴⁶¹. » Sans oublier, non plus, le nombre conséquent de philosophes qui enseignent dans les écoles d'architecture en France et à l'étranger, et dont il serait trop fastidieux de dresser ici la liste. « Il y a donc une nouvelle tendance » poursuit Calori, « c'est chacun son écrivain ». Même si l'adage est un peu exagéré, difficile de lui donner tort.

Alors qu'elle fait face au « choc traumatisant » que constitue l'inculture de ses commanditaires, au cours du chantier qu'elle mène rue de Crimée pour le compte du bailleur social Elogie-Siemp (31 logements sociaux, 7 ateliers d'artistes et 2 commerces dans une cœur d'îlot du 19^e arrondissement, projet livré en 2017), et qu'elle demeure toujours « en quête de moyens d'expression », l'architecte Sarah Bitter de l'agence Metek décide de faire appel à plusieurs artistes pour augmenter les représentations et la documentation de son projet

⁴⁶⁰ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

⁴⁶¹ Les architectes et chercheuses Margaux Darrius et Léa Mosconi revenaient sur l'importance de la pensée et la personnalité Bruno Latour sur le milieu architectural, via une enquête en guise d'hommage, réalisée suite au décès du philosophe. Voir le dossier « Bruno Latour ou le retour de la philosophie en architecture », *AMC*, janvier 2023. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.amc-archi.com/article/bruno-latour-ou-le-retour-de-la-philosophie-en-architecture-1-6,87954>

architectural, à commencer par la réalisatrice Sophie Comtet-Kouyaté : « Je voulais parler du logement, de l'architecture domestique autrement, documenter le processus, sans entendre la parole de l'architecte, donner accès à d'autres paroles⁴⁶² » déclare-t-elle. Un film, donc. Mais rapidement, l'image animée n'a pas suffi, et l'architecte a voulu lui associer des gestes, une parole, une histoire, pour constituer un « récit polyphonique », censé rendre compte de la diversité des voix qui allaient bel et bien prendre vie dans cet ensemble de logements. Après avoir lu *Gil* de Célia Houdart, sous les conseils avisés d'une amie, Bitter contacte l'écrivaine, convaincue par son talent et sa faculté à rendre compte du milieu urbain et architectural. Houdart accepte d'écrire pour l'architecte.

Le projet de la rue de Crimée a, de fait, donné lieu à plusieurs formes de médiation et de représentation : un film de trente minutes, tout d'abord, réalisé par Sophie Comtet-Kouyaté, donc, intitulé « Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture », dans lequel un philosophe (Jean Attali), une danseuse-architecte (Alice Martins), une écrivaine (Célia Houdart) et des acrobates (les danseurs verticaux de la compagnie Retouramont) dialoguent, chacun à leur manière, avec l'architecture de cet ensemble de logements sociaux en construction. La réalisatrice capte et enregistre leurs paroles, gestes, textes, mouvements pour composer une conversation polyphonique : un voyage poétique où se mêlent scènes de fiction, réminiscences du cinéma réaliste italien, analyses philosophiques, contemplation futuriste et performance artistique, au cœur d'un lieu de vie en devenir. Deuxième outil : un texte, d'abord censé constituer la voix-off du film en question, écrit par Célia Houdart, mais dont les 212 fragments ont finalement été édités dans un livre, publié aux éditions de Minuit et intitulé *Villa Crimée* :

Les 212 fragments qui suivent répondent aux 212 fenêtres des bâtiments du 168, rue de Crimée, dans le XIX^e arrondissement de Paris. Points de vue sur une architecture contemporaine et sur la vie rêvée de ses futurs habitants, en même temps que coups de sonde dans le passé d'un quartier. Inventaire et inventions pour un lieu qui, d'un geste un peu miraculeux, réunit trente et un logements sociaux dont sept ateliers d'artistes, autour d'une cour pavée.

(Célia Houdart, *Villa Crimée*, 7)

L'architecte se félicite de la démarche : le texte, à l'image de l'architecture, s'inscrit de manière pérenne face à l'obsolescence de l'image, que l'on consomme sans réfléchir à longueur de temps sur son écran. C'est un outil : on met du temps à le lire, il nécessite une certaine temporalité et une certaine concentration. Bitter assume et revendique cette « forme de résistance » : « Cette tentative de polyphonie, je n'en ai jamais vu l'équivalent. J'ai été heureuse que cela puisse trouver une place, malgré cette forme hybride⁴⁶³. » Le projet a d'ailleurs, chose singulière, « basculé dans la fiction » : pour parler du projet, on emploie volontiers et sans y faire attention le nom *Villa Crimée*, alors que ce lieu n'existe pas, ou plutôt n'existe que dans un livre, et remplace le projet, bien réel, conçu et construit par l'architecte⁴⁶⁴. Suite et fin des

⁴⁶² Entretien avec Sarah Bitter, architecte, Paris, 23 septembre 2022.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ « J'ai fait une intervention pour Sophie à Saint-Denis. Elle a présenté l'opération de la rue de Crimée en disant « Villa Crimée », comme si c'était une adresse qui existe réellement. J'ai trouvé absolument génial que le projet bascule ainsi dans la fiction. » Entretien avec Sarah Bitter, architecte, Paris, 23 septembre 2022.

dispositifs de monstration : le projet d'architecture, devenu film, devenu livre, est également devenu pièce sonore et pièce de théâtre, récemment jouée à la Comédie de Reims. Les voix étaient diffusées dans des haut-parleurs, pour signifier la cacophonie des fragments de vie que voulaient sublimer l'architecte dans son projet et l'écrivaine dans son livre. Le spectacle à la Comédie de Reims a abouti à une collaboration entre Sarah Bitter et une institution culturelle parisienne pour un projet de design : la *Rolling Design House*, librairie itinérante qui a finalement été construite dans le cadre de la biennale de Saint-Étienne en 2018 et intégré depuis 2020 le fond du Louvre-Lens. Quant au film, il a vécu une vie internationale, a été projeté dans de nombreux festivals, de la Suède au Chili en passant par la Finlande, l'Italie ou le Portugal. Le livre a été traduit dans plusieurs langues.

Depuis, l'on y vient, Sarah Bitter considère que « Célia [Houdart] a vraiment été “recrutée” dans le monde de l'architecture, par les institutions, par les architectes ». Elle est tout simplement devenue « l'écrivain des architectes ». Et aussi étonnant que cela puisse paraître, c'est bel et bien l'autrice qui a d'une certaine manière le plus profité de cette collaboration. La stratégie de démarcation de l'architecte ne semble pas avoir porté ses fruits. Car, même si le projet original n'était pas destiné à multiplier les commandes de son agence, la singularité de la proposition de l'architecte aurait sans doute pu (du ?) lui ouvrir des portes restées étrangement closes. Mais visiblement, le fait de faire filmer et écrire l'architecture ne permet d'en construire davantage. S'il est évident que la question du partage, sensible, de l'espace était au cœur de son entreprise, l'architecte semble même se réjouir (non sans un brin de cynisme) que la collection d'objets singuliers qui en a résulté ne lui ait pas permis d'accéder à d'autres types de commandes ou suscité l'intérêt d'institutions culturelles, Pavillon de l'Arsenal et Cité de l'architecture en tête. Elle regrette par contre que ces dernières n'aient visiblement jamais été intéressées par l'idée de diffuser le film de Comtet-Kouyaté, pas plus que le bailleur ou le maire du 19^e arrondissement, alors qu'il représente « une immense promotion du logement social à Paris » et un véritable « outil pédagogique⁴⁶⁵ ». Malgré les appels du pied de l'architecte et de l'écrivaine, les écoles d'architecture n'ont pas non plus mordu à l'hameçon, mise à part une intervention de Célia Houdart à l'ENSCI où l'écrivaine enseigne, et à l'ENSA Belleville, où son ami l'architecte Sébastien Ramseyer dirige un studio de projet en première année. « Je trouve qu'une telle parole devrait avoir plus de place dans les écoles⁴⁶⁶ », remarque l'architecte. Difficile également de lui donner tort.

Plaisir d'écrire, joie de recevoir

Les architectes interrogés au cours de nos entretiens prennent unanimement du plaisir à écrire : « un vrai plaisir des mots⁴⁶⁷ ». Leurs textes prennent tantôt des formes poétiques et littéraires, tantôt plus conventionnelles, dans le cadre des notes d'intentions et des descriptions traditionnelles, au service des projets de l'agence. Ils ne sont pas dupes pour autant, et restent conscients qu'ils sont rarement lus, que cela soit par les clients, auxquels ils s'adressent la plupart du temps, ou par le public. Cela ne les empêche pas non plus de se rendre à l'évidence :

⁴⁶⁵ Entretien avec Sarah Bitter, architecte, Paris, 23 septembre 2022.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

leur métier nécessite une force de persuasion qui les oblige à savoir s'entourer. Il faut dire qu'à en croire l'architecte Rudy Ricciotti, « nous sommes très en retard sur la littérature, nous restons vulgaires, disons-le. Il y a neuro-programmation linguistique de l'architecture, consécutive au sous-développement des enseignements en matière de désir d'écrire. Et si l'on a perdu le désir d'écriture, le désir de narration, on a perdu aussi le désir de narration architecturale⁴⁶⁸. » Avec sa verve légendaire, l'architecte enfonce le clou (en même temps que ses pairs) :

Dans mon bureau, il y a trente-cinq personnes, il n'y a qu'un seul architecte autorisé à signer à ma place un courrier, tant la langue française leur semble périlleuse, et finalement étrangère. Il ne s'agit pas d'être lettré, mais d'aimer un peu l'orthographe, la grammaire, la syntaxe, à l'image du protocole des travaux de table : entrée, plat, dessert et l'addition, s'il vous plaît. Effort structurant... Les anglicismes sont éprouvants. Les « smart city » et autres « slides » confirment que nous sommes bien colonisés et sous-développés⁴⁶⁹.

Autant donc faire appel à celles et ceux qui savent écrire. A en croire les architectes Romain Rousseau et Xavier Fouquet, rien de plus naturel : autant aller chercher la compétence où elle existe, le talent où il se trouve, et donc des personnalités littéraires, habilités de fait à écrire, et donc potentiellement à convaincre. L'adage de Rubio (qui considère que les écrivaines et les écrivains seraient tout autant, voire davantage que les architectes, impliqués dans la *construction* d'un territoire), cité en introduction de cet interlude, n'est donc peut-être pas si polémique. Pour Michel Guthmann, il convient de dissocier ce qui est de l'ordre de la construction à proprement parler, et de l'imaginaire, du partage, de la communication. A ce titre, il voit effectivement l'implication des écrivaines et des écrivains sur la scène architecturale d'un bon œil :

Ce qui est sûr, c'est que le travail littéraire, et notamment *Le Grand Paris* de Bellanger, peut mettre en lumière un projet, lui donner sa cohérence, le rendre accessible. Cette entreprise n'était quand même pas évidente : faire en sorte que le grand public, tout d'un coup, « rentre » dans cette histoire. Je ne dirais pas que les écrivains *font* le Grand Paris ou qu'ils le *construisent* : c'est une provocation. Je pense qu'ils contribuent à le rendre intelligible, à l'identifier, ils participent à la fabrication de l'imaginaire. [...] Le récit permet de rendre intelligible un projet. On peut se demander, après, si tout cela est utile : ne vaut-il pas mieux laisser les choses se faire naturellement pour que les gens puissent se construire leur propre interprétation ? Ce type de travail peut, quoiqu'il en soit, permettre de se comprendre soi-même. Il est nécessaire de travailler avec des interlocuteurs qui aident à formuler ce que l'on fait, grâce à des outils d'expression différents de ceux que nous utilisons⁴⁷⁰.

Visiblement, le détour par la littérature permettrait même de se comprendre soi-même. Alors pourquoi s'en priver ? À en croire les confrères et les consœurs de Guthmann, « l'architecture doit se nourrir d'autre chose que d'elle-même⁴⁷¹ ». Et pour corroborer les propos d'Emmanuel Rubio, on pense à Italo Calvino, pour qui Paris, « avant d'avoir été une ville du monde réel », a constitué « comme pour des millions d'autres personnes de tous pays, une ville imaginée à

⁴⁶⁸ Rudy Ricciotti dans Paul Chemetov et Rudy Ricciotti, *Le Beau, le brut et les truands*, Paris, Textuel, 2021, p.60.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.59.

⁴⁷⁰ Entretien avec Michel Guthmann, architecte, Paris, 22 avril 2021.

⁴⁷¹ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

travers les livres, une ville que l'on s'approprie en lisant⁴⁷² ». L'écrivain italien Claudio Magris relate également que sa ville natale, Trieste, s'est « construite » grâce à Italo Svevo, Umberto Saba ou Scipio Slataper, qui « sont moins des écrivains qui naissent en elle et par elle, que des écrivains qui la génèrent et la créent, qui lui donnent un visage qui, autrement, en soi, n'existerait peut-être pas sous cette forme⁴⁷³ ». C'est dire le rôle des écrivaines et des écrivains dans la fabrication de l'imaginaire, des expériences et des représentations de l'urbain.

Une écrivaine chez les urbanistes

Après avoir été professeure de lettres pendant dix ans, Fanny Taillandier a repris ses études, en urbanisme, à l'Université Paris 1. Elle a rejoint en stage la démarche expérimentale *La Preuve par 7*, portée par l'architecte-urbaniste Patrick Bouchain, le collectif d'urbanisme transitoire Plateau Urbain et l'agence Palabres. L'objectif de la démarche ? « Promouvoir le recours à des approches inédites, dessiner de nouvelles manières de construire la ville collectivement, et revendiquer un droit à l'expérimentation⁴⁷⁴. » Elle était durant plusieurs mois – avant que sa démarche ne soit entrecoupée en septembre 2019 d'une résidence à la Villa Médicis à Rome – en charge d'éditer et de partager des documents de travail réflexifs sur les nouvelles manières de s'impliquer dans son territoire.

Elle a mis son savoir-faire et son expérience au service d'une conviction politique : celle qui consiste à dire que le fait de rendre un discours intelligible constitue « la première des luttes ». Taillandier considère, et regrette, qu'architectes et urbanistes n'agissent pas dans l'optique d'une pratique quotidienne de la ville. Ils seraient plutôt à la conquête d'une sorte d'absolu. Elle « pense que ce qu'il faut, c'est arrêter de dire que l'on sait mieux. C'est ça qui est extrêmement violent dans l'urbanisme et notamment dans la rénovation urbaine. » C'est dans cette optique qu'elle s'est engagée dans le champ architectural et urbain : comprendre comment s'élaborent les documents, comment se prennent les décisions. L'exemple de Fanny Taillandier est à ce titre intéressant, dans la mesure où elle participe de la vie d'une agence – d'un collectif –, et diffère de celui de Bellanger en cela qu'elle est pleinement investie dans les tâches qui incombent quotidiennement aux urbanistes.

Si elle n'a pas eu le sentiment « de se comporter en littéraire » dans le travail qu'elle a effectué pendant plusieurs mois pour Patrick Bouchain, Fanny Taillandier est consciente que ce dernier n'a pas été insensible à son parcours. Il recherche précisément des profils différents, capables de penser, conceptualiser, problématiser : des « cerveaux qui réfléchissent d'une autre façon que tout le monde ». Potentiellement inquiétante, cette idée selon laquelle « les personnalités hors du champs » apportaient davantage que celles formées pour cela est également partagée par l'autrice. Pour elle, l'aménagement du territoire est illisible pour les habitants. Elle l'a compris sur les bancs de la fac. Il faudrait donc comprendre les enjeux et les problématiques engagés par sa discipline sans se laisser ronger par les tics de langages inhérents à sa profession : tout le paradoxe est là, en quelque sorte. Difficile équation, qui montre que les

⁴⁷² Italo Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Turin, Einaudi, 1994, p.190.

⁴⁷³ Angelo Ara et Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turin, Einaudi, 1987, p.16.

⁴⁷⁴ Voir : <https://lapreuvepar7.fr> [Consulté le 02 septembre 2019]

faiseurs de ville, pour reprendre l'expression de Thierry Paquot⁴⁷⁵, ont de plus en plus besoin de s'entourer : le langage, tellement façonné qu'il ne parle plus qu'à des spécialistes, les rend incapable de penser différemment qu'à travers leurs propres codes. Car, c'est vrai, l'urbanisme est un langage. Il faut savoir en maîtriser les effets, et éviter l'écueil des réflexes de formulation, s'abstraire du vocabulaire mécanique qu'emploient architectes et urbanistes. Mais le rôle qu'a tenu Fanny Taillandier ne peut être circonscrit à sa seule aptitude à savoir écrire : sa double expertise représente le premier exemple d'une collaboration potentiellement reproductible.

L'architecte ou l'urbaniste crée une image, les germes d'un récit, dont doit *in fine* s'emparer l'écrivaine ou l'écrivain, capable de « montrer de choses que l'on ne voit pas ». C'est précisément, pour Bellanger et Taillandier, le rôle que doit tenir le roman, pour changer notre expérience quotidienne de la ville. Puisque les villes sont déjà là, obsédantes, et que l'aménagement du territoire ne peut fatalement qu'embrasser un ordre préexistant, c'est bel et bien aux auteurs et aux autrices qu'il appartient de s'emparer de ces objets peu investis littérairement. Encore faut-il trouver les formes adéquates. Pour Bellanger, cela passe nécessairement par des « grands gestes gaullo-mittérandiens », des personnages représentatifs du pouvoir de l'État, à l'échelle métropolitaine ; pour Taillandier, des dispositifs saillants et inventifs, à même de décaler le regard. Ils prônent, quoi qu'il en soit, un rapport de distance et de maturation vis-à-vis du contemporain. Il faut du temps pour tenter de révéler des utopies architecturales ; il paraît impossible d'accéder au contemporain par la littérature.

Ils y sont paradoxalement bien inscrits, tous deux, dans le contemporain. Investis d'une mission analogue et complémentaire du projet, dans ses modalités de communication ou de diffusion, Bellanger et Taillandier participent de démarches singulières qui laissent voir la crise que traversent l'architecture et l'urbanisme : une crise de légitimation vis-à-vis de leurs interlocuteurs. Écrivaines et écrivains sont donc recrutés pour parler à tout le monde dans la mesure où, pour Bellanger, les urbanistes ne parlent qu'aux dieux :

Les villes n'existent pas. Elles sont faites pour être traversées, pas pour être regardées. Jusqu'à Nadar, l'ami de Baudelaire et le premier à photographier Paris depuis un ballon, elles n'ont même jamais été vues en entier. Elles sont là, éparses, incompréhensibles, labyrinthiques, elles supplient le ciel qu'il les regarde enfin. Elles sont la moitié des choses, la vue en coupe, l'organe mort entre les mains implorantes des haruspices. Elles sont des messages adressés aux dieux – ou que les dieux nous adressent. Nous autres, urbanistes, nous parlons aux dieux plutôt qu'aux hommes.

(Aurélien Bellanger, *Le Grand Paris*, s.p.)

Bellanger est clair : la ville représente « la preuve de l'existence de Dieu, une surface d'auto-organisation et d'autonomie extrêmement solide » en même temps qu'un « syndrome fort de laïcisation ». Pour Taillandier, elle n'est que démonstration et manifestation, très brutales, d'un pouvoir politique. C'est cette puissance décisionnelle, de Napoléon à Hausmann en passant par Louis XIV, qui pourrait concourir à une certaine immortalité, agir pour une sorte d'éternité ou

⁴⁷⁵ Voir Thierry Paquot (dir.), *Les Faiseurs de ville*, Paris, Infolio, 2010.

d'absolu, une recherche d'harmonie qui s'adresse à Dieu. Une tentative, peut-être, pour faire en sorte que les urbanistes et les architectes parlent de nouveau – ou pour une fois – aux Hommes. Car pour Taillandier, c'est précisément en ces termes « que la question de raconter des histoires devrait être repensée ».

Raconter des histoires

Raconter des histoires ? Tout un programme. Si l'expression semble faire consensus, si les architectes et les urbanistes s'accordent à en relever l'importance, voire la nécessité, « l'histoire » intervient en réalité à différentes étapes de la fabrication et de la médiation du projet. L'histoire, c'est d'abord celle qu'on se raconte à soi-même pour engager le processus de conception, tel un levier de création, un outil, un prétexte. Plusieurs architectes y prêtent un intérêt tout particulier : Axelle Acchiardo, d'abord, qui se « raconte l'histoire avant de l'avoir dessinée⁴⁷⁶ », ou Dominique Lyon, qui, au début de chaque projet, ne s'en « tire que par la construction d'une histoire. C'est cette histoire qui va [l]'aider pour faire de l'architecture⁴⁷⁷. » Les deux architectes avouent même à demi-mot qu'il est possible de juger de la qualité d'un projet à la capacité de l'histoire à tenir des premières intuitions au bâtiment livré. Si « l'histoire » a survécu au choc de la réalité (du client, de l'économie, du chantier, bref, des aléas du projet), alors les architectes peuvent se regarder décemment dans le miroir. Il faut dire, à en croire l'architecte Henri Ciriani, qu'« un architecte est essentiellement quelqu'un qui transforme. Pour cela, il faut avoir de l'appétit et pour développer cet appétit, il faut raconter de belles histoires et amener les gens à voir l'architecture en ayant la chair de poule⁴⁷⁸. »

Car l'histoire, c'est aussi (et surtout ?) celle que l'on raconte aux autres. A celles et ceux qui décident, celles et ceux qui financent, celles et ceux qui collaborent, celles et ceux qui construisent, celles et ceux qui habitent. Et pour ce faire, tous les moyens sont bons. Jean-Patrice Calori donne une première clé de lecture :

Avec l'avènement de la promotion privée à un niveau inégalé en France, la seule chose qui peut les faire soulever le sourcil des maîtres d'ouvrage, les faire vibrer, ce sont les histoires. La *story*. Dans les quelques concours qu'on a réalisés avec des promoteurs privés, on s'est rendu compte qu'ils ne nous écoutaient pas. À un moment, on a réussi à dire le *truc*, à créer une espèce d'image, une histoire. Et tout d'un coup, c'est comme les publicitaires, ils saisissent et s'approprient une sorte de concept narrativo-intellectuel⁴⁷⁹.

Il faut dire que la diversité des acteurs et des modes de décision bouleverse aujourd'hui la communication des projets d'architecture et d'urbanisme. Les jurys ne sont plus composés exclusivement d'experts ou de professionnels de l'architecture mais des élus, des représentants d'associations, des habitants. Par ailleurs, les questions architecturales et urbaines ne sont plus cantonnées aux revues spécialisées. Elles sont discutées partout et notamment dans tous les

⁴⁷⁶ Entretien avec Axelle Acchiardo, architecte, Paris, 24 juin 2021.

⁴⁷⁷ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

⁴⁷⁸ Henri Ciriani, « Nouvel, Ricciotti, Ciriani : regards croisés sur le métier, l'enseignement et la ville », *Le Moniteur*, 11 janvier 2018. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lemoniteur.fr/article/nouvel-ricciotti-ciriani-regards-croises-sur-le-metier-l-enseignement-et-la-ville.1943054>

⁴⁷⁹ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

grands médias. L'architecture, la ville et les territoires sont désormais considérés comme des biens publics qui mobilisent l'ensemble des habitants. Pour répondre à ces attentes citoyennes, il est visiblement nécessaire d'aller au-delà des modes classiques de représentation difficilement compréhensibles et d'inventer de nouvelles conventions graphiques, susceptibles d'être comprises et partagées par le plus grand nombre. Or sur ce point, la plupart des architectes déplorent la pauvreté des outils mis à la disposition du public. Les images perspectives en 3D, censées restituer l'ambiance de nos lieux de vie, sont en tous points similaires : des images stéréotypées et aseptisées, dépourvues de surprises et d'émotion. Ces images standards accompagnent la tendance à l'uniformisation des formes architecturales et urbaines mais aussi des formes de vie.

Certaines et certains tâchent de dépasser les limites de la pratique architecturale en réinventant leurs outils d'expression et de représentation. Sarah Bitter en soulève les apories et fait de la représentation une question centrale dans son activité de praticienne comme dans son enseignement de projet à l'école d'architecture de Paris-Malaquais. Elle regrette le conformisme des images de synthèse, caricaturales et réductrices, incapables d'exprimer l'espace sensible. Même rengaine chez Axelle Acchiardo, qui, comme sa consœur, s'affaire à une quête entêtante : trouver des moyens d'expression et des modes de représentation capables de figurer l'approche phénoménologique de l'espace. Les tentatives sont nombreuses, au premier rang desquelles le retour du dessin à la main, que la plupart des architectes interviewés constatent (et notamment Rémi Laporte, Romain Rousseau ou Sarah Bitter), citant par exemple Diane Berg ou Martin Étienne, qui collaborent régulièrement avec des agences d'architecture. Les jeunes architectes Clément Masurier ou Antoine Maréchal flirtent également régulièrement, au-delà de leur propre pratique d'architectes, avec leurs confrères au moment de rendre un projet désirable. Ces intuitions sont corroborées par la revue *Criticat*, qui a consacré le dernier numéro de sa collection, en 2018, à ces questions de représentation, revendiquant avoir justement mis à l'honneur l'illustrateur Martine Étienne, donnant ainsi une tribune régulière au dessin à la main en tant qu'outil critique⁴⁸⁰. Quant à Michel Guthmann, il analyse le fait que certaines agences d'architecture s'entourent d'écrivaines et d'écrivains précisément de la sorte :

C'est exactement pareil, d'une certaine manière, quand on fait faire des croquis à Martin Étienne, par exemple : ce n'est jamais qu'un instrument de communication. Dans le sens noble du terme communication : expliquer et rendre lisible ce que l'on fait. L'illustration ou le texte sont des instruments d'explication du projet⁴⁸¹.

Plans, coupes, axonométries : toutes ces représentations savantes disparaissent au profit d'autres langages. Force est de constater, en effet, qu'habitants et usagers ne comprennent plus la légitimité des projets, leur nature, ce qu'ils veulent dire, ce qu'ils véhiculent. Se réorienter vers des formes singulières semble donc stratégique. Pas de littérature à proprement parler, mais des références tantôt instrumentées à l'aune de la réflexion, dans le processus même de création (nourrir l'imaginaire, de manière graphique ou intellectuelle), tantôt comme des outils de sa diffusion. On pense dès lors volontiers à des architectes, qui se sont eux-mêmes prêtés à un

⁴⁸⁰ Voir *Criticat*, n°20, printemps 2018.

⁴⁸¹ Entretien avec Michel Guthmann, architecte, Paris, 22 avril 2021.

exercice aux retombées médiatiques conséquentes : Bjarke Ingels et son *Yes is More*, ou encore Herzog & de Meuron⁴⁸². Tâcher de se réappropriier des formes, détournées à des fins communicationnelles : est-ce le moyen de masquer, de cacher aux populations auxquelles l'on s'adresse, la réalité ? Voire de la corrompre ? Est-ce par ailleurs nécessaire pour convaincre commanditaires, élus et habitants ? Le discours – et sa forme – semble plus important que le projet. N'incite-t-on pas les étudiantes et les étudiants, dans les écoles d'architecture, à « raconter des histoires », au moment de présenter le fruit de leur travail à un jury ? On les engage moins à faire de la narration une vraie composante du projet architectural.

Le projet est un pari, qui nécessite une force de conviction et donc une rhétorique qui lui est propre. Michel Guthmann et Jean-Patrice Calori restent par exemple persuadés du pouvoir de séduction de certains et certaines de leurs pairs, qui n'ont visiblement rien à envier aux belles tournures des personnalités littéraires. Le premier évoque un « numéro incroyable » et une « prestation hallucinante » reposant sur une réelle « prestance physique⁴⁸³ », joués par son confrère Jean-Paul Viguier lors d'un concours dont il était juré à Chevilly-Larue ; une partition qui éluderait presque les questions purement architecturales. La phrase juste, décidément. Le second revient sur un autre jury, à Nice cette fois-ci, au cours duquel Christian de Portzamparc a pris la parole pour défendre son projet : « C'était magnifique. Je l'écoutais, c'était une narration, un récit très beau. Mais je ne reconnaissais pas le projet⁴⁸⁴. » Les talents d'orateurs des uns et des autres peuvent en effet augmenter les images, pures représentations d'un état encore embryonnaire d'un projet d'architecture, l'embellir, le parfaire, voire le dévoyer.

Les questions relatives aux *histoires* et à la représentation animent le champ de l'architecture depuis plusieurs années. En témoigne notamment un dossier qu'a réalisé Soline Nivet pour *D'a* en 2017. Spécialiste des discours de médiation de l'architecture, l'architecte y articule plusieurs interviews, à la recherche du nouvel imaginaire métropolitain qu'incarnera(it) le Grand Paris : architectes, romancières, romanciers, illustratrices et illustrateurs se prêtent à l'exercice, commentant tour à tour des projets en cours et les références dans lesquelles baignent leurs réalisations respectives. Si l'intérêt de Bellanger pour ce vaste territoire est depuis largement connu des architectes, il est tout aussi stimulant de noter les aspirations qui guident le travail de l'architecte Jacques Ferrier. Pour le concours du Centre aquatique *Aqualagon-Villages Nature*, remporté et construit depuis, il affirmait avoir « alors [été] très attaché à ce que [ses] images ne soient pas simplement des perspectives d'architecture, mais qu'elles racontent aussi une histoire⁴⁸⁵ ».

Mais que veut dire « raconter des histoires » ? Tromper son auditoire ? Il faut réussir à « augmenter » le projet, coûte que coûte. Rien de surprenant, quoi qu'il en soit, à voir Jacques

⁴⁸² Herzog & de Meuron, *MetroBasel : ein Modell einer europäischen Metropolitan-Region*, Zurich, ETH Studio, 2009.

⁴⁸³ Entretien avec Michel Guthmann, architecte, Paris, 22 avril 2021.

⁴⁸⁴ Entretien avec Jean-Patrice Calori, architecte, Paris, 15 janvier 2021.

⁴⁸⁵ Jacques Ferrier, « Le Grand Paris des écrivains », entretien avec Soline Nivet, *d'architectures*, n°252, 2017, p.60.

Ferrier vouloir raconter des histoires. Depuis 2010 et la création avec Pauline Marchetti du laboratoire de recherche Sensual City, les deux architectes s'emploient à renouveler les modes de représentation du projet, à travers des commandes qui oscillent entre recherche prospective et applications opérationnelles⁴⁸⁶. Leurs ambitions semblent directement s'inscrire dans l'analyse limpide que dresse l'architecte Marc Crunelle :

L'erreur des architectes est de penser que les besoins visuels sont prépondérants [...]. C'est ainsi que l'architecture se présente dans les livres, les encyclopédies, les revues, les films, et qui fait qu'on a abouti à des préoccupations graphiques seules engendrant une multitude de tics inhérents à notre profession⁴⁸⁷.

Un écueil dans lequel nombre d'architectes ont malheureusement sombré. Même si, pour Éric Lapiere, « l'image a toujours constitué, à travers les recueils et les traités d'architecture, un des principaux moyens de connaissance et de diffusion de l'architecture⁴⁸⁸ », renouveler ses modes de représentation et de partage s'avère particulièrement urgent dans un monde soumis à la dictature de l'image.

Associés depuis au sein du Ferrier Marchetti Studio, Jacques Ferrier et Pauline Marchetti matérialisent leurs recherches à travers une production éditoriale prospective et singulière. Après *Mindwalks*⁴⁸⁹ (des cartes sensibles et autres récits poétiques) et *Belle Méditerranée*⁴⁹⁰ (des story-boards et autres montages photographiques), leur ouvrage *A History of Thresholds*⁴⁹¹ consiste en un collage de citations et d'images créant un « récit visuel ». Y sont notamment cités – aux mêmes fins que la centaine de photos et dessins issus de banques d'images banales – des auteurs et des autrices comme Douglas Coupland, Isaac Asimov, Annie Ernaux et l'inévitable Georges Perec. Le livre est ponctué de quelques « chroniques », comme autant de récits qui prônent de manière poétique et évocatrice la potentielle richesse du seuil, cet invariant culturel que le XX^e siècle n'a eu de cesse de malmener. L'agence a, chose rare, également réalisé un film en réalité virtuelle, multipliant encore les instruments de diffusion à la disposition des architectes (→ **Utopie**). Autant d'exemples qui s'affranchissent du plan, de la coupe ou de la perspective pseudo-réaliste, moins comme des outils de projet à proprement parler, certes, que dans ses modalités de communication. En faisant ainsi la part belle au récit, qu'il soit écrit ou visuel, Ferrier et Marchetti s'inscrivent cependant dans le processus de complémentarité du texte et du dessin qu'évoque Gaston Bachelard :

Le texte devient un outil, un procédé, un complément du croquis. Une démarche qui permet d'explorer, différemment et dès les premières phases du projet, la sensibilité de l'auteur (l'architecte) autant que celle des choses observées. Le désir d'objectivité (ou non) impose un vocabulaire choisi, et donc une démarche consciente de la « défamiliarisation » du réel. L'écriture quant à elle, réinvente dans l'analyse sa dimension sensible⁴⁹².

⁴⁸⁶ Voir à ce sujet Ferrier Marchetti Studio, « Fiction architecturale : représenter et raconter », *Sensual City Papers*, n°3, automne 2020.

⁴⁸⁷ Marc Crunelle, *L'Architecture et nos sens*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1996, p. 30.

⁴⁸⁸ Éric Lapiere, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004, p.21.

⁴⁸⁹ Sensual City Studio, *Mindwalks*, Paris, Sensual City Books, 2016.

⁴⁹⁰ Sensual City Studio, *Belle Méditerranée*, Paris, Archibooks, 2015.

⁴⁹¹ Sensual City Studio, *A History of Thresholds: life, death and rebirth*, Berlin, Jovis, 2018.

⁴⁹² Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1950, p.98.

Et s'il fallait encore pousser la comparaison, plus symbolique quoique tout aussi révélatrice, Jacques Ferrier a publié un livre intitulé *La Possibilité d'une ville*⁴⁹³ – clin d'œil évident à Michel Houellebecq et sa *Possibilité d'une île* –, au sein duquel figure un chapitre qui reprend le titre de l'essai de Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience* sorti un an plus tôt (→ **Aimer**). Lequel auteur prolongera la mise en abyme, consacrant un chapitre entier (« Comment j'ai construit certains de mes hôtels ») aux nombreux hôtels qui parsèment ses romans, à leur fabrication romanesque, leur *construction* fictive (→ **Hôtel**).

Arriver à ne pas parler comme un architecte

Alors que l'on pressent volontiers qu'elle pourrait aider à *faire du projet* et participer au processus de création, le fait est que la littérature semble aujourd'hui être utilisée à des fins essentiellement communicationnelles dans les agences d'architecture et d'urbanisme. Des formes de collaborations prennent vie, cependant, à travers des missions inédites avec des écrivains et des écrivaines. Entre faire-valoir et revendications intellectuelles, ces derniers sont appelés au secours des architectes, qui pâtissent de l'incompréhension liée à un langage, techniciste voire élitiste, qu'ils ont eux-mêmes façonné.

L'architecture n'aurait-elle donc plus rien à offrir ? Les architectes seraient-ils incapables de se faire comprendre ? S'il paraît nécessaire de « raconter des histoires », c'est que le divorce annoncé entre faiseurs de ville et société civile est désormais largement consommé. Triste constat, dur à accepter, que les agences arrivent à contourner bon gré mal gré : en mobilisant les outils de la narration ou en faisant directement appel à des écrivaines et des écrivains, les architectes, condamnés à s'entourer de compétences qu'ils n'ont pas, aspirent d'une manière ou d'une autre à *faire parler* leurs projets. voire à les manipuler. La littérature, source inépuisable d'imaginaire, constitue en effet également une forme de sophistication discursive. L'objectif suprême ? « Arriver à ne pas parler comme un architecte.⁴⁹⁴ »

Reste donc à inventer les modalités de son inscription au cœur du projet architectural. La marge est immense. Car si l'on peut légitimement se questionner sur l'effet purement communicationnel d'une telle entreprise, qui pourrait potentiellement s'apparenter à un détournement du discours, voire à une esquive, il est indéniable de constater les appétences respectives qu'architecture et littérature entretiennent. Les deux champs convergent, dans les questions théoriques qui les traversent et selon un mode plus opérationnel ; leurs nouveaux modes de collaborations démontrent bel et bien l'intention des architectes et des urbanistes à manœuvrer dans le sens d'une requalification de leur place et de leurs objets dans le débat urbain. Par la réinvention des modes de représentation ou l'utilisation de compétences propres aux littéraires, les architectes ont donc encore de beaux jours devant eux, à condition de réinventer leurs outils. Puisque le récit semble faire territoire autant que les infrastructures qui le composent.

⁴⁹³ Jacques Ferrier, *La Possibilité d'une ville*, Paris, Arléa, 2013.

⁴⁹⁴ Entretien avec Axelle Acchiardo, architecte, Paris, 24 juin 2021.

Si des agences prétendent par ailleurs se servir de la littérature, l'on peine à mesurer l'impact, difficilement quantifiable, qu'elle joue réellement dans le processus de projet. Cela donne plutôt lieu à des objets de médiation et de recherche qui en empruntent les codes (la narration visuelle ou écrite, la fiction, le récit, etc.). La démarche s'inscrit davantage dans la perspective d'une réinvention des outils de fabrication et de diffusion des idées et relève d'un questionnement plus large et fondamental sur l'incompréhension liée aux outils classiques du champ architectural. Le phénomène représente, quoi qu'il en soit, une manière de rester optimiste quant à la faculté des architectes à produire de nouveaux outils de projet et de médiation de leur travail. Et, à en croire l'anthropologue Michèle Petit, « pour que l'espace soit représentable et habitable, sans doute doit-il raconter des histoires⁴⁹⁵. »

⁴⁹⁵ Michèle Petit, « "Ici, y a rien !" La littérature, partie intégrante de l'art d'habiter », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-65.htm>

REPRÉSENTATIONS

CHAPITRE 7

RETRAITE 293

***Au milieu, hors ou en retrait* du monde**

L'envers de la vie sociale	298
L'envers de la solitude	303
Un abri souverain ?	307
La retraite intramondaine	312
L'estran urbain contemporain	316
From « quelque » to « nulle »	319

CHAPITRE 8

UTOPIE 325

Anti-utopie / En-topie

Un monde fini	331
Triste topographie	335
Vous n'avez aucune chance. Continuer ?	338
Anti-utopies	340
<i>En-topies</i> new-yorkaises	341
Ceci n'est pas une île	351
Conquérir la mer : le rêve flottant	352
<i>Homeless</i> : le monde sans adresse	358

CHAPITRE 9

ATLAS 361

Ceci n'est pas un objet (architectural)

La maison d'enfance	368
Une vie bien minuscule	370
Une vie bien remplie	372
Confort et apathie	374
Représentation universelle	376
Ceci n'est pas un MacGuffin	379
Les catalogues d'objet	384
Les objets du catalogue	388
Architecture = objet	391

CHAPITRE 7

RETRAITE

Au milieu, hors ou en retrait du monde



Clément Masurier, *Déjeuner en ville*, 2015

Plus loin que loin, le pays de nulle part
The Architect, *Nulle part*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Rem Koolhaas, architecte. Gilles Lipovetsky, philosophe. Jean Rolin, écrivain. François Bon, écrivain. Alexandre Labruffe, écrivain. Julia Deck, écrivaine. Bernard Beugnot, universitaire. Georges Perec, écrivain. Thomas Clerc, écrivain. Absalon (Eshel Meir), artiste. Pier Vittorio Aureli, architecte. Benoit Galibert, photographe. Joy Sorman, écrivaine. Virginie Picon-Lefebvre, architecte. Michel Foucault, philosophe. Guillaume Nicloux, réalisateur. Gérard Depardieu, acteur. Paul Auster, écrivain. Hans Ibelings, historien de l'architecture. Leïla Slimani, écrivaine. Tadao Ando, architecte. Christina Horvath, docteure en littérature. Auguste Perret, architecte. Viollet-le-Duc, architecte. Éric Lapiere, architecte. André Kempe, architecte. Bruther, agence d'architecture. Muoto, agence d'architecture. NP2F, agence d'architecture. CAB, agence d'architecture. Thomas Paturet, architecte. Valéry Didelon, architecte. Simon Teyssou, architecte. Atelier PNG, agence d'architecture. Julien Boidot, architecte. Émilien Robin, architecte. Félix Mulle, architecte. Boris Bouchet, architecte. Frédéric Bonnet, architecte. Marie-Hélène Lafon, écrivaine. Laura Petitbon, urbaniste. Fanny Taillandier, écrivaine. Georges Balandier, sociologue. Dominique Lyon, architecte. Max Weber, économiste et sociologue. Steve Jobs, entrepreneur. Jean-François Lyotard, philosophe. Pierre Chabard, architecte. John Pawson, architecte. Philippe Vasset, écrivain. Michel Lussault, géographe. Jean Nouvel, architecte. Michel Desvigne, paysagiste. Nicolas Henninger, Pier Schneider, Philippe Rizzotti, Gil Burban et François Wunschel, architectes et fondateurs du collectif EXYZT. Julien Beller, architecte. Encore Heureux, agence d'architecture. Patrick Bouchain, architecte. Superstudio, groupe d'architectes. Archigram, groupe d'architectes. Archizoom, agence de design et d'architecture. Yona Friedman, architecte. Jean Prouvé, architecte. Jacques Ferrier, architecte. Pauline Marchetti, architecte. Giuseppe de Nittis, peintre. Haoyu Wang, architecte. Marielle Macé, historienne. Charles Baudelaire, poète. Elvis Costello, chanteur. William Morris, architecte et écrivain. Alison Lurie, écrivaine. Agnès Clotis, photographe. Lukas Korschan, photographe. Jean-Louis Violeau, sociologue. Luca Merlini, architecte.

Au-delà de leur incontestable reconnaissance publique et critique, on peut concéder à Michel Houellebecq, Jean-Philippe Toussaint, Bret Easton Ellis et Jay McInerney une appétence commune pour les espaces les plus banals de nos villes. Les trois auteurs transgressifs situent en effet narrations et personnages dans des lieux ordinaires, représentatifs de la morosité du quotidien des grandes métropoles contemporaines. Mais les similitudes ne s'arrêtent pas là : pour un temps ou pour toujours, leurs personnages tâchent dans leur grande majorité d'échapper à un monde social et géographique dont ils peinent à supporter les règles et les limites. S'en suit dès lors une immuable fuite vers des espaces lointains ou marginaux qui semblent favoriser, voire encourager leur solitude.

Les titres de leurs ouvrages respectifs, évocateurs et pour la plupart spatialisés, préfigurent déjà une forme de pas de côté ou de mise à l'écart – on pense pêle-mêle à *Plateforme*, *La Possibilité d'une île*, *Fuir*, *La Salle de bain*, *Lunar Park*, *Suite(s) Impériale(s)* voire à *Moins que zéro* (ce dernier pouvant tout aussi bien suggérer un état d'âme qu'un bouton d'ascenseur qui mènerait à un parking souterrain). Surtitres et discours entourant le commentaire ou la promotion de leurs œuvres confortent d'ailleurs cette impression. *Lanzarote* et *Plateforme*, respectivement publiés par Houellebecq en 2000 et 2001 sont assortis d'un fameux adage – « Au milieu du monde » – dont l'auteur semble avoir fait le leitmotiv de son œuvre littéraire et photographique. Jean-Philippe Toussaint admet, non sans fierté, que dans tous ses romans, « il est toujours question de retrait, de fuite, hors du monde⁴⁹⁶ ». Quant à Ellis, on peut lire dans la neutralité de ses descriptions une posture sans affect vis-à-vis d'un monde qui s'évanouit dans la folie consumériste, l'angoisse et la violence. Peu de risque, donc, à assurer que la question de la retraite, traverse, voire gouverne les romans de Houellebecq, de Toussaint et d'Ellis. Ces derniers semblent condamnés à chercher, dans les marges de notre planète presque intégralement urbaine, les lieux ou les non-lieux susceptibles d'accueillir des personnages désabusés : lieux de villégiature, hôtels, îles, maisons secondaires, déserts et autres salles de bain expriment dès lors le salut de l'être humain contemporain et dessinent les espaces de sa nécessaire retraite.

L'ensemble des ouvrages de nos auteurs transgressifs ressemblent d'une certaine manière à des *anti-romans d'apprentissage*. Il n'est, en effet, plus vraiment question de gagner la ville, point d'orgue, chez les réalistes notamment, d'un cheminement social et spatial, image idéale du progressisme et de la réussite⁴⁹⁷. Il s'agit plutôt de quitter, coûte que coûte, cette ville devenue métropole, infernale machine à broyer les aspirations et les fantasmes qu'elle aura pourtant largement contribué elle-même à fabriquer. Le mal est fait ; c'est entendu, nul besoin de faire la démonstration que la ville, d'après certains architectes, ne prendrait plus « soin » et aurait même « trahi » ses habitants⁴⁹⁸. Si les romans de Houellebecq, de Toussaint et d'Ellis empruntent au roman d'éducation des personnages en rupture avec leur environnement social et spatial, les aspirations de nos auteurs transgressifs diffèrent de celles leurs aînés réalistes ;

⁴⁹⁶ JPT, *FU*, 176

⁴⁹⁷ Voir Jacques Dubois, *Les romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

⁴⁹⁸ Voir Jacques Ferrier, « La ville a trahi ses habitants », *Métropolitiques*, 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://metropolitiques.eu/La-ville-dense-a-trahi-ses-habitants.html>

plus question de déclencher un quelconque processus d'adaptation, d'évolution ou d'éducation à un monde initialement hostile, mais au contraire, et tout simplement, de le fuir.

La métropole, ou plutôt *les* métropoles du monde entier – assimilables à un seul et même continuum depuis que Rem Koolhaas a présenté leur effet générique dans les années 1990, au moment même où McNerney, Ellis, Houellebecq et Toussaint commençaient à développer plus ou moins consciemment des visions urbaines similaires au sein de leurs premiers ouvrages – ne sont plus l'objet de désir. La récente crise du coronavirus a d'ailleurs révélé des choses latentes, notamment le souhait toujours croissant de quitter la ville dense. Cela fait quoi qu'il en soit plusieurs années que les romancières et les romanciers – nos auteurs transgressifs en tête – flirtent avec le lexique de la retraite dont les représentations sont susceptibles d'éclairer un rapport nouveau à l'espace. Alors que nous avons récemment été contraints de vivre dans l'intériorité de nos logements, partiellement privés de l'extériorité de la vie collective, de quoi le *nulle part*, le *n'importe-où*, l'*ailleurs* sont-ils le nom ? Quel imaginaire, quelle réalité, quelles représentations la littérature contemporaine est-elle à même de véhiculer ? Ce chapitre nous permettra de soulever et d'analyser certaines typologies d'espaces dont usent nos auteurs transgressifs et leurs contemporains, pour tâcher de comprendre les effets et les manifestations des lieux de retraite qu'ils invoquent, ainsi que les processus mis en œuvre pour permettre à leurs personnages de se retirer radicalement du monde.

L'envers de la vie sociale

Blasés, tristes, anxieux : les personnages de nos romans transgressifs entretiennent avec leurs semblables, et avec le monde en général, des relations désabusées. Rapidement marginalisés, soit intentionnellement, soit à leur insu par leurs pairs, ils traînent leur spleen dans des villes devenues « invivables⁴⁹⁹ », et finissent inlassablement seuls (→ **Supermarché**). Fiers ambassadeurs de la société individualiste décrite par Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide*, les personnages s'engluent dans des schémas pervers que leur originel *désir* de solitude ne fait qu'intensifier :

Après la désertion sociale des valeurs et institutions, c'est la relation à l'Autre qui selon la même logique succombe au procès de désaffection. [...] Non content de produire l'isolation, le système engendre son désir, désir impossible qui, sitôt accompli, se révèle intolérable : on demande à être seul, toujours plus seul et simultanément on ne se supporte pas soi-même, seul à seul⁵⁰⁰.

Mais l'isolation doit, naturellement, *prendre place* ; on se retire fatalement dans l'espace. La séparation sociale implique une séparation physique. À l'enfer de la vie sociale répond un envers solitaire et replié, que nos auteurs transgressifs illustrent par des espaces conventionnels de la retraite (monastère, hôtel, île, désert) et d'autres plus insolites (salle de bain, bungalow).

À l'heure où la question du « commun » et du « vivre-ensemble » traverse le champ architectural et urbain – en témoigne le nombre croissant de projets et de recherches qui s'y

⁴⁹⁹ Voir Françoise Choay, « La ville invivable », *Le Débat*, n° 60, 1990. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1990-3-page-278.htm>

⁵⁰⁰ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*. Paris, Gallimard, 1983, p.54.

penchent⁵⁰¹ ou les discours des jurys accompagnant de prestigieuses distinctions architecturales⁵⁰² – les typologies dont usent Houellebecq, Ellis et Toussaint semblent davantage porter la marque du singulier. On pourrait associer à celles de nos auteurs transgressifs les *Zones* de Jean Rolin, le *Parking* de François Bon, les *Stations-service* d’Alexandre Labruffe, ou la *Propriété privée* de Julia Deck (liste loin d’être exhaustive), autant de titres qui fondent un imaginaire d’espaces secondaires, jusque-là peu représentés littérairement, où priment la solitude, le renoncement ou l’abandon. Mais comment se manifestent les lieux de la retraite de nos auteurs transgressifs, et quels effets produisent-ils sur notre monde contemporain ?

Dans un premier temps, il convient de mesurer l’étendue du spectre dont usent Houellebecq, Toussaint et Ellis : de l’échelle la pièce (on se retire dans une salle de bain, une chambre d’hôtel ou dans un bungalow) à celle du territoire (on arpente des déserts, des îles, et des campagnes) en passant par l’échelle du bâtiment (on s’isole dans un monastère ou une maison d’enfance), qu’importe le flacon, pourvu qu’on ait l’ivresse. Cela démontre non seulement que les marges existent toujours, voire qu’elles se multiplient, mais surtout que l’invariable urbanisation de la planète révèle, en creux, de potentiels espaces d’intensification de la solitude. En somme – chose paradoxale –, l’urbanisation libère des marges où il fait bon se retirer.

Pas de hiérarchie, donc, dans la taille et l’emplacement des lieux de la retraite, mais pas nécessairement de mobile, non plus, pour s’extraire du monde. Le premier roman de Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, s’ouvre sur un projet singulier, inexpliqué et visiblement inexplicable, qui mène le narrateur à se cloîtrer dans sa salle de bain, la plupart du temps allongé dans sa baignoire :

1) Lorsque j’ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m’y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu.

(JPT, *SDB*, 11)

Cette réorganisation – si soudaine et surprenante soit-elle – du quotidien passe par une nouvelle occupation de l’espace. Comme le souligne Bernard Beugnot, la retraite, en tant que « choix d’existence, [...] est aussi, sinon surtout, un mode de relation à l’espace qui se manifeste dans l’organisation de la demeure comme dans des paysages réels ou imaginaires, qui structure toute

⁵⁰¹ Pour ne citer que la thèse de l’architecte Valentin Bourdon, menée doctorale menée à l’EPFL (Suisse) sous la direction du professeur Luca Ortelli, soutenue en septembre 2020 et éditée en 2021. Voir Valentin Bourdon, *Les Occurrences du commun. Vers de nouvelles homogénéités urbaines*, Genève, Métis Presses, 2021.

⁵⁰² A l’occasion de la remise du prix de l’Équerre d’argent 2021, le jury a félicité les lauréats, l’agence PNG, Julien Boidot et Émilien Robin pour leur projet de différents équipements publics à Neuvecelle, en Haute-Savoie en ces termes : « la remarquable attention portée à un territoire ni dense ni diffus, pour produire une intervention juste, à l’écriture distinguée ; pour produire une architecture utile, *une architecture du commun qui réaffirme la pertinence de l’architecte dans la fabrique des bâtiments publics du quotidien* ». (Je souligne). Voir Margaux Darrieus, « Équerre d’argent 2021 : les dessous du palmarès », *AMC*, 24 novembre 2021. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.amc-archi.com/article/equerre-d-argent-2021-les-choix-du-jury,78886>

une poétique du lieu clos⁵⁰³ ». La poétique de *La Salle de bain* de Toussaint passe moins par une description méticuleuse et détaillée de chaque objet que pourrait compter ladite pièce – on est loin, en ce sens, d'un Georges Perec ou d'un Thomas Clerc – que par une modification de l'usage et, de fait, du regard porté sur un espace domestique anecdotique relégué bien souvent en second plan ; qui a déjà fait d'une salle de bain le critère fondamental à l'heure de louer ou d'acheter un bien ? Toussaint engage une autre manière d'être au lieu, « sans ostentation⁵⁰⁴ » certes, banale peut-être, teintée quoi qu'il en soit d'un décalage efficace, servant un propos limpide : l'être humain contemporain cherche à transgresser les usages et les lieux les plus banals de son quotidien de manière à se retirer progressivement du monde. Pour autant, et là repose sûrement tout l'intérêt de sa démarche, lorsque Toussaint retire son narrateur dans sa baignoire,

l'ordre du monde ne se trouve pas bouleversé, surtout quand ce retrait évite aussi bien le *pathos* (romantique) de la solitude, le sublime (esthétisant) de la tour d'ivoire, que l'extase du Sage censé, en sa solitude, connaître la Sagesse⁵⁰⁵.

Sans doute ce premier roman dessine-t-il d'ailleurs les lignes d'un projet romanesque au long cours. Il est structuré en trois parties – clin d'œil ironique aux trois parties du roman d'apprentissage ? – correspondant aux trois côtés d'un triangle rectangle, régi par le célèbre théorème de Pythagore. La deuxième partie de *La Salle de bain* fait figure d'exception tout en mobilisant d'autres lieux de la solitude et de la retraite. Au sein de « l'hypoténuse », le narrateur décide en effet de quitter brusquement Paris pour s'installer provisoirement à (ce que l'on devine être) Venise : le personnage, seul, séjourne à l'hôtel, et même quelques nuits à l'hôpital. Changement de décor, certes, mais invariable dessein, immuable solitude.

Nous avons tâché de faire ailleurs la démonstration de l'importance de la figure de l'hôtel dans l'œuvre de Toussaint (→ **Hôtel**). Ce qui nous intéresse ici serait plutôt de comprendre en quoi la structure géométrique du roman, intensifiée par la numérotation de chaque paragraphe et la présence de données géographiques, oriente des manières d'être au lieu. Paris – Hypoténuse – Paris : salle de bain – hôtel – salle de bain. La figure du triangle rectangle est toute trouvée, qui permet au narrateur de partir, pour mieux revenir. Il s'agit en tout état de cause de fuir *hors du monde*, que cela soit en plein Paris (et en l'occurrence en plein milieu de chez soi), ou à l'étranger. La retraite s'intériorise et se répète ; la boucle sera de toute façon bouclée :

46) Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, il n'y avait pas d'ostentation dans mon attitude. Non, je sortais parfois pour aller chercher une bière dans la cuisine, ou je faisais un tour dans ma chambre et regardais par la fenêtre. Mais c'était dans la salle de bain que je me sentais le mieux. Pendant les premiers temps,

⁵⁰³ Bernard Beugnot, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/le-discours-de-la-retraite-au-xviiie-siecle--9782130473541-page-1.htm>

⁵⁰⁴ JPT, *SDB*, 129

⁵⁰⁵ Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Marc Dambre, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/1615>

je lisais assis dans un fauteuil, puis – parce que l’envie me prenait de lire couché sur le dos – allongé dans la baignoire.

(JPT, *SDB*, 129)

Au total, *La Salle de bain* contient 170 paragraphes numérotés, comme autant de *pensées* pascaliennes, auxquelles l’auteur belge renvoie d’ailleurs volontiers lorsqu’interrogé sur son goût pour le banal ou l’insignifiant. Il revendique même que cette « bande médiane », comme il aime à définir l’ordinaire, devient intéressante dès lors qu’elle porte une dimension « métaphysique, philosophique, [sur] la place de l’homme dans l’univers » et une « attention à la contemporanéité [...] sans faire l’analyse sociologique, politique de la société d’aujourd’hui⁵⁰⁶ ». Nul doute que ce premier roman résonne d’ailleurs avec un célèbre adage du philosophe : il paraît que « tout le malheur des hommes vient d’une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer au repos dans une chambre⁵⁰⁷. » Ou dans une salle de bain. Toussaint revient d’ailleurs récemment sur l’un des dispositifs fondateurs de son univers romanesque :

Avant d’être historien d’art ou spécialiste de la mythologie – ce que je ne suis pas, d’ailleurs –, je suis l’auteur de *La Salle de bain*, mon premier roman publié il y a trente-cinq ans. C’est un roman fondateur pour moi, qui reste singulièrement d’actualité par ce qu’il dit du « retrait du monde » – cette retraite, ou ce confinement, qui est accompagnée, dans le livre, d’une réflexion pascalienne, qui rappelle la célèbre phrase de Pascal⁵⁰⁸.

Toussaint utilise cette figure du refuge dans l’ensemble de ses ouvrages, de la salle de bain dans le roman éponyme, donc, à la cabine (téléphonique, de bateau, de toilette, d’un photomaton) de *L’Appareil-photo*, à l’hôtel dans à peu près tous ses livres (→ **Hôtel**) jusqu’au studio avec vue sur la mer du narrateur de *La Disparition du paysage* (en convalescence à Ostende après avoir été victime d’un attentat) ou l’atelier de l’artiste dans *L’instant précis où Monet entre dans l’atelier*. Toussaint rapproche cet écart vis-à-vis du monde, ce confinement souhaitable, ce refuge désirable, du nécessaire éloignement de l’écrivain censé libérer l’acte créateur : s’éloigner du monde pour l’atteindre, « prendre congé du monde pour mieux le restituer⁵⁰⁹ », cela nécessite des lieux à l’abri, en retrait. L’auteur, qui se considère « en quelque sorte [comme] un écrivain de la baignoire⁵¹⁰ », alimente autant cette posture ascétique dans ses romans qu’au travers des ficelles, qu’il délivre toujours de bon gré, sur ses processus d’écriture. Cette posture n’est pas sans rappeler celle d’un Absalon – ou Eshel Meir – artiste israélien présenté par l’architecte Pier Vittorio Aureli comme l’un de ceux « qui ont compris comment leur vie, même dans ses détails quotidiens, fait partie intégrante des principes artistiques de leur œuvre », ayant « poussé à l’extrême l’aspect ascétique de la production artistique⁵¹¹ ». Les *Cellules* qu’Absalon a développées avant sa mort précoce constituent des microarchitectures destinées à abriter l’artiste pendant ses déplacements, évoquant l’univers normatif du design de

⁵⁰⁶ Jean-Philippe Toussaint, *Lire, voir et penser l’œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, colloque, Bordeaux, 2019. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=CrKWwaZzL68&frags=pl%2Cwn>

⁵⁰⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Le Livre de poche, 2000 [1670], s.p.

⁵⁰⁸ Jean-Philippe Toussaint, entretien avec Norbert Czarny, *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>

⁵⁰⁹ Norbert Czarny, « Prendre congé du monde pour mieux le restituer », *En attendant Nadeau*, 30 mars 2022. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/03/30/toussaint-restituer-monde/>

⁵¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, entretien avec Norbert Czarny, *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020, *op.cit.*

⁵¹¹ Pier Vittorio Aureli, *Less is enough. Sur l’architecture et l’ascétisme*, Paris, Caryatide, 2022, p.42.

l'espace et ses contraintes sur les corps. La performance *Solutions* présente un cube blanc immaculé, abstrait, où peuvent tour à tour prendre place un lit, une table, une chaise et, bien entendu, une baignoire.



[John Lvoff, *La Salle de bain*, 1989. Photogramme]

[Absalon, *Solutions*, 1992]

Jean-Philippe Toussaint prend également un malin plaisir à parler des lieux où il se retire personnellement. Il en a tiré un ouvrage en 2005 aux éditions italiennes Amos, intitulé *Mes Bureaux. Luoghi dove scrivo*, dans lequel l'auteur faisait la part belle à l'ensemble des lieux, et notamment des bureaux, d'où il écrivait : une liste très perecquienne, inventoriant tous les lieux où l'auteur a écrit, conclut l'ouvrage. Toussaint confirme dans *C'est vous l'écrivain* le culte qu'il y voue, et concède même avoir régulièrement dessiné et photographié ces lieux « sacralisés », dont certains illustrent ledit ouvrage. Le photographe Benoit Galibert a également capturé l'un d'eux, à Bruxelles en 2015. La manière dont Toussaint envisage le « bureau de l'écrivain » est finalement révélatrice de ce désir omniprésent, et fondamental à l'être humain contemporain, de se retirer du monde.

Au-delà de sa réalité physique et matérielle, le bureau de l'écrivain est donc un lieu que je perçois avant tout comme un *refuge contre le monde extérieur*. [...] Je parle de refuge, mais on pourrait multiplier les métaphores à l'infini, *j'aurais pu tout aussi bien parler d'abri, de retraite, de tanière, de cabane – de salle de bain*. Le bureau de l'écrivain est un lieu protégé du monde extérieur où la pensée peut s'épanouir librement.

(JPT, *ECR*, 50-51. Je souligne)



[Benoit Galibert, *Au lieu d'écrire*, « Jean-Philippe Toussaint, Bruxelles, 31 juillet 2015 », 2015]

[Jean-Philippe Toussaint, *Médée*, 18.05.1984]

L'envers de la solitude

Chez Houellebecq, plusieurs types d'espaces alimentent le processus de mise à l'écart. Cette dynamique concerne sans exception, et selon divers procédés, l'ensemble des romans de l'auteur. Si la retraite passe par une réorganisation ou une réorientation du quotidien, *Lanzarote* n'échappe pas à la règle. La nouvelle s'ouvre sur des considérations peu reluisantes. La perspective d'une soirée de nouvel an raté incite le narrateur à quitter Paris ; prendre un billet pour une destination quelconque, partir vite et loin, si possible :

Le 14 décembre 1999, en milieu d'après-midi, j'ai pris conscience que mon réveillon serait probablement raté – comme d'habitude. J'ai tourné à droite dans l'avenue Félix-Faure et je suis rentré dans la première agence de voyages.

(MH, *LAN*, 9)

Quelques échanges avec la réceptionniste (d'abord centrés sur la Tunisie ou le Maroc) orientent finalement le narrateur vers Lanzarote, une île volcanique campée au large du Maroc. Après deux romans (*Extension du domaine de la lutte*, *Les Particules élémentaires*) au sein desquels l'on peut déjà appréhender la complexe relation que Michel Houellebecq entretient avec l'espace urbain en général, et avec Paris en particulier, une île apparaît pour la première fois dans cette nouvelle qui en porte fièrement le nom, sur-titrée d'un aphoristique *Au milieu du monde*. Reléguée à un choix par défaut, l'île apparaît d'abord comme un prétexte, davantage utilisée pour l'imaginaire qu'elle véhicule que pour les potentiels attraits de son territoire : le symbole d'un paradis coupé du monde et du quotidien représentant « avant tout "l'ailleurs", "le nulle part", le bout du monde où l'on se sent loin de chez soi et de ses repères, prêt à vivre une nouvelle expérience⁵¹² ». Mais le décor est tout de même planté : quoi de mieux, convenons-en *in fine*, qu'une île pour se retirer ? Comme l'écrit Joy Sorman, « il n'y a pas d'île sans voyage, sans retrait, sans découverte⁵¹³ ». Et en ce qui concerne la découverte, notons que si le narrateur houellebecquien souffre d'une grande solitude dans la ville dense, il ne sera jamais aussi bien accompagné qu'à Lanzarote. Il noue avec certains personnages (Rudi ou un couple d'allemandes notamment) des relations, passagères certes, mais visiblement plus sincères qu'avec ses pairs parisiens. On ne serait donc jamais aussi seul qu'en ville ; la quitter intensifierait paradoxalement les relations humaines. L'île houellebecquienne inverse en cela la perception et la représentation des lieux de la retraite. Nous verrons également que l'île est également au cœur d'une réflexion sur l'utopie, ou l'anti-utopie contemporaine (→ **Utopie**). Quoi qu'il en soit, d'autres usages, d'autres attitudes, d'autres aspirations apparaissent, qui enrichissent le spectre des interactions sociales des personnages. Il faut dire, comme le rappelle l'architecte Virginie Picon-Lefebvre dans l'ouvrage qu'elle a récemment consacré au tourisme, que :

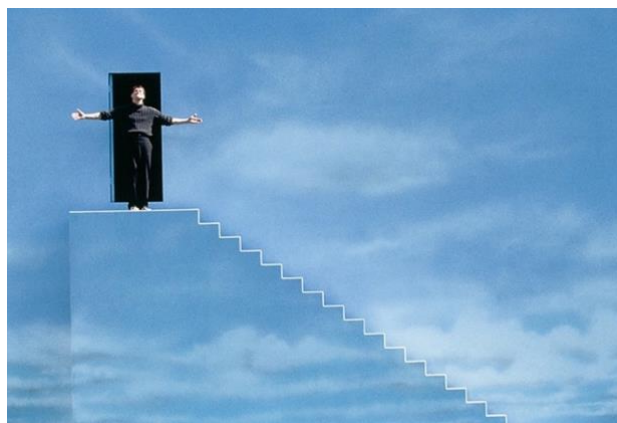
Les villages balnéaires [...] constituent des univers protégés, des mondes où les règles sont différentes de celles qui sont en vigueur dans la vie quotidienne, où on se comporte de manière

⁵¹² Nathalie Bernardie-Tahir, « Des "bouts du monde" à quelques heures : l'illusion de l'isolement dans les petites îles touristiques », *Annales de géographie*, n°644, 2005, p.369.

⁵¹³ Joy Sorman, « Une île dans la tête », *Le Grand Paris des écrivains*, 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/actualite/le-grand-paris-des-ecrivains/11874-joy-sorman.html>

plus libre et transgressive. [...] La vie dans les lieux du tourisme et des loisirs, comme dans un hôpital ou une bibliothèque, serait alors une sorte de mise en retrait choisie où le temps est suspendu comme dans un couvent ou dans un désert, au sens biblique, afin de s'éloigner du monde réel⁵¹⁴.

Mais l'autrice tient à souligner la différence à opérer selon elle entre les catégorisations émises par Michel Foucault dans ses hétérotopies. Pour Picon-Lefebvre, difficile d'imaginer en effet inclure le lieu de villégiature, voire l'île, dans la liste de ces « espaces autres⁵¹⁵ » qui se caractérisent notamment par une nette différenciation avec les lieux qui les entourent (tels les prisons, les asiles ou les hôpitaux) régis par des codes sociaux ou spatiaux en rupture avec la vie en société traditionnelle. Car, à la différence d'un numéro 6 (*The Prisoner*) ou d'un Truman Burbank (*The Truman Show*) – protagonistes de fictions dont les intrigues reposent sur l'inéluctable découverte de la superficialité de leur environnement et le désir nécessairement associé de s'échapper d'une « retraite » ou d'une réclusion forcée – le narrateur de *Lanzarote* est libre de regagner à sa guise son environnement quotidien, conscient de l'aspect transitoire d'un tel épisode balnéaire. Les architectes sont fatalement sommés de se pencher sur ces lieux de la retraite, car à en croire le film et la série, l'univers construit participe à la frivolité et l'incarcération dénoncées, tantôt pur décor en carton-pâte, tantôt ballon gonflable neutre et conceptuel. Quelle architecture proposer dès lors que l'on s'abstrait du monde du quotidien ? D'après Picon-Lefebvre, elle serait « libérée des règles, ce qui permettrait d'expliquer le succès public des projets comme ceux qui, à l'instar de Disney, organisent un monde sans défaut apparent⁵¹⁶ » (→ **Utopie**).



[Peter Weir, *The Truman Show*, 1998. Photogramme]

[George Markstein & Patrick McGoochan, *The Prisoner*, 1967]

Comme son nom l'indique, *La Possibilité d'une île* trace le sillon de l'insularité. Mais Houellebecq diversifie les typologies et les localisations des lieux de la retraite dans les romans qui lui succèdent, que cela soit dans *La Carte et le territoire* mais surtout dans *Soumission* et dans *Sérotonine*. Du monastère du centre de la France (programme architectural qui indique

⁵¹⁴ Virginie Picon-Lefebvre, *La Fabrique du bonheur*, Marseille, Parenthèses, 2019, p.233-234.

⁵¹⁵ Voir Michel Foucault, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, Paris, 14 mars 1967, repris dans *AMC*, n° 5, 1984, pp. 46-49. [en ligne] Disponible à l'adresse <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/>

⁵¹⁶ Virginie Picon-Lefebvre, *La Fabrique du bonheur*, Marseille, Parenthèses, 2019, p.234.

sans ambiguïté la mise à l'écart) de l'un, à la campagne normande – cet « espace brumeux, paisible, éloigné des enjeux humains habituels et en un sens éloigné du mal⁵¹⁷ » – de l'autre, il est encore et toujours question de quitter la métropole, de se retrouver *au milieu du monde*. Mais sans pour autant se retrouver seul. Car même si le narrateur de *Soumission* « n'éprouv[e] aucune satisfaction à [s]e retrouver au milieu de [s]es semblables⁵¹⁸ », c'est au « Bar de l'Amitié » qu'il tue le temps, et avec le frère hôtelier « manifestement désireux d'engager la conversation sur des bases consensuelles⁵¹⁹ » qu'il échange. D'ailleurs, en rentrant à Paris, quelques pages plus loin :

la circulation était très dense rue de Tolbiac, qui me parut inhabituellement longue, jamais me semblait-il je n'avais traversé de rue aussi longue, aussi morne, ennuyeuse et interminable. Je n'attendais rien de précis de mon retour, juste des ennuis variés. [...] Je jetai un regard dégoûté à mon salon, incapable d'échapper à cette évidence que je n'éprouvais aucun plaisir particulier à l'idée de rentrer chez moi, dans cet appartement où personne ne s'aimait.

(MH, *SOU*, 228)

Ou encore, ailleurs :

A Paris il faisait froid, les choses étaient très normalement désagréables. A quoi bon insister ? Chacun connaît la vie, et ses aboutissants. Il me fallait me réhabituer à l'hiver, qui n'en finissait pas ; et au XX^e siècle, qui ne paraissait pas non plus vouloir en finir.

(MH, *LAN*, 54)

Contre toute attente, les différentes parenthèses, temporelles et spatiales, que s'accordent les personnages loin de Paris, permettent en réalité d'échapper à la solitude. Tant et si bien que l'auteur lui-même s'est retrouvé, fait divers révélateur, au cœur d'une histoire qui aura alimenté les plus grandes rumeurs : en 2011, alors qu'il doit se rendre aux Pays-Bas pour une tournée promotionnelle, Houellebecq « disparaît » ; médias et réseaux sociaux paniquent, évoquent le pire. L'auteur s'était en réalité simplement retiré dans sa maison en Espagne. Un film, intitulé *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, réalisé par Guillaume Nicloux en 2014, singe cet évènement. Michel Houellebecq, joué par lui-même, est enlevé par trois personnages hauts en couleur, et séquestré dans une maison rurale, chez les parents de l'un des ravisseurs. Il finit par nouer une relation de franche camaraderie avec l'ensemble des kidnappeurs, que la « suite » des aventures (intitulée *Thalasso* – lieu de retraite houellebecquien au possible, dans lequel l'auteur partage l'affiche avec Gérard Depardieu) consolidera.

Il faut dire que la ville, non contente d'encourager la solitude, angoisse. Plusieurs extraits issus de notre corpus soutiennent la thèse d'un milieu urbain sinistre et carcéral, rythmé par un quotidien asphyxiant. Conscients de l'aspect transitoire d'une retraite hors de la ville, les personnages appréhendent les dimanches soir comme des enfants redouteraient la fin des

⁵¹⁷ MH, *SER*, 214

⁵¹⁸ MH, *SOU*, 220

⁵¹⁹ MH, *SOU*, 214

vacances. Les retours à la maison prennent des allures de purgatoire – Paris est un enfer, New York encourage la claustrophobie –, où s'affichent soudainement les pires désagréments de la vie métropolitaine.

Le pire c'était le dimanche soir, songea-t-il. Au volant dans sa tenue de ski humide, Corrine endormie maintenant près de lui, il sentit l'appréhension familière l'envahir – il fonçait vers la ville, vers le bureau, la claustrophobie, encore aggravée par une nouvelle angoisse à propos de ses relations avec Harold.

(JMI, *TAP*, 143)

son angoisse croissait à mesure qu'il se rapprochait de leur pavillon de Montreuil [...]

(MH, *ANE*, 333-334)

Pour la première fois de ma vie, c'est avec soulagement que je vis apparaître, le lendemain en milieu d'après-midi, les premiers contreforts de la banlieue parisienne. Jeune homme, lorsque chaque dimanche soir je quittais Senlis où j'avais vécu une enfance très protégée pour retourner poursuivre mes études dans le centre de Paris, lorsque je traversais Villiers-le-bel, puis Sarcelles, puis Pierrefitte-sur-Seine, puis Saint-Denis, lorsque je voyais peu à peu autour de moi s'élever la densité de population et les barres d'immeubles, et dans l'autobus la violence des conversations augmenter, et le niveau de danger visiblement s'accroître, j'avais chaque fois la sensation nettement caractérisée de revenir en enfer, et dans un enfer bâti, à leur convenance, par les hommes. Maintenant c'était différent, un parcours social sans brio particulier mais correct m'avais permis d'échapper, je l'espérais définitivement, au contact physique et même visuel des classes dangereuses, j'étais maintenant mon propre enfer, que j'avais bâti à ma convenance.

(MH, *SER*, 46)

Ce n'est pas tout. Car même en voyage à l'étranger, les personnages de notre corpus romanesque utilisent leurs villes d'origines pour exemplifier des phénomènes désagréables. Les souvenirs de Paris, pour le narrateur de *Faire l'amour* déambulant dans le métro tokyoïte, ne sont par exemple pas glorieuses :

De nombreux clochards avaient investi les couloirs du métro, qui s'étaient installés là le long des murs, sur des couvertures ou dans de simples cartons, dans des tentes de fortune, sur des vieux matelas auréolés de taches de graisse ou de traînées de pisse, des casseroles abandonnées par terre, un pantalon qui sèche, des cordelettes, des cannettes vides, des plateaux de bentos entassés, des chiens immobiles, la gueule bornée, le poil fumant d'humidité, une infecte odeur de couloir de métro et d'animal mouillé qui faisait remonter à la narine d'inattendues réminiscences de Paris.

(JPT, *FA*, 108)

Clay se remémore au contraire, tout au long de *Moins que zéro*, des moments intenses de sa jeunesse, passés dans la maison familiale de Palm Springs, au seuil du désert tout proche. La maison d'enfance du narrateur, « devenant alternativement refuge, *locus amoenus* affranchi de la sauvagerie et de la détresse urbaines, et miroir fantasmagorique, no man's land pourvoyeur d'images magnifiées de cette même détresse⁵²⁰ », se meut en machine à souvenirs : des moments de joie partagés, en famille, inimaginables à Los Angeles. Si la « poétique du lieu clos » à laquelle fait référence Bernard Beugnot est bien opérante (la maison en serait sûrement l'archétype), n'oublions pas le désert, où « il a fallu inventer la vitesse des prototypes automobiles pour conjurer l'horizontalité absolue⁵²¹ », afin de bien comprendre la manière dont Ellis *retire* ses personnages. Face à la ville, dévorante, féroce et sauvage, rien de tel qu'un savant cocktail, un ingénieux et paradoxal diptyque capable de refonder un semblant d'humanité : la maison familiale, lieu symbolique de l'intime, et le désert, (non-)lieu anonyme par excellence.

Familiarité (sociale) et neutralité (physique) semblent donc faire bon ménage pour tâcher de redonner du sens à des trajectoires teintées d'une mélancolie native, largement amplifiée par les affres de la vie métropolitaine. Le passage suivant, tiré de (l'opportun) *L'invention de la solitude* de Paul Auster, pourrait à ce titre illustrer la posture de nos auteurs transgressifs :

A. continuait d'espérer une réconciliation avec sa femme. Quand elle a accepté de venir en ville avec leur fils et de séjourner dans cet appartement, il s'est figuré qu'un changement réel pouvait se produire. Coupés des objets et des soucis de leur propre vie, il leur semblait retrouver une certaine harmonie dans cet environnement neutre.

(Paul Auster, *L'invention de la solitude*, 165-166)

À l'image de ceux de Toussaint, de Houellebecq et d'Ellis, le personnage d'Auster est à la recherche d'un ailleurs. Le *changement réel* passerait visiblement par la neutralité de l'environnement et de l'espace. Mais comment les architectes se représentent-ils cet ailleurs, et de quoi ce potentiel abri est-il le nom ?

Un abri souverain ?

Pour l'historien de l'architecture Hans Ibelings, l'architecture *supermoderne*, caractéristique de *l'ère de la globalisation* – nulle part ailleurs mieux représentée que chez nos auteurs transgressifs – « adopte [partout] une physionomie révélatrice d'une certaine absence de sens⁵²² ». Dans la mesure où « tout peut être construit n'importe où » et qu'il peut être considéré comme acquis que l'architecture a largement contribué à la *générification* des paysages et des

⁵²⁰ Nathalie Vincent-Arnaud, « “To the Land's End” ou “farther out into the desert” : itinéraires de la négation dans *Less than Zero* de Bret Easton Ellis », in Stéphanie Bonnefille et Sébastien Salbayre (dir.), *La Négation : Formes, figures, conceptualisation*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pufr/4833>

⁵²¹ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de poche, 2016 [1986], p.8.

⁵²² Hans Ibelings, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Hazan, 2003, p.69.

modes de vies des grandes métropoles du monde entier, difficile de ne pas se sentir perdu *au milieu, hors ou en retrait* du monde. Leïla Slimani le constate mieux que personne dans son ouvrage *Le Parfum des fleurs la nuit*. Le livre résulte d'ailleurs d'une aspiration simple – « Je voudrais me retirer du monde⁵²³ » –, désir qui finit par se réaliser le temps d'une nuit insolite à Venise. Son éditeur l'invite à passer, seule, de longues heures dans « La Punta della Dogana », temple de la collection Pinault, bâtiment de la douane construit au XVII^e siècle et réhabilité par l'architecte japonais Tadao Ando en 2009. De quoi divaguer sur les réalités d'une ville-symbole de la consommation touristique de territoires qui finissent tous par se ressembler :

À Venise, plus que n'importe où ailleurs, on est frappé par ce que Patrick Deville appelle « la déréalisation du monde, le refus de l'histoire et de la géographie ». Le touriste n'est plus qu'un consommateur parmi d'autres qui veut « faire » Venise et ramener de son voyage des autoportraits pris avec une perche où la ville n'est qu'un décor d'arrière-plan. Nous sommes condamnés à vivre dans l'empire du même, à manger dans des restaurants identiques, à arpenter les mêmes boutiques sur tous les continents. En trente ans, la population de Venise a été réduite de moitié. Les appartements, ici, sont mis en location pour les voyageurs de passage. Ils sont vingt-huit millions chaque année. Les Vénitiens, eux, sont comme des Indiens dans une réserve, derniers témoins d'un monde en train de mourir sous leurs yeux.

(Leïla Slimani, *Le Parfum des fleurs la nuit*, 24)

Cette absence de sens pourrait contribuer chez certains à la matérialisation d'un projet, voire d'une utopie (→ **Utopie**). Elle semble induire chez d'autres, on devinera lesquels, une certaine forme de résignation : avec Ellis, Toussaint et Houellebecq, nous voilà condamnés à *habiter l'absence*, comme le présage une photographie du dernier cité, inscription blanche et immaculée plaquée sur fond gris désertique (→ **Inhabiter**).



[Michel Houellebecq, *Inscriptions #012*]

⁵²³ Leïla Slimani, *Le Parfum des fleurs la nuit*, 24.

Pas de quoi se réjouir, donc, si l'on en croit également le Houellebecq écrivain, dont *Les Approches du désarroi* prolongent les dires de Ibelings. L'architecture manquerait de tout (identité, caractère, beauté, poésie) pour potentiellement faciliter l'inscription des êtres humains quelque part :

Polyvalents, neutres et modulaires, les lieux modernes s'adaptent à l'infinité des messages auxquels ils doivent servir de support. Ils ne peuvent s'autoriser à délivrer une signification autonome, à évoquer une ambiance particulière ; ils ne peuvent ainsi avoir ni beauté, ni poésie, ni plus généralement aucun caractère propre. Dépouillés de tout caractère individuel et permanent, et à cette condition, ils seront prêts à accueillir l'indéfinie pulsation du transitoire.

(MH, *RV*, 44)

L'implacable constat de Houellebecq, couplé au fait que « la ville est désormais partout et nulle part⁵²⁴ » et que l'on côtoie paradoxalement moins le proche que le lointain (combien de Françaises et de Français connaissent-ils mieux Buenos Aires, Shanghai ou Montréal que la Moselle, la Creuse ou le Perche ?), complique la tâche d'une population liquide et mobile, rompue à la « pulsation du transitoire ». Il faut dire, comme le rappelle Christina Horvath que le générique prime, et que rien ne ressemble plus à une ville qu'une autre ville :

les villes étrangères ne se distinguent pas assez nettement de la ville d'origine des personnages pour être perçues comme une alternative : elles prônent essentiellement les mêmes valeurs et la même routine devenue universelle et standardisée. Comme si, avec la globalisation, nous assistions aujourd'hui à l'émergence d'un réseau mondial de mégapoles qui, reliées par des moyens modernes de la télécommunication, se sentiraient culturellement et socialement plus proches des unes des autres que de la campagne qui constitue leur environnement immédiat⁵²⁵.

Pour contrecarrer ce fatalisme ambiant, on pourrait lire dans le retrait des personnages de nos romans transgressifs l'expression d'un *abri souverain*. Formulé au début des années 1920 par l'architecte français Auguste Perret, appliquant lui-même les théories de Viollet-le-Duc, l'abri souverain se présenterait comme une simple charpente en poteaux-poutres, fabriquant une couverture. Apparence et structure coïncident : l'architecture ne dit rien d'autre que ce à quoi elle est destinée. La banalité défendue par Perret prend racine dans la pureté d'une telle association, à laquelle les architectes se doivent donc de consacrer toute leur ingéniosité. Si le Mouvement moderne a quelque peu entravé la simplicité d'une telle relation, entre l'être humain qui habite et l'architecture basée entièrement sur l'expression de sa construction, une jeune génération d'architectes, confortablement assise sur des notions débroussaillées au début des années 2000 par certains de leurs aînés, cherche aujourd'hui à revenir à une forme de simplicité, de rationalité, de retrait (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**). En résulte dès lors « une architecture qui fait sienne une série de non-qualités (neutralité d'expression, banalité, retrait, non-écriture...) qui permettent d'organiser la charge expressive des matériaux⁵²⁶ ». Le retrait

⁵²⁴ Françoise Choay, « La ville invivable », *Le Débat*, n° 60, 1990. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1990-3-page-278.htm>

⁵²⁵ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/2038>

⁵²⁶ Florent Lahache, « Architecture du réel : architecture contemporaine en France », *Critique d'art*, n°24, 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1677>

pourrait être perçu comme un retour à des archétypes, des éléments disciplinaires voire introspectifs, aux racines et aux fondements qu'Auguste Perret appelait de ses vœux, pour cesser, sans doute, d'alimenter les excentricités formelles pointées du doigt par Hans Ibelings. Car attention, l'expression du retrait – Éric Lapierre parlera même de « retrait expressif » – n'est pas synonyme de paresse, si l'on en croit l'un de ses plus fervents défenseurs :

Il ne faudrait pas croire que la neutralité formelle soit plus simple à établir que l'expressivité virtuose. L'architecture doit d'une certaine manière toujours se confronter à la question de l'expression, fût-ce pour en exprimer l'absence. Le retrait expressif évoqué ici suscite donc des choix spécifiques de matériaux, et de mise en œuvre et en forme des bâtiments⁵²⁷.

L'expressivité du retrait, voire son esthétisation, est donc au cœur d'une recherche, autant théorique que formelle, dans l'architecture contemporaine. Démarche qui n'est pas étrangère au retour, qui agite depuis peu le milieu architectural français, au banal et à l'ordinaire ; deux notions que l'on pourrait sans conteste appliquer à la manière dont Toussaint, Houellebecq et Ellis appréhendent l'espace urbain. En tout état de cause, voilà comment l'architecture pourrait, selon l'architecte allemand André Kempe, à nouveau faire *sens* :

Cette architecture n'est pas « normale », bien au contraire. Il s'agit d'une architecture spécifique, chargée de caractère, malgré son systématisme initial. Elle vit plutôt de ses subtilités, de ses proportions, de sa recherche de générosité et de noblesse, tranquille mais profonde. Dans cet esprit-là, *cette architecture fait sens*. Il s'agit d'une architecture de raison⁵²⁸.

Cette *architecture de raison* fait néanmoins sens de manière sensiblement différente selon qu'elle s'établit dans les métropoles ou dans les territoires ruraux. Les représentants du Nouveau Réalisme présentés par *d'a* et ARCH+, soutenus par Lapierre et Kempe, s'inscrivent dans une lignée « savante » des théories de Perret et Viollet-le-Duc, qu'ils appliquent plutôt dans le cœur des grandes villes, en France et à l'étranger : un retrait expressif, esthétique et formel, des ossatures dénudées, un abri souverain « transmuté en une sorte de “cage souveraine”⁵²⁹ » exhibée dans sa pureté et sa vérité cristalline. Si les Bruther, Muoto, NP2F et autres CAB se retrouvent davantage sur des « a priori » (culturel, social, environnemental) que sur une idéologie, une organisation ou une réflexion commune, il n'empêche que leur quête de « simplicité, d'efficacité, de sobriété⁵³⁰ » tend à une forme de virtuosité qui les exclut de fait du spectre de la banalité et de l'ordinaire, pour certains de leurs détracteurs (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**).

Une autre *quête de sens* opère dans le milieu architectural et urbain, mais en retrait des grandes villes. Les architectes contemporains se penchent depuis quelques années, à l'image de certaines romancières et de certains romanciers⁵³¹, sur les petites villes et les campagnes françaises. Dans la mesure où toutes les métropoles se ressemblent, que la liberté et les modalités d'action y sont limitées, autant chercher à manipuler des échelles plus réduites, revenir à la base, à la racine, au fondement même du territoire et de son authenticité : un retour

⁵²⁷ Éric Lapierre, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004, p.47.

⁵²⁸ André Kempe, « Une architecture substantielle », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021, p.47. Je souligne.

⁵²⁹ Jean-Louis Cohen, « Vivre sa vie », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021, p.44.

⁵³⁰ Entretien avec François Chas, architecte, Paris, 17 juin 2021.

⁵³¹ On pense notamment, pour ne citer qu'eux, à Marie-Hélène Lafon, David Lopez ou Simon Johannin.

à un vernaculaire également synonyme d’abri souverain, qui prend des allures de revendication non-héroïque et de retrait de la vie culturelle parisienne. L’architecte Thomas Paturet, auteur du site *Atlas of Places* s’est par exemple installé dans son sud-ouest natal après des études à l’École Polytechnique Fédérale de Lausanne (→ **Atlas**). Il revendique haut et fort : « La question de l’authenticité est la première qu’il faut poser par rapport à l’environnement⁵³² ». Qualifiés d’« antistars » par Valéry Didelon, les chefs de file de cette « école » (on pense à Simon Teyssou, Atelier PNG, Julien Boidot, Émilien Robin, Félix Mulle, Boris Bouchet, etc.), gagnent en visibilité en 2016, lorsque Frédéric Bonnet et le collectif AJAP14 décident, en tant que commissaire du Pavillon français à la Biennale de Venise, de mettre à l’honneur le territoire français ordinaire. Leur production « sans véritable éclat » présentée en Italie éprouve la réalité de leur quotidien et de leur carnet de commande, concentrée « sur des sites qui n’ont rien d’exceptionnel, pour des clients et des usagers ordinaires, avec des moyens limités, et dans un cadre réglementaire normal. » La retenue dans l’expressivité architecturale laisse place à une forme « de rigueur constructive, de vertu écologique et, pour certains, de résistance aux acteurs économiques⁵³³ ». Valéry Didelon estime que cette nouvelle « élite » tranche avec celle, attirée par les projecteurs et les micros, qui lui précédait. L’École d’architecture de Clermont-Ferrand, dirigée par l’architecte Simon Teyssou, fondateur de l’atelier du Rouget (qui porte à dessein le nom de la ville dans laquelle l’agence est située, à une trentaine de kilomètres de la ville natale de Marie-Hélène Lafon, dont on connaît l’attachement pour « son » Cantal), s’impose comme l’épicentre de ces pratiques alternatives où convergent des réflexions sur les manières de *donner du sens* à ses pratiques, à travers de nouvelles conditions de production et un décentrement, un retrait géographique. En atteste par exemple un colloque, révélateur, qui s’y est tenu fin 2021, dans la droite lignée des questions posées par la crise sanitaire, dopées par des programmes opérationnels portés par des institutions à l’échelle nationale. Les réflexions se concentraient sur la manière d’habiter les petites et moyennes villes. Y étaient notamment invités Boris Bouchet, Félix Mulle, Laura Petitbon (qui codirige « La Preuve par 7 », démarche pour laquelle œuvre également Fanny Taillandier) (→ **Chacun son écrivain**), Simon Teyssou, Frédéric Bonnet et la présidente de l’Ordre des architectes, Christine Leconte.

À l’image de Plourin-les-Morlaix, de Grillon ou encore du Rouget, l’engagement des concepteurs dans les petites villes n’est pas nouveau. Ces expériences prennent un coup de projecteur en raison du déploiement de nombreux programmes nationaux — AMI Centres-Bourgs, Action cœur de ville et Petites villes de demain —, régionaux ou encore départementaux, et de la récente crise liée au COVID qui a redonné un engouement particulier pour les petites villes et les territoires ruraux⁵³⁴.

Certes, « l’architecture, c’est-à-dire la réponse aux besoins d’abri et d’organisation spatiale, perdurera tant qu’il y aura des individus et des sociétés⁵³⁵ », mais son expressivité, son fondement, sa logique même seraient depuis la fin du siècle dernier remis en question par des façons d’être au monde changeantes et désincarnées. On ne le constate nulle part aussi bien que

⁵³² Voir : <https://thomaspaturet.com/info/>

⁵³³ Valéry Didelon, « Etoiles et lucioles », *d’architectures*, n°300, juillet-août 2022, p. 32.

⁵³⁴ Argumentaire du colloque *[Ré]habitons les petites et les moyennes villes*. Voir : https://www.clermont-fd.archi.fr/wp-content/uploads/2021/11/Programme-Rehabitons_18_11.pdf

⁵³⁵ Philippe Madec, « L’avenir du quotidien », *Les Cahiers de la Cambre*, n°7, 2008, s.p.

chez Ellis, Toussaint ou Houellebecq, dont les personnages peinent à trouver leurs marques, forcés à chercher dans les marges d'une planète sur-urbanisée la souveraineté d'un abri.

La retraite intramondaine

Il existe une autre forme de retrait que nous n'avons pas encore évoquée ici. Celle-ci prendrait plutôt, à l'inverse des exemples développés jusqu'à présent, des allures de repli, *dans* l'espace urbain, voire chez soi. Un retrait qui n'est pas sans lien avec la manière dont le sociologue Georges Balandier définit le quotidien :

Le quotidien apparaît alors comme le moyen de la *dissidence*, par exemple sous les formes du « retraitisme » (repli sur une vie privée close), de la marginalité ou du radicalisme jeune avec leurs signes de reconnaissance et de refus ; ou comme le moyen de l'alternative créatrice d'enclaves expérimentales au sein même de la « grande » société⁵³⁶.

Le *repli sur une vie privée close* trouve un écho chez de nombreux auteurs contemporains, à commencer par Jay McInerney. S'il décrit, à l'image de son ami et alter ego Bret Easton Ellis, les mêmes processus de la mondialisation au tournant du XXI^e siècle, ses personnages sont rarement voués à quitter New York, invariable épice de ses romans. Ils s'enferment au contraire, pour pallier le manque d'humanité de la capitale culturelle américaine, dans une vie quotidienne balisée par l'espace domestique, où ils mettent en scène la richesse et la diversité de leurs relations sociales. Deux des trois tomes de la trilogie des Calloway s'ouvrent ainsi sur des scènes de couple, Russell et Corrine postés dans leur cuisine, affairés aux préparatifs de la réception du soir :

Depuis qu'ils vivaient à New York, leur appartement de l'East Side était devenu au fil des ans une espèce de club où se réunissaient pour dîner leurs relations moins installées, l'appartement témoin de ceux qui envisageraient d'acheter dans le quartier du conjungo. Pour les conjoints de fraîche date, c'était un havre dans cette ville meurtrière pour les ménages ; et les non-appariés y trouvaient un répit à leur infirme et exténuante vie de célibataire.

(JMI, *TAP*, 18)

On peut y voir un lien évident avec ce qui semble se produire au sein la scène architecturale française. L'architecte Dominique Lyon n'hésite pas à comparer l'esthétique contemporaine, tramée, rigide et rationnelle, à l'ascèse « intramondaine » développée par Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*. Weber y développe en substance la thèse suivante : le capitalisme, tel qu'on l'éprouve encore aujourd'hui, repose sur la manière dont le calvinisme aurait interprété l'ascétisme religieux, « en tant que pratique de contraintes volontaires qui implique à la fois l'abstinence comme promesse d'un gain et la culpabilisation permanente du sujet⁵³⁷ ». L'économiste et sociologue allemand file alors l'analogie avec l'économie, et la manière dont la bourgeoisie protestante aurait alors pu méthodiquement s'enrichir. En ce qui nous concerne, contrairement à l'ascèse monastique, qui repose sur une

⁵³⁶ Georges Balandier, « Essai d'identification du quotidien », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.74, p. 5-12, Paris, Les Presses universitaires de France, 1983.

⁵³⁷ Pierre Chabard, « Utilitas, firmitas, austeritas », *Criticat*, n°17, 2016, p.46.

expérience entièrement basée sur une mise à distance du monde (*hors du monde ?*), l'ascèse intramondaine relevée par Lyon tient davantage, via un subtil oxymore, à un retrait plus ambiguë, aux allures de retenue « accompagnée ». L'architecte constate que la question de l'ascétisme et du retrait soulevée par Weber a d'ailleurs rapidement inspiré les architectes, et notamment des protestants, avec le Bauhaus par exemple. Certains des confrères de Lyon, et plus spécialement l'architecte italien Pier Vittorio Aureli, envisagent même aujourd'hui l'ascétisme comme « le seul salut⁵³⁸ », impliquant une privation, mais aussi et surtout une quête, un but tout en mettant en garde sur son « plus grand danger », qui serait « sa simple esthétisation, tel un style, une atmosphère⁵³⁹ ». Son essai *Less is enough. Sur l'architecture et l'ascétisme*, traduit récemment en français, s'impose comme un plaidoyer anticapitaliste. L'architecte y revient sur ce qui justifierait selon lui l'attitude de certains de ses confrères : une politique d'austérité, une société basée sur le sacrifice, après des périodes fastes et consommatrices. Nous voilà sommés de revoir à la baisse nos ambitions, de vivre à hauteur de nos moyens, lesquels ont été trop largement dépassés.

Aureli revient sur le célèbre portrait de Steve Jobs, l'exposant seul, assis en tailleur, dans sa maison californienne de Los Gatos. Cette image représente pour l'architecte « l'une des déclarations les plus puissantes sur le design et l'architecture de ces trente dernières années⁵⁴⁰ » en même temps qu'une dérive falsificatrice, et donc potentiellement dangereuse, de la vision ascétique qu'il défend. Il relève l'infini paradoxe de l'ascétisme et s'en explique ainsi :

L'ascétisme de Jobs est en ce sens un faux ascétisme – non pas pour la raison évidente qu'il a gagné beaucoup d'argent, mais parce que la forme de vie impliquée dans ce qu'il a aidé à concevoir et à produire n'a rien à voir avec sa propre vie⁵⁴¹.

Ce « faux ascétisme » caractérise pour Dominique Lyon la production des agences présentées par la revue *d'a* comme garante d'un Nouveau Réalisme. Son argumentaire ressemble à celui d'Aureli : certains de ses confrères, qu'il trouve tout à fait méritants et brillants par ailleurs, traduisent l'ascétisme trop littéralement, et l'exacerbent de manière exagérée, perverse, « grave ». Lyon reproche par exemple à l'agence Bruther d'avoir orienté les logements pour chercheurs qu'ils ont construits le long du périphérique parisien côté voies et non côté parc, faisant d'une idéologie un contre-sens architectural et une faute de conception. « Je ne sais pas où ils vivent⁵⁴² » se désole-t-il, critiquant la retenue qu'ils tâchent de véhiculer, aux antipodes de leur propre réalité sociale.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ Pier Vittorio Aureli, *Less is Enough. Sur l'architecture et l'ascétisme*, Paris, Caryatide, 2022, p.35.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.39.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.40.

⁵⁴² Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.



[Steve Jobs dans son appartement, 1982]

[Bruther, Résidence pour chercheurs à la Cité Internationale, Paris]

S'il n'est de plénitude accessible que dans l'expérience de l'ascèse, cette dernière prend une allure « intramondaine » (« intra-urbaine » pourrait-on dire), enclavée et familière, imprégnée tout en s'inscrivant à l'opposé d'un héritage monacal. Pour Lyon, cette « familiarité est importante quand notre temps connaît une crise de l'autorité et de la représentation, à laquelle les architectes n'échappent pas⁵⁴³ ». L'idiorythmie des moines, leur permettant de vivre isolés, mais ensemble, constituerait l'exemple à suivre. Ce recentrement sur l'espace de l'intime, du familier et du chez-soi tiendrait donc d'un phénomène global, que la littérature se plaît également à représenter. Il faut dire que depuis l'épuisement des idéologies et la fin des grands récits dont Jean-François Lyotard a dressé le portrait à la fin des années 1970, difficile pour les architectes, démunis de vision commune, d'imaginer des règles et des préceptes susceptibles d'améliorer la société. Dans ce déficit de cadre général et de potentiel rassemblement, l'architecte se voit confronté à lui-même et traverse des crises de tout genre, contraint, comme le souligne Pierre Chabard, à engager d'autres manières de s'inscrire au monde :

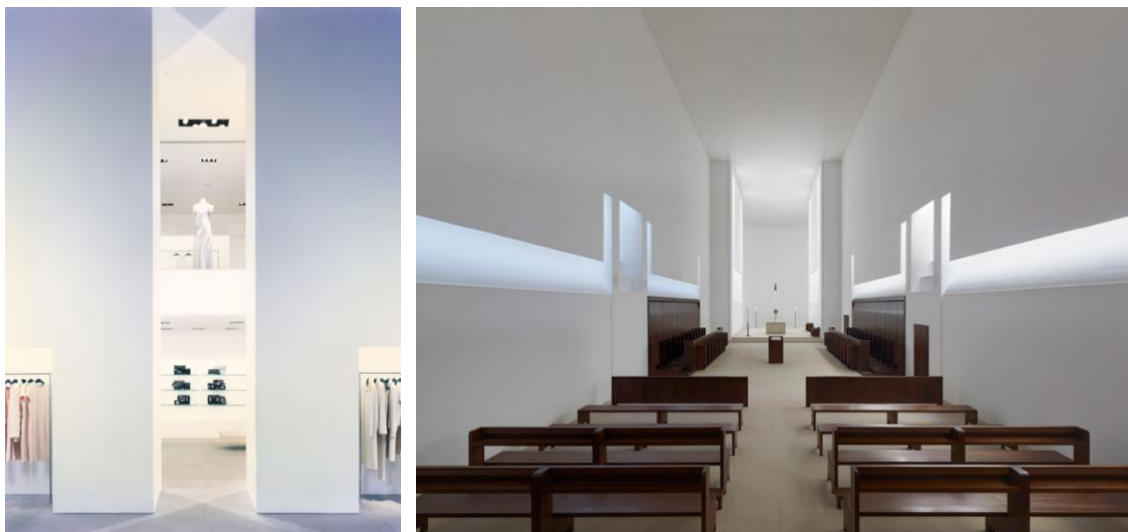
Le climat culpabilisant qu'ont instauré la dernière crise et les campagnes de rigueur budgétaire censées y remédier a été particulièrement intériorisé par le monde des architectes, qu'ils ont traduit en esthétiques de la pauvreté, ascétismes formels et autres éthiques de la modestie⁵⁴⁴.

Cette interprétation est corroborée par Aureli lui-même, lorsqu'il relate l'anecdote d'un moine visitant un magasin Calvin Klein à New York livré par l'architecte britannique John Pawson. Le religieux, après avoir visité ladite boutique de luxe, serait « tombé en extase » devant « le spectacle de la simplicité⁵⁴⁵ » avant de passer commande à l'architecte pour la construction d'un monastère en république Tchèque, conquis par le minimalisme des lieux. Si cet exemple exemplifie la manière avec laquelle l'ascétisme peut frôler la caricature, il démontre un phénomène visiblement à l'œuvre partout dans le monde : l'époque est moins à l'ostentation qu'à une forme de retrait, éthique, esthétique et social.

⁵⁴³ Dominique Lyon, « À propos d'un fort désir de clarté », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021, p.51.

⁵⁴⁴ Pierre Chabard, « Utilitas, firmitas, austeritas », *Criticat*, n°17, 2016, p.39.

⁵⁴⁵ Pier Vittorio Aureli, *Less is enough. Sur l'architecture et l'ascétisme*, Paris, Caryatide, 2022, p.61.



[John Pawson, Boutique Calvin Klein, New York, USA, 1995 /

John Pawson, Abbaye Notre-Dame de Novy Dvur, Bohème, République Tchèque, 2004]

Des exemples de cette ascèse intramondaine (ou de cette retraite intra-urbaine) parcourent en tout état de cause les romans de Houellebecq, qui prend même l'habitude de *retirer* ses personnages dans leurs propres villes. Jed, le personnage principal de *La Carte et le territoire* et Florent-Claude, quadragénaire dépressif de *Sérotonine*, s'installent ainsi provisoirement à l'hôtel, à Paris, où ils habitent tous deux. Ils finissent seuls, en quasi-ermite, repliés sur leurs pauvres tracasseries quotidiennes. Mais cette littérature de la *retraite intramondaine* a d'autres adeptes. On citera ainsi volontiers Thomas Clerc pour son *Intérieur*, dans lequel l'auteur décrit minutieusement chaque recoin de son appartement, et *Paris, musée du XXI^e siècle, Le 10^e arrondissement*, où, si l'échelle évolue, le processus demeure. Citons également Philippe Vasset, qui, face aux enclaves des zones blanches de son remarquable *Un Livre blanc*, préfère dans *La Conjuración* mettre en scène des personnages fuyant leur quotidien pour habiter les marges de Paris, les bureaux vides et les échafaudages délaissés, réinvestissant par la même occasion les seuils et les entre-deux disponibles. Il explique son projet au géographe Michel Lussault en ces termes :

Ce n'est pas l'idée que, dans le cadre d'une crise urbaine contemporaine, les individus pourraient fuir et s'installer ailleurs pour inventer une Arcadie quelconque. Ce sont plutôt des gens qui réinvestissent des lieux inoccupés ou partiellement abandonnés par le monde moderne. Dans le livre, je les compare à l'estran, l'espace découvert par la mer lorsqu'elle se retire. Ce serait un ordre monastique investissant l'estran urbain contemporain⁵⁴⁶.

Nouvelle référence à un ordre monastique, qui obsède décidément littéraires et architectes. Qu'elle soit subie ou volontaire, cette retraite intramondaine interroge quoi qu'il en soit l'inscription des personnages – et des habitants des métropoles – au sein de leur environnement social et géographique. *Au milieu, hors ou en retrait* du monde, il est en réalité question de comprendre où l'on se trouve.

⁵⁴⁶ Philippe Vasset, « Écrire pour rendre l'espace habitable », entretien avec Michel Lussault, *Tous urbains*, n°7, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/revue-tous-urbains-2014-3-page-24.htm>

L'estran urbain contemporain

L'estran représente un seuil, la partie d'un littoral recouverte quand la marée est haute, découverte quand la marée est basse. À l'image d'un éconotone ou d'une lisière, deux notions qu'a notamment développées l'équipe de Jean Nouvel (en la personne du paysagiste Michel Desvigne) à l'occasion de la consultation de l'Atelier International du Grand Paris⁵⁴⁷, il s'agit d'un milieu, potentiellement plus riche que les deux milieux qu'il sépare. Propice au développement d'un écosystème inédit, capable de s'adapter tant aux propriétés maritimes que terriennes ou aériennes, l'estran constitue une richesse temporaire, furtive, poétique pourrait-on même avancer, qui met en scène sa propre disparition et sa propre renaissance. Suite à l'intuition de Vasset, on pourrait tirer des analogies avec la pratique de certains architectes contemporains.

Comment ne pas citer EXYZT, par exemple, collectif d'architectes né à l'occasion du diplôme de ses membres fondateurs, Nicolas Henninger, Pier Schneider, Philippe Rizzotti, Gil Burban et François Wunschel à l'ENSA Strasbourg en 2003. Rapidement rejoints par des photographes, des graphistes, et d'autres architectes (dont Julien Beller, qu'on connaît notamment pour avoir fondé le 6b à Saint-Denis), ils œuvrent, à travers des projets pour la plupart temporaires, à réinventer certains codes, certaines références ou préoccupations du métier (à l'image du collectif Encore Heureux, avec qui ils ont partagé un atelier au Point Éphémère à leurs débuts, ou d'autres aujourd'hui). Leurs structures tubulaires – de vulgaires échafaudages en acier – ont notamment investi la toiture du pavillon français de la Biennale de Venise en 2006, à l'invitation de Patrick Bouchain qui en assurait le commissariat. Le projet, nommé Metavilla, tendait à « une façon alternative de montrer l'architecture », et « présent[ait] une vie quotidienne normale incluant sommeil, lavage, repas, travail et repos⁵⁴⁸. » Comme la plupart des projets d'EXYZT, il convoque autant les utopies des années 1960 (Superstudio, Archigram et Archizoom en tête), que le travail de Yona Friedman (avec lequel Philippe Rizzotti a collaboré pour une exposition rétrospective des œuvres des idées de l'architecte franco-hongrois en 2011). Metavilla montre en réalité l'urgence avec laquelle il est nécessaire d'inventer d'autres modes d'appartenance aux lieux.



[Collectif EXYZT, Metavilla, Venise, 2006, ©Cyrille Weiner]

⁵⁴⁷ Voir Michel Desvigne, « Épaissir les lisières », *Pour*, n°205-206, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-pour-2010-2-page-145.htm>

⁵⁴⁸ Voir : <http://www.philipperizzotti.net/fr/metavilla/>

Le discours sous-jacent s'apparente donc à un thème fondamental auquel se heurtent toutes les agences d'architecture : comment continuer à construire, à urbaniser, à densifier, sans s'étaler ? Le fameux adage « faire la ville sur la ville », présent dans la plupart des programmes des maires des grandes métropoles françaises, mérite en effet des dispositifs qui tendent à d'autres manières de construire : une stratégie de mutabilité qui répond aux grands enjeux de la ville durable et résiliente. Ce qui dure, c'est ce qui est capable de changer. Conscients que l'immutabilité des bâtiments contemporains ne peut être considérée comme elle l'était au siècle dernier, et qu'il paraît absurde de vouloir construire de manière pérenne dans un monde soumis à des évolutions difficiles à appréhender, les projets d'EXYZT plaident pour une stratégie vertueuse, permettant à l'architecture de voir ses composants démontés, réutilisés et recyclés. C'est ce que l'architecte Jean Prouvé appelait « l'anticipation de la construction », que les anglophones interprètent en « conception design for deconstruction » ou « design for disassembly ». Une poétique bien différente des machines à habiter rigides et bétonnées de leurs aînés modernistes.

Les dispositifs déployés par EXYZT au début des années 2000 semblent d'autant plus d'actualité que se tient fin 2021 une exposition assurée par Rizzotti, encore lui, au Pavillon de l'Arsenal⁵⁴⁹. Y figure bien entendu Jean Prouvé, à qui d'autres semblent également vouer un culte, à commencer par Jacques Ferrier, qui lui a consacré plusieurs articles et une exposition aux Beaux-Arts de Nancy en 2001. Le « mécano de bois⁵⁵⁰ » développé par Ferrier et son associée Pauline Marchetti comme une réponse à la nécessaire diminution de l'impact carbone dans le milieu de la construction doit d'ailleurs beaucoup aux recherches de l'architecte-feronnier. Prouvé continue donc à inspirer plusieurs générations d'architectes, adeptes de l'intelligence avec laquelle leur aîné a su mettre les questions constructives au service d'une démarche minimale et réversible. Comme la mer ou l'océan dans l'estran, les structures peuvent à leur guise y prendre de place avant de disparaître sans laisser de trace.

Philippe Rizzotti continue de manipuler des objets éphémères et des structures démontables et ré-appropriables. Son « musée passager » s'est installé sur le parvis de la basilique de Saint-Denis en 2014, y commençant son voyage itinérant pour la Région Île-de-France, et sa « Factory », des ateliers d'artistes démontables, a investi une friche urbaine jouxtant les anciennes halles désaffectées de la gare Jean Macé à Lyon. Le projet, « mobile et réversible », modulable, à zéro impact sur site, profite en somme de l'espace disponible, des quelques marges laissées vacantes par l'urbanisation moderne : les trous et les vides, les toitures et les épaisseurs encore non épaissies. L'imaginaire de Vasset n'est donc pas loin, qui prend vie dans des échafaudages et des rajouts, des structures flexibles et démontables. À travers l'expression de ces échafaudages, il semble moins question de célébrer, comme chez le peintre Giuseppe de Nittis en 1875, la puissance d'un Paris en pleine restauration suite au traumatisme

⁵⁴⁹ « L'empreinte d'un habitat. Construire léger et décarboné », Exposition au Pavillon de l'Arsenal, Paris, du 22 octobre 2021 au 27 février 2022. Commissaire scientifique : Philippe Rizzotti.

⁵⁵⁰ Voir Ferrier Marchetti Studio, « Ré : habilitier, enrichir, habiter », *Sensual City Papers*, 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://ferriermarchettistudio.cdn.prismic.io/ferriermarchettistudio/945c1451-7138-4fff-b48e-dae8c1069e8f_SCS_PAPERS_1.pdf

causé par de la Commune et ses vastes déconstructions, que de souligner l'inverse : la surconsommation des ressources et des terres, dont les conséquences incombent aujourd'hui en particulier aux élus et aux architectes.



[Philippe Rizzotti, *Factory*, Lyon, 2014]

[Philippe Rizzotti, *Architectures suspendues*, étude, 2013]

Modularité, flexibilité, potentiel changement d'usage et économie de moyens : voilà peut-être le cocktail gagnant de ces nouveaux abris souverains, qui ont moins trait à l'ordinaire ou au banal qu'à l'occupation temporaire des lieux et des relations que ces structures éphémères peuvent tisser avec l'environnement bâti. Si l'on poursuit l'analogie avec les lisières de Desvigne, prônant un « artifice » ou l'entremise de dispositifs singuliers pour « traiter cette situation », seule l'invention d'un espace spécifique, tel l'estran urbain, pourrait être capable de répondre aux enjeux contemporains. Il faudrait pour cela, à l'image d'EXYZT, de Rizzotti et de Vasset, le « dilater, lui donner une épaisseur⁵⁵¹ ».

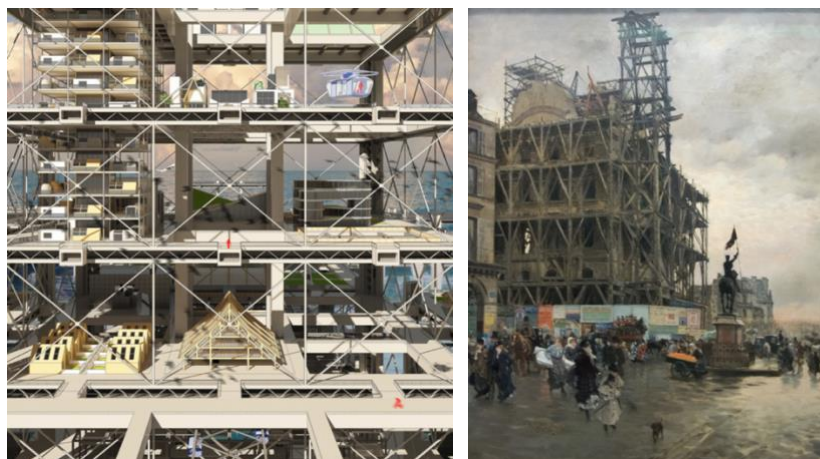
Si elles ont bel et bien infusé les réalisations concrètes d'architectes contemporains, les mégastructures tubulaires continuent également de fasciner les étudiants, assumant la filiation des années 1960 et les inscrivant dans une réalité où l'inscription en un lieu est l'objet de toutes les inquiétudes. C'est le cas, révélateur, du jeune architecte Haoyu Wang, dessinant sur son site internet⁵⁵² des plateaux cumulatifs modulables à l'infini, aux allures de plateformes aéroportuaires, pouvant accueillir des populations liquides dans un ensemble des programmes superposés. Le nom de son projet ? « A City of Nowhere ». Laissons à Marielle Macé le soin de conclure cette incomplète incursion dans les seuils laissés vacants par l'urbanisation dévorante du monde contemporain, cet estran que chacun et chacun tâchent d'investir à leur manière. Ses *Cabanes* résonnent en effet avec le modeste panel de dispositifs spatiaux que nous avons tâché d'illustrer :

Faire des cabanes : [...] Pas pour se retirer du monde, s'enclorre, s'écarter, tourner le dos aux conditions et aux objets du monde présent. Pas pour se faire une petite tanière dans des lieux supposés préservés et des temps d'un autre temps, en croyant renouer avec une innocence, une modestie, une architecture première, des fables d'enfance, des matériaux naïfs, l'ancienneté et la tendresse d'un geste qui n'inquiéterait pas l'ordre social... Mais pour leur faire face autrement, à

⁵⁵¹ Michel Desvigne, Michel Desvigne, « Épaissir les lisières », *Pour*, n°205-206, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-pour-2010-2-page-145.htm>

⁵⁵² Voir : <https://hywang.myportfolio.com/infinite-construction>

ce monde-ci et à ce présent-là, avec leurs saccages, leurs rebuts, mais aussi leurs possibilités d'échappées. [...]. Faire des cabanes aux bords des villes, dans les campements, sur les landes, et au cœur des villes, sur les places, dans les joies et les peurs. Sans ignorer que c'est avec le pire du monde actuel (de ses refus de séjours, de ses expulsions, de ses débris) que les cabanes souvent se font, et qu'elles sont simultanément construites par ce pire et par les gestes qui lui sont opposés⁵⁵³.



[Haoyu Wang, A City of Nowhere, étude]

[Giuseppe de Nittis, La Place des Pyramides, 1875]

From « quelque » to « nulle »

Si elle prend des formes différentes – solitaire, souveraine ou intramondaine – la retraite repose toujours sur une quête de sens. Finalement, les écrivaines et les écrivains, épaulés par leurs homologues artistes et architectes, flirtent avec des notions analogues, qui dessinent un champ lexical du *nulle part*, révélateur de nos modes d'être aux lieux. De nombreux exemples infusent notre corpus romanescque :

Je devais rechercher le vide, le blanc et le nu ; l'environnement correspondait presque idéalement à cette quête, habiter dans une de ces tours c'était habiter nulle part, pas tout à fait nulle part, disons dans le voisinage immédiat de nulle part.

(MH, *SER*, 331)

La publicité échoue, les dépressions se multiplient, le désarroi s'accroît ; la publicité continue cependant à bâtir les infrastructures de réceptions de ses messages. Elle continue à perfectionner des moyens de déplacement pour des êtres qui n'ont nulle part où aller, parce qu'ils ne sont nulle part chez eux ; à développer des moyens de communications pour des êtres qui n'ont plus rien à dire ; à faciliter les possibilités d'interaction entre des êtres qui n'ont plus envie d'entrer en relation avec quiconque.

(MH, *INT*, 76-77)

⁵⁵³ Marielle Macé, *Nos Cabanes*, Paris, Verdier, 2019, p.28.

Un problème immédiat se posait : il n'avait pas envie de rentrer chez lui, il avait envie d'être n'importe où mais pas chez lui, ce n'était pas nouveau mais ça s'aggravait de semaine en semaine, et maintenant de jour en jour.

(MH, *ANE*, 323)

Mais il y a ce blanc, ce blanc volontaire dans mon emploi du temps, cette parenthèse occulte que j'ai moi-même organisée en gommant toute trace de ma présence au monde, comme si j'avais disparu des radars, comme si je m'étais volatilisé en temps réel. Je n'étais, pendant quarante-huit heures, officiellement, plus nulle part — et personne n'a jamais su où je me trouvais. »

(JPT, *USB*, 10-11)

Je n'allais nulle part précisément.

(JPT, *FA*, 128)

De Baudelaire et son poème « N'importe où hors du monde » (anywhere out of the world), à Bret Easton Ellis, citant constamment son chanteur favori Elvis Costello et le refrain de son *Oliver's Army* (« I would rather be anywhere else. Than here today » → **Inhabiter**), en passant par Toussaint, dont le narrateur de *Fuir* finit par avouer, à la terrasse d'un café de Pékin, qu'il « aurait pu être n'importe où dans le monde⁵⁵⁴ », jusqu'à Houellebecq, en discussion avec Rem Koolhaas, réalisant que « nous pouvons [désormais] aller dans n'importe quel endroit du monde⁵⁵⁵ », il est troublant de constater à quel point nos auteurs transgressifs mobilisent le champ lexical du diffus. Une forme d'inertie encore plus déroutante en langue anglaise – *now*, *here* (ici, maintenant), *nowhere* (nulle part), *anywhere* (n'importe où), qui brouille les pistes. Il s'agit, à travers ces tentatives, d'exposer l'urbanisation générique de notre planète et la difficulté de s'inscrire en un lieu, d'y projeter un potentiel abri souverain. Cela représente pourtant, pour l'architecte Thomas Paturet, une condition préalable à la pratique de l'architecture : « Peut-être faudrait-il, avant de faire de l'architecture, savoir “où l'on est⁵⁵⁶”. » Mais la machine est lancée : nous voilà, avec Houellebecq, Toussaint et Ellis, perdus *au milieu*, *hors* ou *en retrait* du monde. Nos auteurs transgressifs ne sont pas les seuls à questionner nos modes d'inscription au monde, à commencer par certains de leurs contemporains :

Les événements dont il sera question [...] auraient pu se passer n'importe où. Je ne doute pas qu'ils se soient produits semblablement ailleurs.

(Philippe Forest, *Crue*, 28)

Elle se sentait étrangère à tout. Elle n'avait plus envie d'être nulle part.

(Nicolas Mathieu, *Connemara*, 16)

⁵⁵⁴ JPT, *FU*, 111

⁵⁵⁵ Michel Houellebecq et Rem Koolhaas, « Tourism and architecture, in the limbo of the leisure », *El Pais*, 24 juillet 2007.

⁵⁵⁶ Voir : <https://thomaspaturet.com/info/>

Je ne me rendais pas compte que marcher quand on est dans ses pensées ça emmène n'importe où et c'est exactement là où je suis allé. N'importe où.

(Dimitri Rouchon-Borie, *Le Démon de la colline aux loups*, 107)

Ces réflexions ne datent pas d'hier : c'est avec *Les Nouvelles de nulle part* (*News from nowhere*) que William Morris illustre les idées du socialisme utopique à la fin du XIX^e siècle. C'est avec *La Ville de nulle part* (*The Nowhere City*, 1965) qu'Alison Lurie décrit « l'exil » d'un couple de la côte est américaine dans une Los Angeles déjà infernale et satirique. C'est avec la série *The Nowhere City* que la photographe française Agnès Clotis dépeint plus récemment la même Los Angeles⁵⁵⁷, illustrant les mots de Baudrillard, voyant dans la cité des anges le tissu des « *freeways* [...], ne revenant de nulle part, n'allant nulle part : immense acte collectif, rouler, dérouler sans cesse, sans agressivité, sans but⁵⁵⁸ ». C'est avec *Nowhere, Anywhere, Everywhere* que le photographe allemand Lukas Korschan tâche en 2022 de capter la poésie des non-lieux de notre société transitoire. Preuve, à travers ces quelques exemples déclinables à l'envi, que la frontière entre le nulle part, le retrait et l'utopie est mince. D'ailleurs, à en croire le sociologue Jean-Louis Violeau :

L'imaginaire utopique commence en général par bâtir des enclaves, même si la pensée de l'utopie n'est associée initialement qu'à une image : le « nulle part » est localisé en un lieu précis, mais introuvable sur la carte. L'utopie serait donc issue d'une pensée dont la réalité correspondante se situe nulle part (endroit négatif) et, par suite, partout (envers positif). Ou plus simplement, pour reprendre André Gorz, l'utopie a pour fonction de nous donner, par rapport à l'état des choses existant, le recul qui nous permet de juger ce que nous faisons à la lumière de ce que nous pourrions ou devrions faire⁵⁵⁹.

Quelles alternatives aux modes d'inscription dans l'espace et aux modes d'habiter, quels processus et quelles formes architecturales ce retrait implique-t-il ? Pour tâcher de ne pas perdre le nord dans ces lacets lexicaux, et orienter notre réflexion sur les territoires utopiques de nos auteurs, laissons le mot de la fin à l'architecte Luca Merlini, qui rappelle, à travers quelques lignes de son poétique et singulier ouvrage *Les Habitants de la lune*, que le rêve américain – aisément transposable à notre manière d'appréhender le monde aujourd'hui – tient précisément de cette dualité entre le « quelque » et le « nulle » part :

Lorsque les habitants de New York arrivèrent sur la lune, ils construisirent des usines pour fabriquer des Américains. Dans un souvenir lointain, ils gardaient le souvenir d'une île dans le port de New York qui servait à cela : on y arrivait de quelque part et on allait nulle part. Mais le « nulle part » s'appelait Amérique : c'était donc suffisamment quelque chose pour oublier – en tout cas provisoirement – tous les autres « quelque part » d'où l'on était parti⁵⁶⁰.

⁵⁵⁷ Voir : <http://www.agnesclotis.fr/the-nowhere-city/>

⁵⁵⁸ Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche 2016 [1986], p.120.

⁵⁵⁹ Jean-Louis Violeau, *L'Utopie et la ville. Après la crise, épisodiquement*, Paris, Sens et Tonka, 2013, p.7.

⁵⁶⁰ Luca Merlini, *Les Habitants de la lune*, Paris, Sens et Tonka, 2000, p.73.

REPRÉSENTATIONS



[Agnès Clotis, *The Nowhere City#3*]

[Lukas Korschán, *Nowhere, Anywhere, Everywhere*, 2022]

CHAPITRE 8

UTOPIE

Anti-utopie / En-topie



Après avoir fait l'tour du monde
Tout c'qu'on veut, c'est être à la maison
Orelsan, *La Terre est Ronde*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Theo Crosby, architecte. Dominique Viart, universitaire. Sabine Van Wesemael, universitaire. Roland Barthes, philosophe. Thomas More, philosophe. Jean-Louis Violeau, sociologue. Philippe Hamon, essayiste. Marc Augé, ethnologue. Rem Koolhaas, architecte. Bruce Bégout, philosophe. Jacques Ripault, architecte. Michel Lussault, géographe. Philippe Madec, architecte. Paul Valéry, écrivain. Christina Horvath, docteure en littérature. Tanguy Viel, écrivain. Damien Rudd, artiste. Cécile Coulon, écrivaine. Elon Musk, entrepreneur. Bjarke Ingels, architecte. Paul Chemetov, architecte. Theo Crosby, architecte. Hannes De Vriese, chercheur. Jacques Ferrier, architecte. Christine Petr, universitaire. Jean Baudrillard, philosophe. Bertrand Westphal, universitaire. Herman Moll, cartographe. Daniel Defoe, écrivain. Jonathan Swift, écrivain. Reyner Banham, auteur et critique. Peter Thiel, entrepreneur. Patri Friedman, ingénieur. Milton Friedman, économiste. Jacques Rougerie, architecte. Pierre Ducrozet, écrivain. Sergey Brin, entrepreneur. Elon Musk, entrepreneur. Mark Zuckerberg, entrepreneur. Vincent Callebaut, architecte. Régnier de Monaco, prince. Cousteau, navigateur. Albert de Monaco, prince. Kiyonori Kikutake, architecte. BIG, agence d'architecture. Renzo Piano, architecte. Valode & Pistre, architectes. Michel Desvignes, paysagiste. Alexander Calder, sculpteur. Virginie Picon-Lefebvre, architecte. Malon Brando, acteur. Superstudio, groupe d'architectes. Hervé Le Tellier, écrivain. Dominique Perrault, architecte. Christian Garcin, écrivain.

Si l'architecture et la littérature partagent bel et bien quelque chose, ce doit être l'utopie, en cela qu'elles spéculent toutes deux les contours d'un monde plus désirable. Pourtant, l'entreprise consistant à interroger la relation que nos auteurs transgressifs entretiennent avec l'utopie pourrait s'avérer contre-intuitive. Car le moins que l'on puisse dire, c'est que leurs romans n'apparaissent pas comme les lieux d'un *projet*, potentiellement porteur d'un horizon critique. Dans la triste acceptation, voire la résignation, d'un quotidien urbain désenchanté, peu d'intérêt pour la chimère, peu de place pour l'idéal, peu de promesses d'un monde meilleur. Dominique Viart rappelait en 2008 à ce titre que

la littérature contemporaine ne passe pas pour une littérature projective. Et ce, doublement : non seulement elle ne se donne guère de projets mais elle s'immerge plutôt dans un pur présent (littérature du « quotidien », des « impassibles » ou des « petits bonheurs ») ou renoue avec un passé dont elle traque les traces et la mémoire (littérature de l'exploration archéologique ou du « devoir de mémoire »)⁵⁶¹.

Alors que l'on constate, depuis le constat de Viart, une évolution sur la question de la *projection* de la littérature contemporaine, notamment via le retour de certains « grands récits » utopiques, comme le transhumanisme et le posthumanisme⁵⁶², la littérature contemporaine n'en apparaît pas moins comme une source de vive critique du monde qu'elle dépeint. On y lit, de manière plus ou moins équivoque, toutes les imperfections d'un présent sans horizon, sans croyance et sans but. Entre les lignes s'exposent des villes inhumaines, réceptacles des profonds bouleversements d'une époque en pleine mutation technologique, scientifique et sociale ; une époque qui assiste, comme le constate Sabine Van Wesemael, à « l'explosion des valeurs » et au « déclin des grandes structures traditionnelles de sens⁵⁶³ ». Or l'utopie, comme l'énonçait Roland Barthes, ne servirait-elle justement pas à « faire du sens⁵⁶⁴ » ? Son rôle ne serait-il pas précisément de transfigurer les conditions du banal ou de l'ordinaire, et de mettre en scène les conditions d'une contradiction ? On serait donc tentés, dans ce contexte désabusé, de lire l'immuable *retrait* des personnages du corpus comme une tentative utopique. D'autant que c'est la figure de l'île, caractéristique de l'originelle *Utopia* de Thomas More – et indissociable du genre littéraire qu'elle a engendré depuis – qui semble gagner les faveurs de nos auteurs transgressifs. Peut-être est-ce tout simplement parce que « toute île est un territoire autonome, par nature rétif, qui a fait sécession avec la terre ferme » ou que « toute île est de la géographie, et du sentiment – une augmentation de la géographie par les songes, des récits et des légendes⁵⁶⁵. »

Les personnages de Bret Easton Ellis, de Michel Houellebecq et de Jean-Philippe Toussaint partagent, dans leur grande majorité, le sentiment de ne jamais être au bon endroit,

⁵⁶¹ Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, publie.net, 2008, s.p.

⁵⁶² On pense à *La Possibilité d'une île* et au roman *L'Invention des corps* de Pierre Ducrozet, sur lequel nous reviendrons, qui dévoile les interconnexions numériques des espaces urbains et la modification biotechnologique des êtres humains. Voir notamment : Mara Magda Maftai (dir.), « Transhumanisme et Fictions posthumanistes », *Revue des Sciences Humaines*, n°341, janvier-mars 2021.

⁵⁶³ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.27.

⁵⁶⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 80.

⁵⁶⁵ Joy Sorman, « Une île dans la tête », *Le Grand Paris des écrivains*, 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/actualite/le-grand-paris-des-ecrivains/11874-joy-sorman.html>

de ne jamais se sentir à leur place. Cette quête de sens se matérialise par une entreprise stérile : s'extraire d'un monde, social et géographique, dont ils peinent à supporter les règles et les limites. Dans un autre registre, tout aussi insulaire par ailleurs, les personnages de Jay McInerney entretiennent avec Manhattan un rapport ambivalent : île fascinante et dévorante, elle constitue notamment la toile de fond de la trilogie new-yorkaise « Calloway », (*Trente ans et des poussières*, *La Belle vie*, *Les Jours enfuis*) fresque urbaine dédiée à l'impossible détachement de l'un de ses personnages principal, Russell, avec son territoire d'adoption.

L'ensemble de ces éléments pourraient laisser croire que l'utopie, loin d'en être absente, revêt au contraire des formes diverses dans les romans étudiés. Elle en incarnerait même vraisemblablement l'essence, comme l'indissociable avers de la médaille utopique barthienne⁵⁶⁶ : réalité urbaine *versus* utopie insulaire ? Ce binôme ne saurait mieux s'accorder que dans la littérature contemporaine, qui ne cesse de faire de territoires à la marge l'immuable pendant de l'inférieur urbain. L'île d'Elbe (Toussaint), Lanzarote (Houellebecq), Manhattan, Long Island, Saint-Martin (McInerney) ou la Californie (Ellis) : autant d'îles, existantes ou virtuelles, dont il s'agit de mesurer avec nuance la portée symbolique, spatiale et *projective* pour tâcher de comprendre en quoi elles engagent les architectes, en charge de les formaliser. Dans un monde architectural où l'utopie « manque définitivement à l'appel⁵⁶⁷ », il convient d'approcher notre corpus littéraire en quête des représentations et des imaginaires que ces territoires insulaires véhiculent.

Si Jean-Louis Violeau, qui y a consacré de nombreux ouvrages et articles⁵⁶⁸, estime que les périodes de crises légitiment la fabrication des utopies, Philippe Hamon rappelle, par un étrange effet miroir, que

les crises qui agitent périodiquement l'architecture comme discipline ou comme profession sont souvent interprétables comme des symptômes de dépossession de cette activité essentielle et fondamentale de production d'objets imaginaires (l'utopie comme genre littéraire et philosophique ne diffère en rien du simple projet architectural, et s'accompagne presque toujours des grands déploiements d'imagination architecturale), de compétence à projeter un réel à travers des médiations sémiotique écrites et réécrites⁵⁶⁹.

Tel un serpent qui se mord la queue, la crise, qui légitime d'une part l'utopie (comme réponse idéalisée face à une cruelle réalité), serait en réalité elle-même provoquée, chez les architectes du moins, par la dépossession de la production d'objets imaginaires. À chaque époque, donc, son tandem crise/utopie. Celui qui caractérise nos architectes, nos écrivaines et nos écrivains contemporains semble manifestement s'inscrire dans l'aspect révolu de notre monde géographique : on connaît les limites de la Terre, on en a épuisé toutes les ressources. Quels récits et quelles formes, dès lors, accorder à l'utopie ?

⁵⁶⁶ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op.cit.* : « le monde est une médaille, une monnaie, une double surface de lecture, dont sa propre réalité occupe le revers et l'utopie l'avvers. »

⁵⁶⁷ Jacques Ferrier, « G comme Gruissan et autres lettres... », in *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, p.211.

⁵⁶⁸ Voir, par exemple, Jean-Louis Violeau, *L'Utopie et la ville. Après la crise, épisodiquement*, Paris, Sens et Tonka, 2013, ou *Les 101 mots de l'utopie à l'usage de tous*, Archibooks et Sautereau, 2009.

⁵⁶⁹ Philippe Hamon, « Texte, Architecture, Récit », in Philippe Hamon (dir.), *Littératures et Architecture*, Rennes, Interférences / Presses universitaires de Lyon 2, 1988, p.7.

À y regarder de plus près, nos quatre auteurs ne cessent de jouer avec les codes de l'utopie insulaire, en les déchargeant de l'histoire et des références littéraires qui lui sont habituellement associées. Révèlent-ils, pour reprendre les mots de Marc Augé, des « lieux qui n'existent que par les mots qui les évoquent, non-lieux en ce sens ou plutôt lieux imaginaires, utopies banales, clichés⁵⁷⁰ » ? Illustrent-ils « l'indétermination même du lieu » que l'architecte Rem Koolhaas associe à l'utopie⁵⁷¹ ? Plaignent-ils pour les *en-topies* de Bruce Bégout, ces « utopie[s] de la réalité proche et familière⁵⁷² » ? Dessinent-ils plutôt des anti-utopies, espaces désincarnés, sans qualités, égarés dans un territoire utopique qui aurait envahi l'ensemble de la planète et dont la fuite constituerait la seule échappatoire ? Quel rôle les architectes doivent-ils tenir dans un contexte ou la littérature, à qui il ne « resterait plus comme échappatoire qu'à se cantonner à chercher à "bien écrire le médiocre" dans une sorte de "formalisme réaliste"⁵⁷³ », projette un horizon critique générique, anonyme et désabusé ?

Entre idéalisation positive (projet idéal), fuite contre un environnement agressif (refuge contre le désagrément urbain) et déplacement du même dans un ailleurs (entre-soi désirable), la notion d'utopie fluctue en des sens divers au sein de notre corpus littéraire et revêt des acceptations sensiblement changeantes dont nous nous proposons précisément de cerner les contours. Nous allons ici nous attarder sur les îles (ou leurs avatars) de Houellebecq, Toussaint, McInerney et Ellis pour tâcher de comprendre la raison de leur omniprésence au sein de leurs œuvres respectives, et d'appréhender les problématiques qu'elles engagent. Cela sera l'occasion d'associer à notre corpus romanesque des entreprises littéraires plus consciemment tournées vers l'utopie et des projets d'architecture, réels ou imaginaires, qui représentent des tentatives de transformation des marges encore non-urbanisées de notre planète : conquérir la mer ou d'autres planètes et inventer d'originaux modes d'habiter sur des territoires supposés inhabitables. Les architectes, pris en étau entre la finitude du monde et leur naturelle aspiration à le faire muter, flirtent aujourd'hui avec son emprise et tâchent d'investir ses quelques lisières encore vierges. Car, comme se questionnait récemment l'architecte Jacques Ripault, « comment envisager l'évolution du monde sans repenser aux utopies, aux projets de grands établissements humains et communautaires qui relient les activités et les hommes⁵⁷⁴ » ? Écrivains, écrivains et architectes révèlent simultanément, à travers l'utopie, la préciosité de l'espace d'une planète devenue soudainement trop petite.

Un monde fini

Attardons-nous dans un premier temps sur les territoires géographiques sur lesquels nos auteurs jettent leur dévolu. Car une double récurrence semble à l'œuvre. La première concerne la

⁵⁷⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.120.

⁵⁷¹ « Utopia : Place has two meanings: *topic* – rhetorical and poetic thoughts and formulae — and *topographic* — a fragment of space possessing its own unity and (often) its own name. The name is a « no place », i.e., the very place of the text: *Utopia is not a topography but a topic*. It is often said that it is an imaginary place. Rather it is an indetermined place. Better yet, it is the very indetermination of place. », Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, p.1269-1272.

⁵⁷² Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010, p.25.

⁵⁷³ Jean-Louis Violeau, *Les 101 mots de l'utopie à l'usage de tous*, Archibooks et Sautereau, 2009.

⁵⁷⁴ Jacques Ripault, Conférence donnée à Quito, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.jacquesripault.com/assets/lib/2016/05/20/CONFERENCE-QUITO-Final.pdf>

cohérence géographique de leurs œuvres respectives. Difficile, en effet, de dissocier l'une d'entre elles d'un lieu, d'un territoire, d'un pays ou d'une géographie. C'est d'ailleurs en cela qu'ils constituent un formidable outil de compréhension du vécu, des usages et des sensations de nos environnements urbains quotidiens. Houellebecq, Toussaint, Ellis et McInerney balisent des régions du monde bien précises et délimitées. La France (et quelques-uns de ses voisins européens) et les États-Unis remportent sans surprise les suffrages. L'Asie de l'Est, dans une moindre mesure, et essentiellement chez Jean-Philippe Toussaint, complète le podium. Peu de place pour l'exotisme, le rural, le pittoresque ou l'étranger. Pas de risques, en somme : les auteurs parlent depuis leurs *bases*, depuis les territoires qu'ils connaissent et dans lesquels ils évoluent, depuis des lieux où ils sont nés, où ils ont grandi ou vécu, depuis les environnements qu'ils éprouvent au quotidien. Depuis chez eux.

Sans même avoir à forcer le trait, on pourrait, ainsi, aisément associer Houellebecq à Paris, Ellis à Los Angeles, McInerney à New York et Toussaint aux grandes villes chinoises et japonaises (Pékin, Shanghai, Tokyo). Des métropoles qui incarnent certes des identités, des cultures et des modèles urbains différents, mais qui toutes jalonnent le processus d'urbanisation moderne, du XIX^e siècle à nos jours. Paris, capitale du XIX^e siècle ? New York, capitale du XX^e ; Shanghai, capitale du XXI^e. Ces trois métropoles représentent même le paroxysme de la mondialisation : un « même club » solidaire, pleinement engagé dans des jeux d'interrelation, voire d'interdépendance⁵⁷⁵. C'est d'ailleurs sans surprise et à un tout petit écart près – Marseille « remplace » Paris dans le projet en question⁵⁷⁶ – à cette « trilogie urbaine » que le studio de recherche Sensual City s'est intéressé en 2019, à travers la réalisation d'un film en réalité virtuelle. En profitant de la dimension subjective inhérente à l'expérience immersive de cet outil de médiation, les architectes ont tâché de saisir la dimension vécue des espaces habités, de refonder l'expérience du monde urbain et de faire la part belle à ce qui relève des sensations, des ambiances, des ressentis et de l'imagination (→ **Se déplacer**). Preuve que les trois métropoles souffrent d'un déficit d'image et pâtissent de ce qui faisait autrefois leur attrait : une réalité que nos écrivains se plaisent également à alimenter via des œuvres géographiquement identifiées, dont la cohérence passe nécessairement par la représentation de l'espace urbain. Pour couronner le tout, Ellis et Houellebecq usent, d'un roman à l'autre, des mêmes noms de personnages, et McInerney et Toussaint investissent, avec la trilogie et la tétralogie, des formes littéraires qui renforcent le caractère générique qui colle à la peau des grandes métropoles mondiales.

Alors que plus de la moitié de la population mondiale vit en ville, nous n'avons jamais compté autant d'urbains, ni aussi bien constaté la finitude des ressources de notre planète⁵⁷⁷. Le

⁵⁷⁵ Voir à ce propos Jacques Ferrier, « La ville dense a trahi ses habitants », in *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, pp. 31-42, préalablement édité dans *Métropolitiques*, 27 avril 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://metropolitiques.eu/La-ville-dense-a-trahi-ses-habitants.html>

⁵⁷⁶ Shanghai, New York et Marseille ont été choisies par le Sensual City Studio comme trois exemples caractéristiques des processus d'urbanisation à l'œuvre depuis le XIX^e siècle. Voir Pauline Marchetti et Mathieu Pradat, *Faire corps avec la ville*, Flair Production, 2019.

⁵⁷⁷ Nous avons récemment atteint le seuil des 8 milliards d'habitants sur Terre, et ce record interroge nécessairement son habitabilité. Voir : https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/11/10/huit-milliards-d-etres-humains-et-apres_6149257_3244.html

géographe Michel Lussault projette même une planète (quasiment) intégralement urbanisée, en 2050⁵⁷⁸. Nous devrions en toute vraisemblance être 70% d'urbains, soit 7 milliards, la population mondiale ayant encore gagné 2 points d'ici là, selon les Nations unies. « Comment articuler le paradoxe logique qui pose cette nécessité de croître dans un monde dont a mesuré la finitude des ressources⁵⁷⁹ ? » se questionne alors Jean-Louis Violeau. Question fondamentale, s'il en est, d'un siècle davantage tourné vers la préservation des ressources que leur extraction et leur exploitation. L'architecte Philippe Madec rappelait à ce sujet, lors d'une conférence à la Cité de l'architecture en 2016, que Paul Valéry « comprenait déjà que le temps du monde fini avait commencé ». Madec explicite ainsi ce que l'écrivain constatait dès 1931 :

toute la terre habitable est de nos jours reconnue, relevée, partagée entre les nations. L'ère des terrains vagues, des territoires libres, des lieux qui ne sont à personne, donc de l'ère de libre expansion est close. Le chemin est autre mais il mène à une conscience aujourd'hui partagée qui est celle de l'interdépendance de tous les aspects de notre monde contemporain. La reconnaissance totale du champ de la vie humaine étant accomplie, il arrive qu'à cette période de prospection succède une période de relation. Les parties d'un monde fini et connu se relient nécessairement entre elles de plus en plus⁵⁸⁰.

Coincés dans un monde dont ils ne connaissent que trop bien les limites, les personnages entretiennent avec leurs environnements quotidiens des relations contradictoires et finalement révélatrices des habitants des grandes villes contemporaines. À la fois désirables et hostiles, ces dernières aimantent mais repoussent, captivent mais angoissent. Le phénomène, bien connu des citoyens du monde entier, traverse constamment l'esprit des personnages du corpus, à l'image de Corrine dans *Trente ans et des poussières* :

Vivant dans la ville, elle se sentait liée par un réseau délicat et complexe d'interdépendances et était bien décidée à s'acquitter de son rôle. La misère aussi bien que la vitalité de la métropole infiltraient sa psychologie. Toutes les années passées dans la ville ne lui avaient pas encore permis de se construire une carapace étanche.

(JMI, *TAP*, 120)

De cette première récurrence – l'invariabilité de certains contextes urbains chez nos auteurs transgressifs – découle presque fatalement une seconde. Les villes, dévorantes, sont faites pour être quittées. Finitude du monde et des ressources, impossible expansion, connaissance absolue du champ de l'établissement humain : la chose est assimilée chez nos écrivains transgressifs. Ils semblent même s'accorder sur une efficace riposte : s'échapper des limbes de l'urbain et de ses artifices. Christina Horvath, qui a consacré un ouvrage au « romain urbain » contemporain, expose les raisons d'une telle extraction, que l'on pourrait dans certaines mesures transposer à l'ensemble des romans du corpus :

⁵⁷⁸ Voir Michel Lussault, « Place Méditerranée », in Sensual City Studio, *Belle Méditerranée, la métropole sensible*, Paris, Archibooks/Bookstorming, 2014, pp.26-36.

⁵⁷⁹ Voir la conférence de Jean-Louis Violeau, « L'utopie et la ville : après la crise, épisodiquement », Fondation Braillard, 19 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://portal.klewe1.com/watch/webcast/fondation-braillard-lutopie-et-la-ville-apres-la-crise-episodiquement/talk/S29G6YfrJ8376mQiQnL53n/>

⁵⁸⁰ Philippe Madec, « ... le climat que j'habite », Conférence à la Cité de l'architecture, 2015 [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-climat-que-jhabite-conference-introductive>

Ces tentatives de quitter la ville expriment une critique du mode de vie urbain et condamnent les métropoles contemporaines considérées comme les lieux de l'artifice et du faux où se brisent les relations humaines et s'aggrave l'isolement de l'individu. [...] Ces textes opposent à la grande ville d'une part la pureté et l'authenticité des espaces ruraux, d'autre part le calme des lieux déserts. Mais, dans la plupart des cas évoqués, l'exode s'avère une utopie⁵⁸¹.

Si, chez nos auteurs transgressifs, les raisons sont les mêmes et coïncident avec les immuables stéréotypes de la grande ville (inconfort, densité, isolement, etc.), les conséquences diffèrent cependant. Il s'agit moins, en effet, de rejoindre des espaces ruraux (même si certains émergent ponctuellement, et notamment dans le *Sérotonine* de Houellebecq) que des territoires à la marge, isolés des continents : des îles. En ce qui concerne le désert, figure allégorique de l'isolement, nous en constaterons les effets et les enjeux chez Bret Easton Ellis par ailleurs (→ **Inhabiter**). Nous verrons que son rôle, ambigu, est indissociable des territoires qu'il jouxte et pourrait être interprété, de manière plus ou moins métaphorique, comme un type d'insularité revendiquée. Quant au projet utopique (au sens *irréalisable*) que semble caractériser l'exode, nous y reviendrons.

Chez Houellebecq, le choix ne s'oriente vers Lanzarote, dans la nouvelle éponyme, que dans un second temps. Après avoir réfuté l'idée de partir dans un pays musulman, le narrateur, se laisse conter les vertus de la « Bougainville Playa » par la réceptionniste de l'agence de voyages. À l'horreur de la foule répond l'assurance de la solitude, sur une île presque littéralement déserte. Le tout à « trois mille deux cent quatre-vingt-dix francs la semaine tout compris⁵⁸² » ; on aurait tort de s'en priver (→ **Retraite**).

En ce qui concerne Toussaint et l'île d'Elbe, île méditerranéenne bien moins célèbre que ses proches voisines corse ou sarde, le narrateur s'y rend pour la première fois dans *Fuir*, le deuxième volet la tétralogie *M.M.M.M.* Il n'est pas question de voyage organisé mais d'un enterrement, en l'occurrence celui du père de Marie. Cette dernière en informe, depuis Paris et face au Louvre, le narrateur alors englué dans un train entre Shanghai et Pékin, accompagné par Zhang Xiangzhi, son étrange garde du corps, et une jeune femme dont il commence – précisément au moment du coup de fil de son amante française – à tomber amoureux. Le trajet vers l'île d'Elbe, depuis Pékin, en transit par Paris, est aussi complexe que douloureux :

À mon arrivée à Roissy, j'avais erré dans les couloirs en chaussures de bowling dans cette chemise défectueuse [...] et j'avais tourné sur place entre les différents terminaux, baladé de comptoir en comptoir, refoulé et éconduit par des hôtesses indifférentes qui me renseignaient de mauvaise grâce [...] avant de descendre à d'autres niveaux et de m'adresser à d'autres comptoirs, où je finis par être pris en charge par une hôtesse secourable, qui eut pitié de ma détresse et se mit à étudier avec moi les différentes possibilités pour rejoindre l'île d'Elbe.

(JPT, *FU*, 120)

⁵⁸¹ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/psn/2038>

⁵⁸² MH, *LAN*, 11

Si l'île d'Elbe paraît si difficile à rejoindre, c'est peut-être pour alimenter le mythe de l'île perdue et sauvage : on n'affronte plus les vents mais la signalisation, tout aussi vertigineuse, d'un aéroport. L'île d'Elbe s'inscrit en réponse au chaos urbain symbolisé par Shanghai et Pékin, villes-quintessences de l'urbanisation contemporaine, traitées dans le roman « comme deux grandes villes chinoises équivalentes⁵⁸³ » : un déséquilibre géographique qui renforce le contraste entre l'urbain, d'une part, et l'utopie d'un paradis perdu de l'autre, une île italienne où le narrateur finira par déambuler, seul, sans même se rendre à l'enterrement. À leur manière d'opposer l'île à la ville, on constate que nos écrivains partagent quoi qu'il en soit avec le « roman urbain » cette part d'« urbanophobie » qui caractérise si bien l'utopie⁵⁸⁴. Quelles alternatives proposent-ils au monde urbain ? Des territoires insulaires, d'échelles et de statuts plus ou moins divers et des espaces de « l'entre-deux », du voyage et de la croisière.

Triste topographie

Nous connaissons donc les moindres recoins de notre planète. Chaque partie du territoire terrestre est d'ores et déjà cartographiée, étudiée, connue, balisée. Peu de place à l'imaginaire et au rêve, peu de place pour l'utopie. Plus rien à découvrir, plus rien à espérer. Sans véritablement opposer de quelconques critiques à un phénomène désormais entériné, nos auteurs transgressifs jouent au contraire avec ses codes et leurs significations. C'est entendu : las, les personnages traînent leur spleen, conscients, sans pour autant en être révoltés, du caractère révolu des limites de notre géographie planétaire. Malgré les constants déplacements des personnages – aucun des romans en question ne semble pouvoir se passer de l'ultra-mobilité contemporaine (→ **Se déplacer**) – le projet littéraire consiste moins à l'exploration qu'à une plate objectivation d'un mécanisme largement digéré : « Le monde est à Nous » taguait au milieu des années 1990 Saïd, l'un des trois protagonistes du film *La Haine*, sur un panneau publicitaire représentant notre planète bleue sur fond noir.



[Matthieu Kassovitz, *La Haine*, 1995. Photogramme]

⁵⁸³ JPT, *FU*, 178

⁵⁸⁴ Voir Jean-Louis Violeau, « L'utopie et la ville : après la crise, épisodiquement », Conférence à la Fondation Braillard, 19 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://portal.klewel.com/watch/webcast/fondation-braillard-lutopie-et-la-ville-apres-la-crise-episodiquement/talk/S29G6YfrJ8376mQiQnL53n/>

Au début des années 2020, inutile de faire la démonstration de la totale emprise de la domination humaine ; autant s'en accommoder, visiblement. Puisqu'il n'a jamais été aussi simple de se déplacer, encore faut-il trouver les raisons qui provoqueraient le désir. D'autres autrices et auteurs contemporains, à l'image de Tanguy Viel, questionnent plus frontalement l'aspect illimité des déplacements humains. Paradoxalement, l'excès de connaissance pourrait tendre vers l'angoisse : les projets se dissipent fatalement derrière la brume de la banalité du monde. Dans *L'Absolue perfection du crime*, le narrateur paraît perplexe :

Mais pour aller où, m'avait-il demandé sans même attendre de réponse, tellement dans sa question se tenait l'évidence du vide, c'est vrai, pour aller où. Même quand j'avais eu souvent l'idée de voyage, de train ou d'avion qui passaient dans mon crâne, pas une fois non plus je n'avais pu entrevoir une destination, ni la couleur d'une ville, ni son nom, rien d'autre que la traînée verte et grise d'un paysage ferroviaire, ou que le soleil entrevu au-dessus des nuages, rien d'autre que la trajectoire en boucle d'une vitesse quelconque, mais pour aller où.

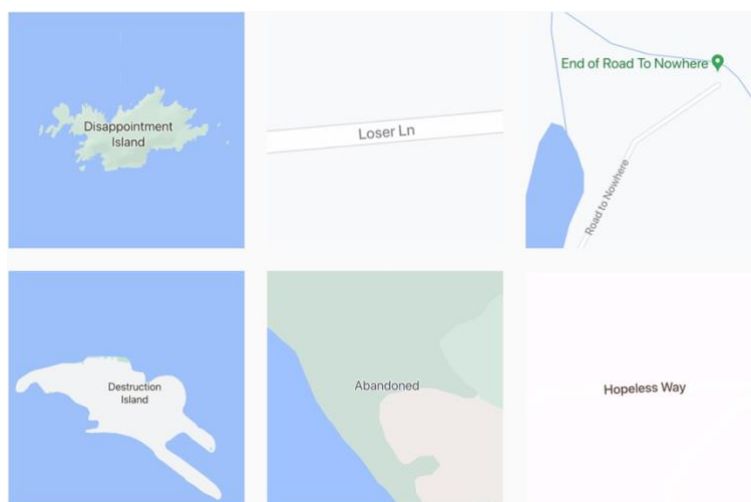
(Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, 115)

Pas de signe de ponctuation interrogative : la fatalité est de mise face à la surprenante « évidence du vide » évoquée par le narrateur. On pourrait assimiler cette inquiétude, vers laquelle convergent sans conteste l'ensemble des écrivaines et écrivains étudiés, au travail de certains artistes contemporains. Il faut dire qu'au petit jeu de l'inventaire des lieux de notre planète, ces derniers ne se font pas prier pour déceler, dans une géographie immersive à portée de main sur internet, les moindres recoins les plus insolites, voire les plus absurdes du globe. En navigateur digital du XXI^e siècle, l'insulaire Damien Rudd participe ainsi à cet archivage. Dans *Triste tropique*, un livre adapté de son compte Instagram @sadtopographies, l'artiste australien délivre un atlas d'un nouveau genre. Ses images – captures d'écran d'une géographie disponible en quelques clics sur Google Maps, dans laquelle l'on peut indéfiniment zoomer et se déplacer virtuellement – sont légendées par l'écrivaine française Cécile Coulon.

Le résultat est aussi ironique qu'implacable : des routes, des chemins, des lacs, des plages, des montagnes et des îles, recensent « les vrais lieux aux noms les plus tristes⁵⁸⁵ » du monde. Une géographie reléguée à son plus simple appareil qui ne laisse aucune place à l'environnement bâti : l'échelle du zoom obstrue sciemment la moindre construction. L'architecture est absente, et le vide qu'elle laisse vacant fait place à un territoire représenté par des formes géométriques sommaires colorées selon les préceptes du moteur de recherche. Difficile de ne pas esquiver un sourire complice (outre l'efficace simplicité conceptuelle du projet, les captures d'écran séduisent par leur radicalité graphique) à voir ainsi graphiquement représenté le mal du siècle qui semble faire consensus chez nos auteurs transgressifs. Car le projet de Damien Rudd, teinté d'un cynisme poétique et d'une certaine mélancolie, est facilement transposable à celle que partagent leurs personnages. Pêle-mêle non exhaustif des « infortunes géographies » de Rudd : Lonely Island, Agony Island, Nowhere Else, Loser Lane, Massacre Island, Disappointment Island, Hopeless Way, Sadness Street. La liste est encore

⁵⁸⁵ Damien Rudd, Cécile Coulon, *Triste Tropique, Topographies of Sadness*, Paris, Jean Boite, 2018.

longue et résonne étrangement avec celle, déjà analysée par Nathalie Vincent-Arnaud, des noms des bars et clubs dont use Bret Easton Ellis : The Land's End, The Nowhere Club, etc. (→ **Inhabiter**) L'analogie est confondante, qui dessine un champ lexical de la perte et du désespoir.



[Damien Rudd, @sadtographies, Instagram, photogramme]

À en croire Michel Houellebecq, Lanzarote aurait pu prétendre à une place de choix dans cette cartographie mélancolique. Il faut dire que les différentes éruptions volcaniques qui ont jalonné son histoire ont donné à cette île des Canaries, constituée pour un quart de sa superficie par de la lave et des cendres, un visage presque désertique. Les « qualités » promises par le dépliant commercial s'avèrent en réalité plus ou moins trompeuses :

Si elle peut difficilement rivaliser avec Corfou et Ibiza dans le segment des vacances crazy techno afternoons, Lanzarote peut encore moins, pour des raisons évidentes, se prêter au tourisme vert. Une dernière carte aurait pu s'offrir à l'île, celle du tourisme culturel – dont sont friands de nombreux enseignants à la retraite, et autres seniors milieu de gamme. Sur une île espagnole on pourrait, à défaut de boîtes de nuit, s'attendre à rencontrer quelques vestiges (couvent baroques, forteresses médiévales etc.). Malheureusement, l'ensemble de ces belles choses a été détruit entre 1730 et 1732 par une succession de tremblements de terre et d'éruptions volcaniques d'une violence inouïe. Donc, pour le tourisme culturel, tinton.

(MH, LAN, 15)

Reste peut-être, à l'image de certains blogs comparant Lanzarote à un « voyage sur une autre planète », à jouer la carte du paysage lunaire : s'il est une utopie contemporaine, c'est certainement celle de l'habitabilité des espaces extraterrestres. En témoignent les folies mégalomanes d'Elon Musk, dont la compagnie SpaceX travaille actuellement à la conception et au développement d'une fusée pouvant transporter des êtres humains sur Mars, ou de l'architecte danois Bjarke Ingels, y projetant pour le compte des Émirats Arabes Unis une ville

« vertueuse » construite avec du sable dubaïote⁵⁸⁶. D'après Houellebecq, les habitants préhistoriques de Lanzarote avaient d'ailleurs compris que « tout ce qui se situait loin des côtes [était] de l'ordre de l'ambiguïté et de l'erreur⁵⁸⁷. » À la lecture des romans suivants de l'auteur, creusant notamment le sillon des interconnexions numériques et transhumaines dans *La Possibilité d'une île*, on peut aujourd'hui extrapoler cette ambiguïté à notre propre planète, qu'il s'agirait de quitter pour des îles nichées aux quatre coins de notre système solaire.



[Bjarke Ingels Group, Mars Science City, 2017]

Vous n'avez aucune chance. Continuer ?

Le projet de Rudd prolonge d'une certaine manière celui de Michel Houellebecq. La représentation du territoire, qui s'est matérialisée à dessein dans le titre de son roman auréolé du prix Goncourt, ferait, en effet, presque figure de *programme littéraire*. L'écrivain s'évertue à en figurer les différentes échelles et à démontrer, au sein de ses romans et de son travail photographique, le « dessous des cartes ». Si l'on peut se réjouir de telles connaissances scientifiques (les architectes sont des adorateurs familiers d'une cartographie aux ressources illimitées dans lesquelles l'on peut presque indéfiniment zoomer), Houellebecq préfère jouer de leur surabondance et de leur absurdité. Cette technologie représente en réalité un outil décisif pour le projet qu'il semble mener depuis le début des années 1990 : tâcher d'exposer la finitude et les limites de notre territoire terrestre et l'inhérente difficulté que l'on éprouve à l'habiter.

Sur une carte au 1/200.000e, en particulier sur une carte Michelin, tout le monde a l'air heureux ; les choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle, comme celle que j'avais de Lanzarote : on commence à distinguer les résidences hôtelières, les infrastructures de loisirs. À l'échelle 1, on se retrouve dans le monde normal, qui n'a rien de réjouissant ; mais si l'on agrandit encore on plonge dans le cauchemar : on commence à distinguer les acariens, les mycoses, les parasites qui rongent les chairs.

(MH, *LPI*, 82)

En zoomant, les problèmes commencent. La prise de hauteur, vue d'un esprit de représentation trompeur et totalisant, est vertigineuse. L'abstraction l'emporte sur l'expérience, « la carte est

⁵⁸⁶ Voir : <https://big.dk/projects/mars-science-city-6213>

⁵⁸⁷ MH, *LAN*, 31

plus intéressante que le territoire⁵⁸⁸ ». Autrement dit, la représentation plus intéressante que le représenté. Tout le monde ne semble cependant pas d'accord avec lui. On ne s'étonnera pas de constater que l'architecte Paul Chemetov voit tout cela d'un œil plus optimiste et s'immisce dans le débat de manière plus modérée. Pour lui, pas de supériorité de la représentation sur le territoire mais une relation d'équivalence, qui conditionne l'importance des cartes et des plans (et donc des architectes qui les produisent) sur notre rapport au réel : « le plan est la condition de compréhension du territoire ; la carte est le territoire⁵⁸⁹ ». Et tout à l'opposé du spectre et de l'abstraction houellebecquienne, s'impose la rationalité cartésienne de Jean-Philippe Toussaint, pour qui les représentations du réel ne pourront jamais valoir son expérience phénoménologique.

Dans la voiture, tandis que Gu me reconduisait à l'hôtel, je songeais que le réel était toujours supérieur à toutes les représentations qu'on pouvait s'en faire.

(JPT, *USB*, 114)

« Vous n'avez aucune chance. Continuer ? » serait-on, tout de même tentés d'associer à l'adage de Houellebecq. La photographie de l'auteur est sans équivoque. Elle expose un paysage perçu de manière surplombante – poteaux électriques, tracés routiers, emprises agricoles et morceaux de territoires urbanisés – constitutifs de l'aménagement ordinaire de nos périphéries françaises. Dans le prolongement de ses romans, l'écrivain-photographe dénonce la mainmise humaine sur nos environnements naturels. À la fourbe interrogation de Houellebecq ne figure d'ailleurs qu'une seule possibilité de réponse : cliquer sur « Ok ».



[Michel Houellebecq, *Mission #001*, 2016]

Comme le notait l'architecte Theo Crosby au milieu des années 1970, « dans une telle situation, quiconque devient pessimiste ; à partir de là, nous devons maintenant nous construire une utopie [...] nous devons inventer le sens et le roman des villes en décomposition, des économies en ruine et des aspirations irréalisables⁵⁹⁰. » Les personnages de nos auteurs transgressifs se donnent donc quand même des « chances » de quitter la grande ville. Désenchantés par la métropole, déçus de l'expérience générique qu'elle propose, conscients de

⁵⁸⁸ MH, *CT*, 82

⁵⁸⁹ Paul Chemetov, « La beauté composite de Paris », in *La Beauté d'une ville. Controverses esthétiques et transition écologique à Paris*, Paris/Wildproject, Pavillon de l'Arsenal, 2021, p.241.

⁵⁹⁰ Theo Crosby, « A pessimist Utopia », *Pentagram Papers*, n°2, 1975, p.2.

l'emprise infinie de l'urbanisation du monde, ils n'ont d'autres choix que l'exil – si tant est que l'on puisse encore s'exiler de notre monde urbain. Mais nos personnages ne s'aventurent pas dans les *tristes tropiques* de Damien Rudd. Ils leur préfèrent des territoires connus du *vulgum pecus*, balisés par le tourisme de masse et fièrement communiqués par des agences touristiques qui redessinent à leur manière notre appréhension de la géographie de la Terre. Sans grande surprise, Houellebecq, Toussaint, Ellis et McInerney jettent leur dévolu sur des îles. Construisent-ils pour autant des utopies ?

Anti-utopies

Regardons du côté de Houellebecq et Toussaint. S'ils s'inscrivent tous deux dans une longue tradition littéraire et politique qui aura porté l'île en figure incontournable de l'utopie, ils semblent en réalité s'abstraire de certains de ses marqueurs essentiels. La filiation, très peu pour eux : l'île d'Elbe et Lanzarote représentent moins des utopies décrivant des sociétés idéales que des non-lieux relégués à une acceptation étymologique du terme inventé par Thomas More : le *lieu de nulle part* ou *qui n'est en aucun lieu*. On comprend ainsi rapidement, à la lecture du « Cycle de Marie » et de *Lanzarote* et *La Possibilité d'une île*, que les îles y sont manipulées, voire instrumentalisées par nos auteurs transgressifs. Derniers refuges loin des affres de la vie métropolitaine, qui réserve son lot de désolations aux personnages, l'île d'Elbe et Lanzarote cristallisent chacune le rapport que Houellebecq et Toussaint entretiennent avec l'espace.

Pourtant, le chercheur Hannes De Vriese souligne à juste titre que l'île d'Elbe fait par moments figure d'« écrin », capable de « capter l'émotion et la sensualité provoquées par un court instant de plénitude et de beauté ». De brefs instants rapidement contrebalancés par des événements mortifères, des architectures sinistres et des infortunes naturelles. C'est d'abord la mort du père de Marie, qui s'était installé à la Rivercina, la maison familiale sur l'île, pour y finir ses jours, puis celle de Maurizio, le gardien du domaine. C'est ensuite le cimetière, ses abords et les rues désertes de Portoferraio. C'est enfin le feu, qui se déclenche sur les hauteurs de l'île et souligne la vulnérabilité de ces territoires encore quelque peu préservés. Les personnages entretiennent ainsi avec l'île une relation paradoxale : à l'esthétisation du voyage – « je regardais Portoferraio apparaître au loin, encore simplement miroitement indistinct de toits oranges dans la lumière liquide du matin⁵⁹¹ » –, de la géographie et des ambiances de l'île – « la merveilleuse lumière rose et liquide du matin⁵⁹² » – et à la possibilité de la beauté et de l'amour, répondent le cimetière, la mort, le feu et la séparation – « le caractère funèbre des paysages de désolation que les mines avaient laissés dans la nature⁵⁹³ » ou encore « des boulevards déserts en bordure de mer, traversant des petites places silencieuses aux fontaines asséchées, des terrains vagues et des parkings⁵⁹⁴ ». Même rengaine chez Houellebecq, à la lecture duquel Lanzarote apparaît tantôt comme le lieu du fantasme – le narrateur y découvre, coupé du monde social et géographique, une forme de libération sexuelle et y noue quelques relations amicales –, tantôt comme le lieu d'une critique acerbe de la machine touristique ultra-

⁵⁹¹ JPT, *FU*, 127

⁵⁹² JPT, *NUE*, 103

⁵⁹³ JPT, *FU*, 160

⁵⁹⁴ JPT, *FU*, 129

libérale – « compte tenu de la faiblesse de ses atouts, il n'est guère surprenant de voir Lanzarote fréquentée par une population équivoque de retraités anglo-saxons, flanqués de fantomatiques touristes norvégiens⁵⁹⁵. »

Ces relations ambiguës marquent un glissement dans la perception des territoires insulaires comme caractéristiques de l'utopie. En invoquant un imaginaire collectif encore marqué par les promesses d'une île synonyme de déconnexion, de fuite ou de refuge, voire d'innovation⁵⁹⁶, Toussaint et Houellebecq expriment au contraire la finitude du monde géographique et social. La médaille barthienne aurait donc changé d'avers : résignés par l'aspect générique et révolu de l'urbanisation de la planète, les deux auteurs esquissent à Lanzarote et à l'île d'Elbe des anti-utopies. Dans ces dernières, « le territoire utopique a envahi la totalité du monde et les îles s'en extraient pour abriter des sociétés ou des individus qui échappent à son contrôle. L'inversion topographique accompagne l'inversion axiologique dans laquelle on voit couramment le passage de l'utopie à l'anti-utopie⁵⁹⁷ ». Les codes sont les mêmes, mais les effets diffèrent : il n'existe plus d'alternative à l'urbain.

En-topies new-yorkaises

Chez Jay McInerney, l'île revêt plusieurs facettes. Elle se décline en trois territoires géographiques relativement proches qui jalonnent le quotidien de Russell et Corrine Calloway dans la trilogie qui leur est consacrée. La quasi-totalité de la narration est en effet circonscrite à New York (et plus précisément Manhattan), Long Island et plus ponctuellement à Saint-Martin, une petite île caribéenne située à 240km à l'est de Porto Rico : trois îles aux échelles, à l'histoire et à la densité diverses, qui peuvent être analysées selon qu'elles engagent toutes trois des réflexions sur l'utopie contemporaine.

Île #1 : Manhattan

Manhattan apparaît, au fil des trois « romans Calloway », comme le théâtre des désirs et des épreuves les plus tenaces. Jay McInerney ne cesse de revendiquer, au fil des entretiens menés pour la promotion de ces trois romans, le culte qu'il voue à sa ville d'adoption, un inaltérable attachement qu'il transpose à sa littérature. Lui qui a idéalisé depuis sa plus tendre enfance l'énergie créatrice de la capitale culturelle américaine aspire, depuis qu'il s'y est installé, à en faire le moteur de son projet romanesque. Il paraît d'ailleurs « peu probable [qu'il] écrive un livre qui ne soit pas à Manhattan⁵⁹⁸ ». L'île-métropole occupe donc une place fondamentale dans la narration, et tangué, à travers un effet de balancier à l'équilibre instable, entre nostalgie d'un

⁵⁹⁵ MH, *LAN*, 15

⁵⁹⁶ C'est ainsi que les présente Bruce Bégout, dans *Le ParK*, Paris, Allia, 2010 : « Depuis un siècle, toutes les grandes innovations qui ont bouleversé le cours de l'histoire ont eu pour cadre un espace particulier : Coney Island, Mururoa, la cité Prora, Singapour. [...] Il faut dire que la situation géographique de l'île sollicite l'esprit en quête de vérité. Son isolement et sa séparation offrent, à l'image d'un cloître érémitique, des conditions propices à la pure exploration mentale. L'île figure une sorte de cerveau objectivé. »

⁵⁹⁷ Jean-Paul Engélibert, « L'espace impossible de l'utopie planétaire : *Le Meilleur des mondes* et *Les particules élémentaires* », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin & Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p.549.

⁵⁹⁸ <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/emission-speciale-jay-mcinerney>

paradis perdu et crainte d'un futur peu désirable. Le dernier volet de la trilogie, *Les jours enfuis*, s'ouvre par exemple sur ces considérations :

Autrefois, il n'y a pas si longtemps, les jeunes gens rejoignaient la grande ville parce qu'ils aimaient les livres, qu'ils voulaient écrire des romans, des nouvelles ou même des poèmes, ou parce qu'ils rêvaient de participer à leur fabrication et à leur diffusion, et de travailler avec ceux qui les avaient créés. Manhattan apparaissait, aux yeux de ce qui hantaient jadis les bibliothèques de banlieue et les librairies de province, comme *l'île enchantée* du monde des lettres.

(JMI, *LJE*, 11. Je souligne)

Russell, éditeur de son état, est « monté » à New York, la rage au ventre, pour croquer la grande pomme. Tout au long de la saga, le personnage projette sur Manhattan l'ensemble des éléments qui ont concouru à sa mythification en image de capitale culturelle, littéraire et artistique du XX^e siècle. À la manière d'un roman d'apprentissage qu'une ellipse aurait directement transporté à l'expérience de la grande ville – on devine l'enfance périurbaine du personnage lors d'un aller-retour qu'il effectue chez son père près de Détroit, mais le premier opus s'ouvre sur la vie new-yorkaise du couple Calloway –, la trilogie dessine une utopie à laquelle Russell continue tant bien que mal d'aspérer, malgré le processus de gentrification à l'œuvre dès la fin des années 1980.

Même si tout semble progressivement plonger Russell dans une image idéalisée de New York – « c'était mieux avant » –, le personnage ne cède pas au fatalisme. Alors que Corrine l'incite de plus en plus fréquemment à quitter leur loft de TriBeCa, il s'oppose fermement à toute velléité de déménagement et s'agrippe à une vision fantasmée d'un cœur de Manhattan bohème et abordable, ou tout serait facile, accessible et appropriable. Au fil des trois romans, les opinions du couple divergent et leurs désaccords s'intensifient, l'une se basant sur des arguments objectifs et raisonnés (le coût du logement et de la vie, le confort promis par un espace extérieur), l'autre se cramponnant aux idéaux (peut-être désuets) qui l'ont poussé à rêver puis à conquérir Manhattan. McInerney parodie ainsi les éternels débats qui divisent les familles à l'heure de la fatidique question de la « mobilité résidentielle » : un débat soumis tôt ou tard par les métropoles, qui tiraille ses ardents défenseurs et ses néo-opposants, les qualités recherchées à l'origine devenant au fil des années les principales sources d'inconfort et de mal-être. Les querelles du couple suivent toujours le même schéma : Corrine raisonne de manière rationnelle – « Ils seraient tout à fait à l'aise financièrement s'ils vivaient n'importe où ailleurs que dans cette île minuscule où tout était hors de prix⁵⁹⁹ » – ; Russell préfère se poser en martyr :

« – Ça me dépasse que tu aies proposé le New Jersey. » Russel eut soudain l'impression d'être l'un des perdants de cet affreux jeu télévisé que regardaient ses enfants. On allait le chasser de Manhattan. De son île.

(JMI, *LJE*, 322. Je souligne)

⁵⁹⁹ JMI, *LJE*, 19

Il faut dire que Manhattan, ça se mérite. Russell s'obstine, une trentaine d'années après s'y être installé, à projeter les mêmes fascinations sur une ville dont il se sent le légitime autochtone, et refuse de céder à l'injonction de l'exil, se sentant plus new-yorkais que celles et ceux qui y seraient nés (à leur insu) ou n'auraient pas « lutté pour y parvenir⁶⁰⁰ ». En interview, McInerney enfonce le clou : « Ils ne veulent pas être chassés de leur île⁶⁰¹. » Objet de tous les désirs, façonnée par ses habitants (façonnés par elle en retour), l'île de Manhattan continue chez Russell à jouer du pouvoir de mythification qui opère bien au-delà des frontières américaines. Au point de s'en sentir détenteur, les pronoms possessifs glanés çà et là dans le roman et les discours qui les prolongent par les personnages et l'auteur lui-même renforçant la familiarité d'une utopie qu'on aurait fait *sienne*. L'idéal new-yorkais porte donc encore ses fruits mais semble étrangement se dissiper vers une autre réalité, davantage tournée vers la nostalgie d'un glorieux passé auquel il s'agirait de s'accrocher coûte que coûte au risque de la voir filer aux mains de « l'équipe du Pouvoir et de l'Argent⁶⁰² ». McInerney joue ainsi la partition d'un phénomène partout à l'œuvre : les mécanismes de la gentrification (qui transportent inlassablement dans leurs bagages des effets pernicioeux, l'espace devenant un bien aussi cher que rare) entravent l'image utopique qu'avaient générée des villes comme New-York au XX^e siècle. Il s'agit désormais moins de mettre tous les moyens en œuvre pour gagner la grande métropole – le roman d'apprentissage semble bel et bien appartenir à une autre époque –, mais de décider d'y rester, au prix de sacrifices quotidiens, ou de la quitter, résigné par le nouveau visage qu'elle affiche contre le gré de la plupart de ses habitants.

McInerney nous invite à l'évidence à choisir la première option, malgré les différends qu'exposent ses personnages. Ces derniers semblent condamnés à (se) fabriquer une *nouvelle utopie*, qui a manifestement pris ses distances avec l'*Utopia* morienne : une utopie introspective, en quelque sorte, qui émerge moins d'idéaux projetés sur des territoires insulaires que de leur expérience quotidienne. Pour saisir les contours et les enjeux de cette utopie contemporaine, un néologisme s'impose. Le philosophe Bruce Bégout l'explique en ces termes :

Pour l'homme contemporain, le monde de la vie fournit une nouvelle utopie : l'utopie de la réalité proche et familière, l'utopie du dedans et du « chez-soi », *l'en-topie*. [...] Tout le monde s'y retrouve, car tout le monde possède aussi une vie quotidienne. Le spectacle de la banalité envahit tout, et, révérencieusement, les hommes contemporains se prosternent devant lui, en attendant de pouvoir, à leur tour, faire leur entrée sur la scène de la représentation factice de la quotidienneté⁶⁰³.

Plus d'autre choix que d'investir les espaces sur lesquels les personnages ont encore des prises. Les scènes intérieures, sur lesquelles s'ouvrent deux des trois volets de la trilogie, participent pleinement de cette *en-topie* : l'appartement fédérateur, les dîners, le cocon protecteur, le chez-soi comme remède à une ville qui échappe à ses habitants. Les discussions tournent d'ailleurs

⁶⁰⁰ JMI, *LJE*, 324

⁶⁰¹ Jay McInerney, « Jay McInerney, l'anthropologue de New York », [émission radio], *Un Jour dans le monde*, France Inter, 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/un-jour-dans-le-monde/un-jour-dans-le-monde-11-mai-2017>

⁶⁰² JMI, *LJE*, 325

⁶⁰³ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010, p.25. Je souligne.

la plupart du temps autour de la triste évolution de Manhattan, des projets de départ des uns et des autres, et des pavillons de banlieue qu'il s'agit désormais, faute de mieux, d'acquérir. McInerney souligne, à travers des discours qui paraissent anodins, les trajectoires de citoyens tiraillés entre l'impossibilité de projeter sur leur ville un futur amène et la triste acceptation de devoir la quitter. Manhattan, qu'ils pensaient avoir définitivement conquis et qu'ils chérissent, leur échappe. La manière dont Russell s'accroche à son loft – objet fantasmagorique d'un Manhattan idéalisé, le loft new-yorkais ayant acquis le statut de marqueur culturel, labellisé et copié aux quatre coins du monde – est symptomatique de l'*en-topie*. À en croire Corrine, le loft *ressemble* même à l'île :

Leur loft était un de ces vieux appartements en tunnel typique de TriBeCa, de la même forme que l'île de Manhattan elle-même, tout en longueur et en étroitesse, autant d'espace qu'ils avaient pu en acquérir pour leur argent dans les années quatre-vingt-dix, à l'époque où le quartier était encore considéré comme périphérique – un rectangle de cinq mètres sur vingt-cinq avec une salle de bains, dans d'anciens locaux industriels désaffectés durant les années soixante-dix.

(JMI, *LBV*, 19)

Russell ne s'apitoie pas sur son sort mais continue au contraire à projeter sur Manhattan les marqueurs d'une quotidienneté idéalisée, comme si tous les gestes et les événements les plus banals contribuaient à alimenter son *utopie de tous les jours*. Voilà comment « le “rien” de la vie ordinaire semble se métamorphoser en “tout” dans une existence aux reflets extraordinaires⁶⁰⁴ ». Corrine dérive dans Manhattan, et se souvient, rêveuse, de la relation originelle qui opérait entre son couple et la métropole :

Elle reprit sa marche, passant devant la fontaine du Plaza – qu'on appelait la fontaine d'abondance, qui ne coulait pas, pour l'heure. Elle songeait toujours à ce lieu comme au centre de l'île étroite sur laquelle Russell et elle campaient depuis cinq ans, ayant débarqué ensemble juste après leur mariage, avec leur sac à dos et leurs rêves, après leur Wandejahre, après la fac, après avoir tenté, sans conviction, l'expérience de vivre l'un sans l'autre.

(JMI, *TAP*, 198)

La métaphore du « campement », qui paraît foncièrement contradictoire avec la réalité de la métropole new-yorkaise, installe encore davantage Manhattan comme le lieu d'une intimité exaltée. Elle exacerbe le caractère transitoire inhérent à toute vie insulaire. Consciente de la précarité d'un tel établissement, décidée à procurer à sa famille des conditions qu'elle estime légitimes à son épanouissement, Corrine conforte dans ces quelques lignes l'aspect *en-topique* que le couple entretient avec Manhattan, cette utopie contemporaine tournée vers l'intériorisation et le chez-soi.

⁶⁰⁴ Gérald Préher, « Entre le vide et le plein, le tout et le rien : “La poésie des choses disparues” de Jay McInerney », in Meynard, C., & Vernadakis, E. (dir), *Formes brèves : Au croisement des pratiques et des savoirs*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : doi :10.4000/books.pur.140198

Île #2 : Long Island

Manhattan n'est pas la seule île présente dans les romans de Jay McInerney. Sa plus proche voisine, Long Island, prolonge en quelque sorte l'*en-topie* new-yorkaise. Les Calloway, en bons (et riches) métropolitains, ont en effet leurs habitudes sur la péninsule de South Fork, célèbre pour ses lieux de villégiature prisés par l'élite américaine, et plus précisément dans les Hamptons, à l'extrémité Est de l'île de Long Island. Ils participent ainsi des stéréotypes qui collent à la peau de l'intelligentsia new-yorkaise, recluse week-ends, vacances et jours fériés dans leurs vastes propriétés secondaires à la recherche d'un dépaysement présumé et de quelques jours de calme loin des remous de la métropole. Les villas luxueuses dans lesquelles séjournent – et desquelles discutent sans cesse – les personnages sont, de ce fait, presque indissociables des lofts et des roof-top de Manhattan : elles constituent le pendant de l'activité métropolitaine, son inévitable conséquence.

Russell et Corrine n'ont certes pas les moyens d'y être propriétaires mais louent une maison dans les Hamptons, la même depuis de nombreuses années, comptant de ce fait parmi les quelques privilégiés de l'île autorisés à profiter de ses ressources. Là où les choses bougent à New York – McInerney se plaît à représenter la perpétuelle ébullition créative, culturelle et économique de Manhattan –, rien ne semble sortir Long Island de sa tranquillité oisive, si ce n'est la massive gentrification à laquelle participent pleinement le couple et leurs amis. Long Island constitue le point de chute de ce qui ressemble étrangement à une volonté de fuir, certes, mais fuir pour le plus proche, sans pour autant modifier le cours de sa routine quotidienne. C'est bel et bien l'espace qui est en jeu, confort élémentaire dont se priveraient des citoyens contraints à évoluer dans des logements trop petits, sommés de faire la navette entre l'île-urbaine brutale et l'île-champêtre bucolique. Cette fameuse stratégie – les parisiens-normands y savent quelque chose –, transpire dans l'attitude du couple, désireux d'établir des liens entre Manhattan et les Hamptons, qui se manifestent notamment par l'échange épistolaire qu'entretiennent Corrine et son hôte de Long Island :

Cet été-là, ils avaient loué la même maison que d'habitude à Sagaponack, une ferme du dix-neuvième siècle en bardeaux d'où l'on entendait les vagues se briser, nichée à l'abri derrière une haute haie de troènes masquant la vue sur les nouvelles bâtisses gargantuesques, qui, après un bref hiatus au début de la décennie, quand l'économie avait flanché, s'érigeaient à nouveau dans les champs de patates alentour. C'était l'été 94. Les Polanski, qui louaient aux Calloway, travaillaient la terre depuis près de deux cent ans et avaient vendu, au fil du temps, quelques terrains en bordure d'exploitation, s'enrichissant au passage [...] Corrine écrivait à Mrs Polanski tout au long de l'année des petits mots, bulletins d'informations de la grande métropole.

(JMI, *LBV*, 299)

À la recherche d'une authenticité présumée, Russell et Corrine finissent néanmoins par calquer leurs expériences quotidiennes sur Long Island : ils organisent des fêtes, participent à d'autres, croisent leurs amis par hasard, les reçoivent à dîner. Leurs habitudes new-yorkaises, loin d'être

chamboulées, semblent au contraire exacerbées par la proximité de leurs semblables. C'est comme s'il fallait tout reproduire à l'excès, en profitant coûte que coûte de l'espace, des jardins et des piscines qui prolongent les maisons, de la nature et de la mer. Long Island apparaît finalement comme une réplique de l'île voisine – une excroissance de leur quotidien new-yorkais –, où le couple reconstitue un cadre familial et social soi-disant malmené par la grande ville, qui disperse les relations, raccourcit le temps et l'espace. On est loin du dépaysement de l'utopie morienne, de son exotisme et de son idéal : ici, pas de rupture physique ou psychique avec la vie ordinaire. Si tout paraît, sur le papier du moins, favoriser la constitution d'une utopie – si proche soit-elle géographiquement de leur lieu de résidence – l'extériorité et le dépaysement présumés tournent au contraire à produire les effets inverses. Alors que le couple cherche à avoir un enfant, Russell se rend compte qu'ils ne pourront plus se payer leur habituelle maison de location (qui ne coûte rien de moins que vingt mille dollars pour la saison) dès l'été suivant. Cette pensée introduit un renversement contradictoire chez le personnage, qui semble las de l'effervescence d'une île devenue bizarrement suffocante :

La maison lui manquerait, mais il ne regretterait pas la vie sociale trépidante – les premières, les galas de charité, et les cocktails avec traiteur et voituriers qui avaient progressivement remplacé les dîners à la bonne franquette et à la fortune du pot caractéristiques des premières années dans les Hamptons. La haute saison, dans cette colonie estivale, était devenue encore plus éreintante que la frénésie urbaine à laquelle ils étaient censés échapper.

(JMI, *LBV*, 300)

McInerney décrit la gentrification d'une île désormais accaparée par des riches métropolitains désabusés. Cette évolution accompagne de manière parallèle celle de Manhattan, dont Russell ne cesse de se plaindre tout au long de la trilogie. Une évolution également à l'œuvre dans les romans de Bret Easton Ellis :

J'ai passé mes grandes vacances à Long Island, à Hamptons, avec mon pauvre ivrogne de père. Southampton, Easthampton, Hampton Pays – je me suis baladée sur l'île avec d'autres nomades habillées en Gucci.

(BEE, *LLA*, 154)

Chez McInerney, la critique est moins acerbe, mais on peut lire entre ses lignes l'amertume et la nostalgie d'un paradis perdu, d'une utopie rongée par les vices de la métropolisation. En parlant du « carré des écrivains » autrefois à l'œuvre dans les Hamptons, l'auteur enfonce le clou :

Russell adorait la proximité de tous ces écrivains, qui à ses yeux, parvenaient presque à contrebalancer l'invasion de ceux qu'il appelait les « coureurs de fonds alternatifs », barricadés derrière leurs haies, même si aujourd'hui, les écrivains avaient, pour la plupart, disparu ou déménagé. Corrine se disait que ce n'était pas si différent de ce qui se passait à TriBeCa.

(JMI, *LJE*, 142)

Russell s'accroche, à l'image de son loft de TriBeCa, à une vision fantasmée de Long Island. Il ressasse leur glorieux passé et regrette la désertification des lieux par le « club » des intellectuels – dont il se revendique l'un de ses derniers défenseurs. Manhattan et Long Island suivent des trajectoires similaires : utopie de culture et de loisir de la fin du siècle, elles peinent à survivre aux magnats de Wall Street, abandonnées aux mains de ceux « qui vo[ient] le monde [...] surtout en termes d'investissements et de lieux de villégiature⁶⁰⁵. »

Pour compenser cette progressive et immuable dégradation, McInerney propose, à travers un voyage en train, une expérience esthétique suffisamment rare pour être remarquée. Les personnages empruntent, hors saison, le « train de Montauk » pour rejoindre Long Island. L'entreprise révèle un intérêt – si fugace soit-il – pour les paysages banals et largement absents des romans de nos auteurs transgressifs américains. Pour cause, l'omniprésence de l'entêtante métropole. Mais en quelques lignes, McInerney trace une coupe, sociologique, architecturale et urbaine, sur ces territoires de l'entre-deux qui séparent (et relie) Manhattan et les Hamptons. Ce curieux et soudain intérêt pour le train, – qui semble désuet, *a fortiori* dans la culture américaine, dans la folle course à la technologie et aux infrastructures du roman contemporain –, participe de la nostalgie avec laquelle les personnages, et Russell en particulier, appréhendent les territoires qui jouxtent leurs *en-topies*. S'il n'est pas sublimé ou fantasmé, cet entre-deux constitue néanmoins un mirage, une forme de voyage initiatique dans les limbes de banlieues invisibilisées et étrangères à la grande compétition urbaine mondiale, que l'on peut uniquement percevoir de manière passagère, depuis la fenêtre d'un train presque abandonné :

Hors saison, le train de Montauk était presque vide, seuls vestiges des hordes de l'été, les derniers relents de transpiration et de bière éventée. Ils avaient changé de train à Jamaica, dans le Queens, et continuaient désormais leur trajet dans un vacarme infernal, passant devant les immeubles et les maisons en brique, contournant avec tact, par le sud, les cités-dortoirs de Long Island et les enclaves des nantis avec leurs terrains de golf et leurs manèges d'équitation au long de la côte Nord, longeant les grands ensembles construits après la guerre, aux murs revêtus de panneaux d'aluminium, qui abritaient des adolescents assassins, des plombiers coureurs de jupons, des truands habillés comme des dandys, ainsi que d'autres sans doute dont on ne parlait pas dans les tabloïdes new-yorkais, la végétation gagnant du terrain au fur et à mesure qu'ils s'éloignaient de la ville et que les pavillons de banlieue se transformaient en maisons de vacances, puis ils traversèrent l'îlot de verdure paradisiaque de Southampton, avec ses villas à bardeaux cachés derrière leurs haies privées, avant de poursuivre leur chemin sinueux vers Bridgehampton et East Hampton, puis le long de l'étroit isthme des dunes piquées de broussailles qui reliait tant bien que mal Montauk aux Hamptons.

(JMI, *LJE*, 247)

Teinté à la fois d'empathie et d'un regard distancé, voire stéréotypé, sur les quartiers périphériques de l'est de New York, ce passage est révélateur d'un urbanisme diffus et

⁶⁰⁵ JMI, *LBV*, 74

fonctionnel, divisé en de vastes zones hermétiques à leur environnement immédiat, typiques de la planification moderne. Nantis, adolescents assassins, plombiers, truands : McInerney accumule les clusters étanches alors que New York s'éparpille, se dissout, se perd et tend presque malgré elle vers les Hamptons aux allures d'enclave tantôt repoussante, tantôt enchantée. Ces quelques lignes rappellent celles de Michel Houellebecq, qui témoigne d'un constat similaire et questionne, en creux, l'hypercentralisation de nos métropoles contemporaines traînant dans leur sillage des territoires et des populations déclassées :

Lorsqu'il s'était rendu dans la Creuse pour l'enterrement de sa grand-mère, il s'était rendu compte que la densité atmosphérique d'information diminuait nettement à mesure que l'on s'éloignait de la capitale ; et que plus généralement les choses humaines perdaient de leur importance, peu à peu tout disparaissait, hormis les plantes.

(MH, *CT*, 147-148)

Alors que la densité (de construction, de population et d'information) s'estompe naturellement en quittant la métropole, pas d'alternative à l'*en-topie*. Ces paysages périphériques, si bien décrits par Houellebecq et McInerney, trouvent d'ailleurs chez les architectes des résonances comparables. Jacques Ferrier s'est, par exemple, prêté au jeu du panorama depuis la fenêtre d'un train, d'où il en constate la dimension esthétique produite par l'accumulation de constructions agricoles et industrielles s'inscrivant naturellement dans le paysage, bientôt rompue par des bâtiments ratés et encombrants :

J'ai souvent l'occasion de regarder le panorama défilé à la fenêtre du train : passent des hangars agricoles, des entrepôts, des usines dont les bardages métalliques, peu à peu patinés, s'ajoutent doucement au paysage, alors que çà et là des constructions criardes et démodées rappellent ce que fût l'architecture convenable d'il y a dix ou vingt ans. La plupart de ces dernières nous encombrement déjà : de leur actualité passée ne restent qu'une arrogance dérisoire et une effrayante incapacité à vieillir⁶⁰⁶.

L'architecte regrette l'artificialisation du territoire par des aménagements diffus, qui empiètent sur les marges des territoires urbanisés et en banalisent l'expérience. L'utopie des villes semble appartenir à un autre temps. Ne reste plus qu'à constater la manière dont l'expérience du territoire s'en est vue appauvrie. À Ferrier de conclure, à l'image d'un personnage de Jay McInerney : « L'artificiel s'interpose en tous lieux, compromettant tout contact possible avec la nature. Le vécu du citadin ne peut alors que s'appauvrir et se banaliser. Il lui semble que le monde ne peut plus se voir qu'au travers de la vitre à jamais close d'une pièce climatisée ou du hublot d'un train de banlieue⁶⁰⁷. »

⁶⁰⁶ Jacques Ferrier, « Moins d'architecture c'est mieux... », *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, p. 163. Préalablement publié dans la revue *d'architectures* en février 2003.

⁶⁰⁷ Jacques Ferrier, « Architecture as non-oppressive design, a path towards the sensual city », in *Architecture as non-oppressive design: a path towards the sensual city*, exposition de Jacques Ferrier au Dokk1 dans le cadre de *Aarhus and Rising Architecture Week in Denmark*, 2018

Île #3 : Saint-Martin

Face à la ville *en-topique*, et à ce qui s'y rapproche étrangement (les Hamptons), les personnages de McInerney ressentent, à l'image des métropolitains du monde entier, un réel besoin d'extériorité et de dépaysement, une prise de distance avec le monde quotidien. Le tourisme, soit, mais pas n'importe où : une île évidemment. Lorsque l'hiver raccourcit inlassablement les jours, ces « vieux routiers possédant déjà leur billet pour la chaleur des îles⁶⁰⁸ » se ressourcent à Saint-Martin, dans les caraïbes. Si elle occupe une place mineure dans la trilogie Calloway, cette petite île méconnue, moitié française moitié hollandaise, représente une parenthèse exotique révélatrice de (l'impossible ?) utopie contemporaine. Tous les marqueurs de l'insularité sont présents, voire exacerbés par l'auteur, non content de propulser ses personnages dans un territoire quasi mystérieux encore partiellement épargnés par les ravages du tourisme de masse :

Russell et Corrine avaient quant à eux leur île de prédilection, où ils louaient une maison pour une semaine. [...] Russell et Corrine y retournaient tous les ans. Au long de son histoire, l'île avait presque toujours été vaguement secrète : habitée d'abord par des Suédois, puis par des Bretons, refuge de pirates, de contrebandiers et de vagabonds des mers, un terrain de football y servant de piste d'atterrissage pour de rares charters. Ils aimaient le fait qu'on n'y rencontrait guère d'Américains, que les colons et les visiteurs français n'y étaient pas trop français ni les rock stars trop nombreuses, qu'il n'y avait ni grands hôtels ni casinos.

(JMI, *TAP*, 162)

Russell et Corrine s'adonnent à des plaisirs simples, loin des effets de représentation de New York et Long Island, momentanément perçus comme des environnements superficiels. Corrine se plaît même à rêver, sans trop y croire, d'un déménagement définitif à Saint-Martin – « Pourquoi on vivrait pas ici, demanda-t-elle ce soir-là [...] On pourrait trouver du boulot ici [...] New York me paraît tellement horrible quand j'y pense en ce moment⁶⁰⁹ » –, et entretient en cela les clichés de vacanciers déprimés à l'idée de devoir retrouver la réalité urbaine. Si Russell réfute l'idée par le biais d'arguments économiques implacables, on suppose que l'effet escompté réside précisément dans l'impossibilité et l'absurdité d'une telle proposition. Pour la chercheuse Christine Petr, « l'individu exprime dans la pratique touristique ce qu'il ne peut exprimer ailleurs⁶¹⁰ » : il paraîtrait donc contradictoire de prolonger cette expérience passagère, dans la mesure où cette dernière n'est effective qu'en tant que telle.

Corrine cherche quoi qu'il en soit à repousser la date d'expiration de sa condition de touriste et se projette pleinement dans un univers paradisiaque, suspendue à cette parenthèse enchantée. Au fil des trois romans, elle fait même référence, à de nombreuses reprises, à d'autres îles nord-américaines – « L'été semblait aussi infini que l'océan quand elle était petite

⁶⁰⁸ JMI, *TAP*, 162

⁶⁰⁹ JMI, *TAP*, 163-164

⁶¹⁰ Christine Petr, « Comprendre le touriste pour mieux étudier le fait touristique », *Espaces*, n°238, juin 2016.

et que sa famille louait le cottage gris au toit bardé de bois sur l'île de Nantucket⁶¹¹ » – fréquentées enfant, qu'elle idéalise et porte en comparaison à toutes sortes de paysages et de considérations météorologiques : des madeleines de Proust qui confèrent encore davantage aux territoires insulaires une place prédominante, voire totalisante, dans les romans de McInerney. À leur retour à New York, qu'on imagine sombre et pénible, on constate que cette parenthèse – si courte et enchantée fut-elle – aura au contraire permis aux personnages de (re)découvrir l'incroyable complexité de la ville et son inexplicable fonctionnement :

Le plus souvent, quand il naviguait parmi la foule des trottoirs, il lisait un livre ou une revue, et se cognait de temps à autre à un poteau indicateur ou à un passant. Mais à son retour des îles, il était passagèrement sensibilisé aux particularités de la vie urbaine, brièvement conscient du réseau fantastique de conventions banales qui composait cet organisme si extraordinairement complexe : le système de signe grâce auquel, par exemple, il levait le bras à l'approche d'une voiture jaune dans la Dixième Avenue, voiture qui s'arrêtait ensuite près de lui, ou l'interaction des signaux qui réglaient l'enchevêtrement dynamique de la circulation des hommes et des véhicules aux heures de pointe, quand plusieurs millions de gens gagnaient ou quittaient leur lieu de travail.

(JMI, *TAP*, 175)

Mais finalement, rien ne peut réellement remplacer New York, qu'il redevient progressivement absurde de vouloir quitter :

Trente ans plus tard, la ville avait passablement décliné en comparaison de la capitale de sa jeunesse, mais Russell Calloway en était toujours amoureux et avait gardé l'impression que c'était bien là qu'il lui fallait être. La toile de fond de Manhattan, lui semblait-il, conférait à chaque chose un supplément de grandeur, la gravitas incomparable de la métropole.

(JMU, *LJE*, 13)

– Je veux dire, comme le formulait Updike, que je fais partie de ces gens qui pensent que vivre ailleurs qu'à New York n'a aucun sens.

(JMI, *LJE*, 324)

La vie en ville, voilà ce qu'il me faut à moi.

(JMI, *LJE*, 74)

La vie urbaine revêt donc des plaisirs qui dépassent de loin la vacuité des coins paradisiaques, leur existence nécessairement partielle et éphémère. Rien ne remplacera la ville. Pas même une île caribéenne dont McInerney se sert à dessein pour définitivement démontrer que l'utopie contemporaine réside définitivement dans les recoins de notre quotidienneté et dans l'irrationalité des métropoles ; une *en-topie* dont Jean Baudrillard esquissait déjà quelques traits à l'occasion de son voyage aux États-Unis :

⁶¹¹ JMI, *LBV*, 13

Pourquoi les gens vivent-ils à New York ? Ils n'y ont aucun rapport entre eux. Mais une électricité interne qui vient de leur pure promiscuité. Une sensation magique de contiguïté, et d'attraction pour une centralité artificielle. C'est ce qui en fait un univers auto-attractif, dont il n'y a aucune raison de sortir. Il n'y a aucune raison humaine d'être là, mais la seule extase de la promiscuité⁶¹².

Ceci n'est pas une île

Restons aux États-Unis, mais cap à l'Ouest, vers la Californie, terre natale de Bret Easton Ellis et théâtre de certains de ses romans. Car à y regarder de plus près – et alors que New York ou l'Angleterre, par exemple, qui garnissent également son œuvre, auraient pu tenir des rôles équivalents – Los Angeles, son désert tout proche, et la Californie en général présentent curieusement certaines caractéristiques de l'insularité. Il est déroutant de constater, comme le signale Bertrand Westphal dans sa *Géocritique*, que les représentations historiques de la Californie ont suscité des controverses et des erreurs : « Sur une fameuse carte de Herman Moll (1719), qui représentait l'Amérique du Nord, la Californie continua à être séparée du continent⁶¹³. » Le cartographe anglais, coutumier des rêves insulaires (il a dessiné des cartes pour *Robinson Crusoé* et *Les Voyages de Gulliver*, directement commandées ses amis Daniel Defoe et Jonathan Swift), aura donc participé à tronquer pendant près de deux siècles la représentation du Golden State, figurée comme une île détachée du reste des États-Unis.

Trois cent ans plus tard, force est de constater que cette erreur cartographique a durablement infusé l'imaginaire californien. La région, terre d'asile des plus grandes fortunes américaines, et objet de fantasme des urbanistes de la deuxième partie du XX^e siècle (pour ne citer que Reyner Banham et son *autopia* à Los Angeles⁶¹⁴), forme l'épicentre de l'utopie néolibérale, où technologie numérique et capitalisme effréné entretiennent le rêve d'un « Nouveau Monde » émancipateur. Il faut dire que « les îles sont des modèles de monde dans le monde⁶¹⁵. » Bret Easton Ellis alimente à sa manière la vision insulaire de Los Angeles, délimitant les faits et gestes de ses personnages, coupés du reste monde, à des quartiers aux contours déterminés, les projetant dans un enfer urbain dont il paraît impossible d'échapper. Ellis, conscient que « toutes les utopies narratives sont insulaires », et que, « si elles ne sont pas situées sur des îles stricto sensu, elles s'établissent sur des territoires insularisés ou figurant des îles⁶¹⁶ », creuse en quelque sorte le sillon des erreurs cartographiques d'Herman Moll pour construire une utopie négative, « proprement urbaine⁶¹⁷ », vouée à la critique de l'urbanisation contemporaine.

⁶¹² Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Le Livre de Poche 2016 [1986], p.21.

⁶¹³ Bertrand Westphal, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007, p.250.

⁶¹⁴ Reyner Banham, *Los Angeles. L'architecture des quatre écologies*, Marseille, Parenthèses, 2008 [1971].

⁶¹⁵ Bruce Bégout, *Le ParK*, Paris, Allia, 2010.

⁶¹⁶ Jean-Paul Engélibert, « L'espace impossible de l'utopie planétaire : *Le Meilleur des mondes* et *Les particules élémentaires* », in Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin & Bertrand Westphal (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, p.549.

⁶¹⁷ Voir Jean-Louis Violeau, « L'utopie et la ville : après la crise, épisodiquement », Conférence à la Fondation Braillard, 19 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://portal.klewel.com/watch/webcast/fondation-braillard-lutopie-et-la-ville-apres-la-crise-episodiquement/talk/S29G6YfrJ8376mQiQnL53n/>

Face à l'emprise de la ville, certains libertariens californiens rêvent d'ailleurs depuis une quinzaine d'années de s'affranchir de la juridiction d'une quelconque nation, en construisant des habitants flottants dans les eaux internationales. A l'initiative ? Peter Thiel – cofondateur de PayPal – et Patri Friedman – ingénieur chez Google et petit-fils de l'économiste controversé Milton Friedman –, qui constatent, via leur Seasteading Institute, que « chaque morceau de cette terre est équipée. Il n'y a pas de place pour une Start-up nation. C'est pour cela que nous avons besoin de structures flottantes. C'est une nouvelle frontière. Un territoire ouvert pour des expérimentations politiques⁶¹⁸. » Le projet originel, utopique s'il en est, consistait à fabriquer pour les milliardaires, chefs d'entreprises et autres grands de ce monde, une société isolée et libertarienne. Finies les obsolètes robinsonnades dans des îles vierges révolues. Impossible de se cacher sur le territoire terrestre ; ainsi reste-t-il à monter en gamme, en créant de toutes pièces des territoires artificiels, dans la mesure où les états du monde monopolisent et partagent déjà ceux qui existent : ajouter une île à la Californie (qui n'en est pas une), s'extraire littéralement du monde, en construire un nouveau à son image, conquérir la mer. Le projet, avorté au large de San Francisco, a trouvé preneur en 2017, en Polynésie Française, dans les lagons de Tahiti. Experts, architectes, ingénieurs et océanographes, Jacques Rougerie en tête, imaginent actuellement la faisabilité d'un tel projet.



[Herman Moll, *America*, 1701]

[Exemple de projet du Seasteading Institute au large de la Polynésie Française]

Conquérir la mer : le rêve flottant

Dans son roman *L'Invention des corps*, Pierre Ducrozet singe l'absurdité d'une telle entreprise. Des personnages réels – Sergey Brin, Elon Musk et Mark Zuckerberg notamment –, accompagnés du fictionnel transhumaniste Parker Hayes, aspirent à construire une plateforme artificielle au large de la Californie, censée accueillir, au sein d'un projet d'habitats flottants comparable à celui du Seasteading Institute, des laboratoires pour repousser les limites du corps humain : « vous pourrez tenter tout ce qu'il est possible de tenter. Nous repousserons ensemble les limites. Ici nous inventerons l'homme de demain⁶¹⁹. » Dans son roman, Ducrozet met en récit « l'immense révolution des représentations de notre présent, ce moment où “pour la

⁶¹⁸ Voir Perrine Kevran, « Utopia – architecture et utopie. Épisode 2 : Silicon-Valley-sur-mer », [émission radio], *LSD, La Série Documentaire*, France Culture, 26 décembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/utopia-architecture-et-utopie-24-silicon-valley-sur-mer>

⁶¹⁹ *Ibid.*

première fois de l'histoire de l'humanité, la réalité et sa représentation ont coïncidé⁶²⁰. » Si, à la fin du texte, l'île artificielle est détruite, emportant avec elle les idéaux et les corps de ceux qui les portent, affligeant du même coup à cette invraisemblable projet un dessein romanesque critique (le rôle du roman consisterait donc moins, désormais, à élaborer des utopies qu'à les invalider), l'auteur prolonge son obsession pour les utopies architecturales flottantes dans un texte récent paru dans *Le1* :

Pareillement, sur l'eau, les habitats flottants se fondaient dans les mers, devenant brises fugaces, houles entières. Il s'agissait d'étroites langues d'algues concassées sur lesquelles de fantasques architectes tentaient des formes nouvelles, arabesques maritimes, qui, loin des mortifères îlots des transhumanistes, ne pesaient pas sur l'eau. Les villes y prenaient la forme de méduses bioluminescentes aux longs tentacules bâtis à partir de résidus plastique transformés par des imprimantes 3D. Cette idée, popularisée au début des années 2020 par l'architecte Vincent Callebaut, avait fait florès, et tous les continents hébergeaient désormais des cités s'élançant en spirales vers les profondeurs.

(Pierre Ducrozet, « Les Villes-efflorescentes », s.p.)

Car, c'est vrai, à quoi ressemble cette utopie ? Quel imaginaire, et surtout quelles formes architecturales peut-on y associer ? « Les mortifères projets » dont parle l'auteur ne semblent pas si éloignés de ceux de Vincent Callebaut, qui s'impose en maître du genre, à travers des représentations biomimétiques ultra-réalistes. Des Philippines à New York, en passant par Séoul et le Brésil, de l'eco-resort au terminal de Ferry, l'architecte belge projette ses structures flottantes et amphibieuses aux quatre coins du monde. Son projet « Lilypad », qui date de 2008, reste peut-être le plus représentatif de la difficulté d'établir un jugement objectif sur ces objets singuliers, tantôt destinés à assouvir les pulsions consummatrices des grandes nations du monde, tantôt teintés d'un discours écologiste et humaniste. Preuve en est, la présentation dudit projet sur le site internet de l'architecte :

[...] cette Ecopolis flottante a pour double-objectif non seulement d'étendre viablement en offshore les territoires des pays les plus développés comme par exemple la Principauté de Monaco mais surtout de garantir l'habitat aux futurs réfugiés climatiques des prochains territoires ultra-marins submergés comme les atolls polynésiens⁶²¹.

Le prince Régnier de Monaco avait déjà potassé le sujet avec Cousteau, bien avant la consultation internationale lancée par son fils Albert à laquelle Callebaut a présenté « Lilypad ». Face à des enjeux climatiques, économiques et migratoires réels, la réponse semble cocher toutes les cases, mettant au grand jour les utopies architecturales des années 1960 alors décontextualisées de toute crédibilité constructive, et notamment les recherches des métabolistes japonais comme Kiyonori Kikutake. Le fait est que les plus grandes organisations mondiales, accompagnées par les *starchitectes*, tâchent de rattraper le pas, en se lançant très

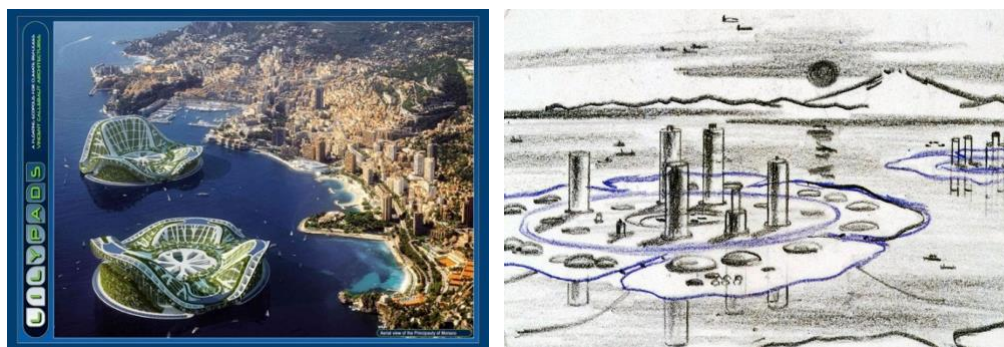
⁶²⁰ Pierre Ducrozet, « On est dans une telle bascule de mondes qu'il faut nécessairement repenser la manière de raconter des histoires », *Diacritik*, 18 juin 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse :

<https://diacritik.com/2019/06/18/pierre-ducrozet-on-est-dans-une-telle-bascule-de-mondes-quil-faut-necessairement-repenser-la-manier-de-raconter-des-histoires-linvention-des-corps/>

⁶²¹ Voir : https://vincent.callebaut.org/object/080523_lilypad/lilypad/projects

concrètement à l'assaut des territoires marins. Plus de place sur la Terre ? Pas de problème : les architectes savent aussi construire sur l'eau. Des projets voient le jour, portés par des clients prestigieux – on pense à l'ONU et l'agence BIG – qui brouillent les pistes de l'utopie et du réel, l'heure étant très clairement à la conquête des 72% de la surface du globe encore non urbanisée : la mer. À Violeau de rappeler que l'utopie doit être « à la fois étrange et familière, inquiétante et déjà vue. Une utopie complètement futuriste n'a pas de prise sur nos imaginaires. Il faut qu'elle rappelle des effets de notre quotidien, tout en nous projetant vers un ailleurs⁶²². » Voilà à quoi ressemble celles des années 2020, qui semble par ailleurs satisfaire et intéresser certains jeunes écrivains et certaines jeunes écrivaines, les plus âgés ayant visiblement compris, résignés, que la métropole telle qu'ils l'ont vue se développer depuis le Mouvement moderne, ne faisait plus vraiment rêver.

Les premiers à avoir utilisé la technique du *polder* – qui représente une étendue gagnée artificiellement sur l'eau, le plus régulièrement en dessous du niveau de la mer, grâce à un ensemble d'endigements et d'assèchements successifs – sont les hollandais, dont plus d'un quart, presque un tiers du territoire a été construit sur la mer. En parlant de polder, la principauté de Monaco a lancé il y a quelques années un vertigineux projet d'extension de son territoire. Si ce dernier est limité, et a visiblement atteint le pic de son urbanisation récemment, la mer offre un territoire vierge, qui ne demande qu'à être conquis. C'est ce à quoi s'attèlent les architectes Renzo Piano et Valode & Pistre, en collaboration avec le paysagiste Michel Desvignes, missionnés par le Prince pour concevoir Mareterra – qui portera bien son nom – un complexe urbain et immobilier qui grignote la méditerranée (6 hectares de littoral), devenue soudain constructible. Le projet « comprendra 120 propriétés résidentielles (quatre maisons de ville, 10 villas, et 106 résidences principales), une promenade en front de mer, des commerces, des restaurants, ainsi qu'une place publique sur laquelle sera installée une œuvre restaurée d'Alexander Calder⁶²³. »



[Vincent Callebaut Architectures, le projet « Lily pad » représenté dans la baie de Monaco, 2008]

[Kiyonori Kikutake, « Eco-Polis », 1961]

⁶²² Voir Jean-Louis Violeau, « L'utopie et la ville : après la crise, épisodiquement », Conférence à la Fondation Braillard, 19 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://portal.klewe1.com/watch/webcast/fondation-braillard-lutopie-et-la-ville-apres-la-crise-episodiquement/talk/S29G6YfrJ8376mQiQnL53n/>

⁶²³ Voir Nick Mafi, « Renzo Piano imagine un immeuble incroyable sur la mer à Monaco », *AD Magazine*, 20 juillet 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.admagazine.fr/adactualites/article/renzo-piano-immeuble-incroyable-mer-monaco>

Face à la pénurie de terrains constructibles sur la planète, d'autres pays ont également décidé de grignoter sur leurs territoires maritimes. Direction Dubaï, qui n'est d'ailleurs pas en reste dans la quête de défis technologiques, architecturaux et urbains – la guerre à la tour la plus haute que lui donne l'Arabie Saoudite restant l'exemple le plus révélateur. Loin des discours humanistes portés et magnifiés par les projets que nous venons de mentionner, l'émirat a lancé en 2003 la construction d'un archipel artificiel de 300 îles entièrement privées, destinées au tourisme et au loisir, mais aussi, pour certaines, réservées à des célébrités. Les Dubaïotes ont sciemment choisi de collaborer avec des entreprises néerlandaises au moment de construire leurs îles artificielles, rois du polder oblige. Sobrement intitulé « The World », l'archipel ne représente rien de moins, comme son nom l'indique, que le monde. On pourrait voir transparaître, dans cette tentative de reproduction de la géographie de la Terre à moindre échelle, la métaphore presque cynique du découpage d'un monde ultralibéral soumis au tourisme et à la marchandisation extrême que Rem Koolhaas se plaît à décrire depuis les années 1990. La représentation prend le pas sur le réel : c'est comme si l'on pouvait, de nouveau, *habiter le monde*, vivre dans sa représentation, appréhender son artificialité. Le monde paraît tellement condamné que nous sommes désormais obligés de le reproduire. Le projet, entouré d'une digue artificielle qui glorifie encore davantage l'image d'une géographie révolue, a été avorté après la crise de 2007 et peine aujourd'hui à se relancer. « The World » reste donc en friche, comme un clin d'œil sadique à une planète qui se meurt. Clou du spectacle : les îles de the world, le faux, ne disposeront pas d'eau potable, comme s'il fallait encore accentuer la pénurie des ressources dont souffre le monde, le vrai.



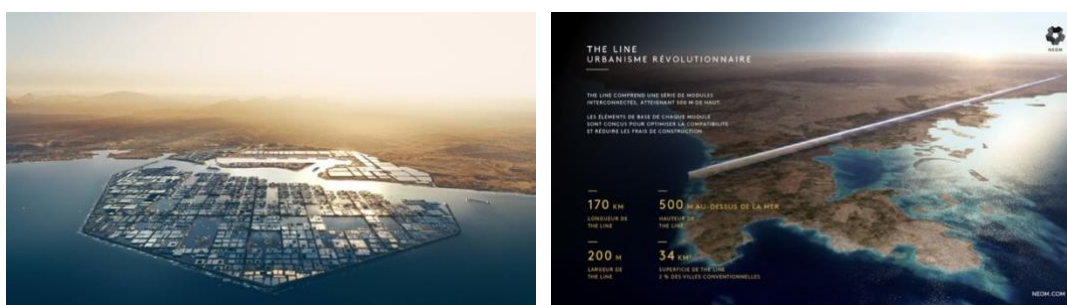
[Image satellite de l'archipel « The World », Dubaï]

L'architecte et chercheuse Virginie Picon-Lefebvre montre que la notoriété de l'émirat doit beaucoup à sa stratégie insulaire, dont l'imaginaire continue à flirter avec un objet désirable : elle « repose sur la fascination occidentale pour les îles comme le lieu de la réclusion idéalisée et en même temps terrifiante comme ont pu l'être l'île de Robinson Crusoé ou encore l'île du Diable où étaient envoyés les prisonniers du bagne à Cayenne⁶²⁴. » Nos sociétés continuent d'être attirées par le caractère à la fois simple et sauvage de l'île, qu'elles défigurent presque aussitôt atteinte. Picon-Lefebvre revient sur l'anecdote révélatrice de l'acteur Malon Brando, qui a fait l'acquisition d'un atoll dans le Pacifique, Tetiaora, à cinquante kilomètres au nord de Tahiti, à la suite d'un tournage dans les années 1960. Il y a fait construire quelques

⁶²⁴ Virginie Picon-Lefebvre, *La Fabrique du bonheur*, Marseille, Parenthèses, 2019, p.213-214

bungalows, et projetait d'y construire un hôtel, qui a finalement vu le jour en 2014 – le Brando Resort. Il faut dire que si l'on veut « vivre comme un sauvage entouré par les eaux », les exemples de Brando et de Dubaï démontrent que l'expérience de l'insularité doit rester « rassurante et confortable », dans la mesure où « les îles sont commodément situées près de la côte, équipées de boutiques, d'hôtels et de restaurants⁶²⁵. »

Il fallait s'en douter, les Dubaïotes ne sont pas les seuls à vouloir étendre leur territoire sur la mer. Leurs voisins saoudiens ont récemment lancé le faramineux projet de « ville futuriste » qui répond au nom de Néom, construite de toutes pièces dans le désert montagneux du nord-ouest du pays. La ville, encore inexistante et pourtant censée accueillir les jeux asiatiques d'hiver en 2029, agglomère plusieurs projets dans le projet. Les deux plus significatifs ? THE LINE, ville « sans voiture et sans rue » qui s'étale sur 170km de long, près de 500 mètres de haut et 200 mètres de large, grâce à un « urbanisme révolutionnaire » aux faux airs d'un *monument continu* de Superstudio qu'on aurait coincé entre deux murs gigantesques dans le désert. A Néom également, Oxagon, « un nouveau paradigme où les personnes, les industries et la technologie seront en harmonie avec la nature », île artificielle qui ressemble comme deux gouttes d'eau aux vœux, pieux, des libertariens présentés jusqu'ici, grignotant sur la mer pour accueillir « l'industrie 4.0 ». Une structure flottante (la « plus large au monde », bien entendu), des trains à grande vitesse pour relier THE LINE et l'aéroport (d'où « 40% du monde [est] accessible à 6h de vol », imaginez plutôt), un terminal de croisière (« le plus grand de la Mer Rouge », il va sans dire), là où « 13% du commerce mondial passe par le canal de Suez⁶²⁶ », le tout à 5 minutes à pied de la plage et des sites naturels. Alors, pourquoi s'en priver ?



[Le projet d'île artificielle Oxagon, en Arabie Saoudite]
[Visuel de communication pour THE LINE, en Arabie Saoudite]

Nous ne sommes pas au bout de nos peines : Hervé Le Tellier évoque, dans *L'Anomalie*, le projet d'aménagement urbain Eko Atlantic, qu'on pourrait croire tout droit sorti de son imagination. Mais Eko Atlantic est bien réel et se présente comme un simulacre de Dubaï au Nigéria, sur une île artificielle au large de Lagos. L'objectif : faire de la capitale nigériane, qui compte déjà quinze millions d'habitants (soit cinq fois la population de l'Émirat), une mégalopole avant-gardiste et attractive. En réalité, le projet, destiné à des millionnaires, ressemble à une *gated community* de 820 hectares, dont l'axe principal (30 mètres de large), est

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ Voir : <https://www.neom.com/fr-fr/regions/oxagon>

pensé comme une voie navigable. Et comme *The World* à Dubaï, le projet est en pause, et manifeste aux yeux du monde entier son immédiate obsolescence. Le Tellier n’y va d’ailleurs pas de main morte :

– Et justement, Ugo, que pensez-vous de cette horreur qu’on inaugure building après building, en se gavant de petits fours ?

Le consul italien fait la moue. Oui, Eko Atlantic, cette île artificielle conquise sur l’océan, est une abomination. Ce n’est encore qu’un immense terrain vague, mais deux cent mille hyper-riches de Lagos se réfugieront dans ses gratte-ciel étincelants, protégés de la violence de la mégalopole par des ponts gardés par des vigiles armés. Dans ce château fort, ils auront leur centrale électrique, leur station d’épuration, leurs restaurants, leurs palaces, leurs piscines, leur port de plaisance pour amarrer leurs yachts...

(Hervé Le Tellier, *L’Anomalie*, 109)

Si d’aventure il venait à manquer d’eau sur la surface terrestre, pas d’inquiétude : certains ont déjà une longueur d’avance. Les Émirats Arabes Unis, toujours eux, ont aussi lancé des recherches sur la potentielle habitabilité de la planète Mars, nous l’avons déjà évoqué. Une autre (et dernière ?) solution consisterait, après la mer et le système solaire, à considérer les sols de notre propre planète. C’est ce à quoi s’attèle depuis quelques années, avec un petit peu plus de crédibilité, l’architecte Dominique Perrault. La crise du COVID a encore précipité ses recherches, qui tâchent de démontrer que les espaces souterrains prétendument inhabitables demeurent beaucoup plus désirables qu’il n’y paraît :

La pandémie nous a fait prendre conscience de façon définitive que nous sommes dans un monde fini et connu. Il n’y a plus de terres vierges. Pourtant, pour répondre aux évolutions climatiques et aux mouvements de réfugiés, il faut trouver de nouveaux lieux. La mer, l’espace peuvent potentiellement être des lieux d’accueil, mais aussi le dessous, le sous-sol qui peut faire vivre le dessus, ce qui valide mes intuitions de toujours. La pandémie a paradoxalement élargi nos limites. Des territoires considérés comme inaccessibles sont à notre portée.⁶²⁷

L’immuable appétit de développement humain n’est donc pas prêt de se tarir. En attendant, la crise du COVID a également transformé certaines des dernières utopies réalisées en vaccinodromes. Jean-Louis Violeau rappelle que Disneyland, « symbole par excellence de l’enclave utopique⁶²⁸ » aura fermé sous l’emprise du virus, avant de voir son enceinte réquisitionnée pour l’intérêt collectif. Finissons notre tour d’horizon des utopies contemporaines par les parcs d’attractions, dont les contours varient entre enclave domestique favorisant la paranoïa chez le narrateur du *Luna(r) Park* (on relèvera le jeu de mot révélateur)

⁶²⁷ Dominique Perrault, « On m’a collé une étiquette “trop jeune, trop vite, trop fort” », entretien avec Vanessa Schneider, *Le Monde*, 14 novembre 2021. [en ligne] Disponible à l’adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/14/dominique-perrault-on-m-a-colle-une-etiquette-trop-jeune-trop-vite-trop-fort_6101992_3246.html

⁶²⁸ Voir Jean-Louis Violeau, « Utopie n’a pas eu lieu. L’architecture et ses figures atopiques », *Mouvements*, 6 janvier 2022. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://mouvements.info/utopie-na-pas-eu-lieu/>

de Bret Easton Ellis et ancienne plateforme pétrolière transformée en immense parc offshore de « loisirs extrêmes » de 150.000m², au large de l'Arabie Saoudite⁶²⁹.



[Les représentation de Disneyland en 1992 et de l'originelle Utopia de Thomas Moore en 1516]

Homeless : le monde sans adresse

Le tourisme aura donc vraisemblablement eu le scalp de notre géographie terrestre. Nos auteurs engagent quelques alternatives aux métropoles et aux îles, définitivement incapables d'assumer les horizons utopiques de notre monde contemporain. Ces alternatives sont moins représentées par des espaces terrestres que par les moyens de transports qui les rendent accessibles : des espaces de l'entre-deux, les voyages et les croisières, ce « prolongement de cette offre tout compris, tout sur place, tout sans bouger [...] où certains touristes ne descendent plus à terre⁶³⁰. » Dans *Glamorama*, le personnage principal, Victor Ward, passe quelques semaines sur un bateau pour rejoindre l'Europe depuis New York. Si Bret Easton Ellis n'est pas coutumier des modes de déplacements lents – ses romans étant essentiellement basés sur l'hyper-efficacité des moyens de transports et de communication contemporains –, cette décélération ponctuelle n'est pas anodine : elle met en exergue l'effet transitoire et éphémère de nos modes de vie. Des casinos aux restaurants, de la chambre suréquipée aux salles de sport, le personnage investit le bateau comme un simulacre de sa vie new-yorkaise. Victor n'y voit d'ailleurs que du feu et reproduit sans broncher ses habitudes léthargiques et paranoïaques.

Les voyages en bateau apparaissent également comme des *seuils*, psychiques et physiques, entre les territoires urbanisés que les personnages quittent ou rejoignent. A l'image de Victor Ward, les personnages de Jean-Philippe Toussaint, dans *Fuir* et dans *l'Appareil-Photo*, traversent ponctuellement la mer, se retrouvant « idéalement nulle part ». À travers deux passages étonnamment similaires, issus des deux ouvrages en question, on pressent que l'expérience du corps en mouvement, banalisée et aseptisée dans la métropole, peut à nouveau jouir de sensations singulières qui mettent les sens en éveil :

⁶²⁹ Voir : https://www.archdaily.com/970739/saudi-arabia-is-converting-an-oil-rig-into-the-worlds-first-offshore-extreme-amusement-and-leisure-park?fbclid=IwAR1_7rmiDGwxqr4gvERU4AAxnNxgv37DnQ_n5FgAU1Fy5FrqOk4LTlpCv4o

⁶³⁰ Étienne Faugier et Axel Martiche, « Le touriste peut-il échapper à sa condition ? », *AOC*, 9 juillet 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://aoc.media/analyse/2021/07/08/le-touriste-peut-il-echapper-a-sa-condition>

J'étais là, oui, dans le restaurant libre-service de ce bateau qui faisait route vers Dieppe, et j'avais une conscience particulièrement aiguë de cet instant comme il peut arriver quand, traversant des lieux transitoires et continûment passagers, plus aucun repère connu ne vient soutenir l'esprit. L'endroit où je me trouvais s'était peu à peu dissipé de ma conscience et je fus un instant idéalement nulle part, si ce n'est immobile dans mon esprit, avec le lieu que je venais de quitter qui disparaissait lentement de ma mémoire et celui qui approchait dont j'étais encore loin.

(JPT, *AP*, 101-102)

J'étais, et je restai longtemps, dans cet état de suspension qu'on éprouve pendant la durée d'un voyage, dans cet état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre – comme cette flèche que j'avais observée sur l'écran du moniteur vidéo de l'avion qui me ramenait de Pékin qui indiquait au fur et à mesure la progression de l'appareil sur une carte du monde verte et bleue montagneuse et stylisée –, mais où l'esprit, incapable de s'aligner sur ce modèle de transition lente et régulière, est, lui, tout à la fois, encore en pensées dans le lieu qu'il vient de quitter et déjà en pensées dans le lieu vers lequel il se dirige.

(JPT, *FU*, 122-123)

Dans un autre registre, Tanguy Viel et Christian Garcin ont réalisé en 2019-2020 « un tour du monde sans avion ». Ils retranscrivent cette expérience régressive dans *Travelling*, qui s'impose comme une ode à la décélération et à la lenteur, à cette nécessité de reconnexion avec un monde que l'on survole sans comprendre : à pied, en voiture, en train ou en bateau, le trajet importe plus que la destination, les représentations des territoires plus que les territoires eux-mêmes. On en vient à croire, fort de ces quelques exemples littéraires et de ces expériences architecturales que « c'est la non localisation qui est aujourd'hui le grand luxe⁶³¹. » McInerney ne s'y trompe pas non plus :

Quelques-uns des nouveaux ploutocrates étaient basés à Los Angeles ou à Londres, mais les marchés financiers dont ces nouvelles fortunes dérivait, *pour autant qu'on pût les localiser physiquement*, étaient basés à New York.

(JMI, *TAP*, 299. Je souligne)

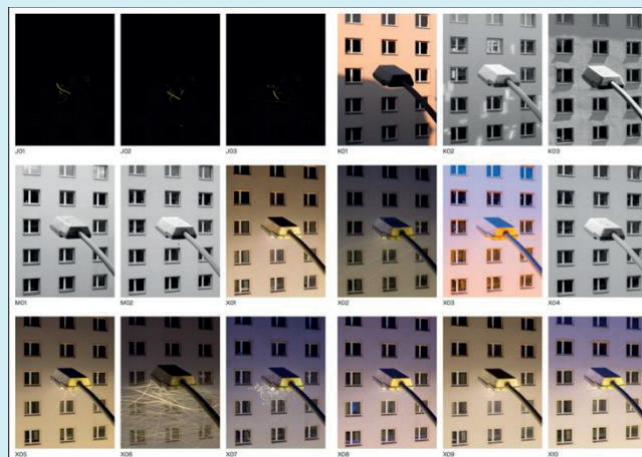
À l'image des marchés financiers, le luxe des citoyens du monde – l'utopie ? – résiderait dans leur capacité à s'affranchir des règles physiques du monde et de sa spatialité : vive sans adresse, sans localisation. Rêver d'être, littéralement, nulle part.

⁶³¹ Voir Perrine Kevran, « Utopia – architecture et utopie. Épisode 2 : Silicon-Valley-sur-mer », [émission radio], *LSD, La Série Documentaire*, France Culture, 26 décembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/utopia-architecture-et-utopie-24-silicon-valley-smer>

CHAPITRE 9

ATLAS

Ceci n'est pas un objet (architectural)



Hayahisa Tomiyasu, *NA T 250 LR*, 2016-2017

Je prie les choses, elles comblent ma vie
Jean-Jacques Goldman, *Les choses*

Avec

MH, JPT, BEE, JMI

Jean Baudrillard, philosophe. Albert Camus, écrivain. Yves Klein, artiste. Iris Clert, galeriste. Arman, artiste. Pierre Restany, historien de l'art. Daniel Spoerri, artiste. Niki de Saint Phalle, artiste. Christo, artiste. César, sculpteur. Thomas Clerc, écrivain. Georges Perec, écrivain. Dominique Viart, universitaire. Pierre Bergounioux, écrivain. Anne Pauly, écrivaine. André Stas, artiste. Christian Boltanski, artiste. Jacques Ferrier, architecte. Julia Deck, écrivaine. Le Corbusier, architecte. Fanny Taillandier, écrivaine. Jean-Jacques Symul, photographe. Philippe Simay, philosophe. Guy Debord, philosophe. Henri Lefebvre, philosophe. Sensual City Studio, laboratoire de recherche architecturale et urbaine. Alfred Hitchcock, réalisateur. François Bon, écrivain. Jasper Morrison, designer. Ferrier Marchetti Studio, agence d'architecture. Cyrus Ardalan, architecte. Ophélie Dozat, architecte. Lucien Dumas, architecte. Clément Charbonnier Bouet, illustrateur. Aby Warburg, historien de l'art. André Malraux, écrivain. Thomas Paturet, architecte. Éric Tabuchi, photographe. Nelly Monnier, artiste. Hilla Becher, photographe. Bernd Becher, photographe. Philippe Madec, architecte. Emmanuel Lévinas, philosophe. Éric Reinhardt, écrivain. Cyrille Weiner, photographe. Patrick Tourneboeuf, photographe. Cyrus Cornut, photographe. Clément Guillaume, photographe. Sandrine Marc, photographe. Myr Muratet, photographe. Barbara Iweins, photographe. Norman Foster, architecte. Michel de Certeau, philosophe. Dominique Lyon, architecte. Francis Ponge, écrivain. Éric Lapiere, architecte. Auguste Perret, architecte. Robert Venturi, architecte. Denise Scott Brown, architecte. Steven Izenour, architecte. Patrick Rubin, architecte. Raphaël Ménard, architecte-ingénieur. Vitruve, architecte. Sébastien Thiéry, politologue. Philippe Chiambaretta, architecte.

Dans ce chapitre, nous aurons recours à des citations longues pour appuyer les propos développés, de manière à ne pas empiéter sur l'effet cumulatif généralement recherché par les auteurs et les autrices.

Plus encore que d'ambiances urbaines désolantes et d'architectures désincarnées, notre corpus littéraire recèle d'objets. Objets partout, objets tout le temps, objets en tout genre, qui garnissent les univers dépeuplés de nos auteurs transgressifs, dont l'appétence pour les personnages solitaires n'a d'égal que l'interminable accumulation d'objets qui rempliraient le vide de leurs tristes vies sociales. Et ces objets – tout comme les architectures qu'ils meublent, équipent, ornent ou remplissent – semblent participer à la mise en récit du quotidien. Il faut dire que « le quotidien est répétitif. Il désigne une série d'activités et les objets qui lui sont associés⁶³² ». Via des procédés littéraires précis – listes, descriptions, accumulations – écrivaines et écrivains usent des objets comme des révélateurs. Leur présence – leur prégnance – rend compte d'une époque, photographiée à dessein. Il n'est pas seulement question d'objets futiles et potentiellement obsolètes, mais tout à la fois de confort, de consommation, d'expérience, d'artificialité, d'expérience, d'espace... Bref, de tout un univers contemporain, que différents types d'atlas, servis sur un plateau par le roman, la photographie, le monde de l'art d'aujourd'hui en général et vivement appréciés par les architectes pour leur capacité à rendre compte, par leur organisation tendant à l'abstraction, d'un état objectif du monde, ont le mérite de révéler.

Quel objet apporterais-tu sur une île déserte ? Question triviale en apparence, mais peut-être plus significative qu'il n'y paraît. Notre rapport aux objets évolue, et leur existence revêt une importance exponentielle difficile à nier : « la civilisation urbaine voit se succéder à un rythme accéléré les générations de produits, d'appareils, de *gadgets*, en regard desquelles l'homme paraît une espèce particulièrement stable⁶³³ » prophétisait Jean Baudrillard dès 1968. Pérennité de l'espèce humaine mais obsolescence de l'objet ? Immuabilité transitoire ? Quid de l'architecture, lieu de l'interaction entre l'être humain et l'objet ?

La relation à l'objet nous ramène toujours au début des années 1960 et l'avènement de la consommation de masse en France. A l'orée des années 1960, justement, le 4 janvier pour être précis, Albert Camus se tue en voiture. L'auteur avait transmis deux ans auparavant à son ami Yves Klein, un message enthousiasmant, « Avec le vide, les pleins pouvoirs », prolongeant les réflexions engagées par l'artiste dans sa fameuse exposition « Le Vide ». Il faut dire que l'exposition d'Yves Klein résonne comme un tour de force. Les murs blancs de la Galerie Iris Clert sont uniquement dotés de ce que l'artiste considère comme « la sensibilité picturale immatérielle ». A savoir : le vide total. Arman investit à son tour la Galerie Iris Clert en 1960, dont la façade vitrée présente cette fois-ci un espace d'exposition rempli jusqu'au cou par des centaines d'objets entassés. L'artiste prend le contrepoint de son ami Yves Klein, et manifeste, à l'exact opposé de son espace immaculé et immatériel, la surabondance d'objets et leur prégnance dans notre vie quotidienne. L'exposition « Le Plein » s'inscrit dans une même réflexion, une même philosophie autour de notre dépendance à la matière. L'apologie du vide, ou l'apologie du plein : une manière de fuir, ou de s'inspirer pleinement, de l'effervescence de la société de consommation. Klein et Arman se retrouvent en cette même année 1960 autour

⁶³² Dominique Viart, « Écrire le présent : une "littérature Immédiate" ? », in Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-17.htm>

⁶³³ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2000 [1968], p.7.

d'une exposition à Milan et cosignent le *Manifeste du nouveau réalisme*, rédigé par Pierre Restany pour l'occasion. Le petit groupe est vite rejoint par Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle ou Christo. Le Nouveau Réalisme – nom attribué récemment, à dessein, à une jeune génération d'architectes français par la presse spécialisée (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**) – ou « l'école niçoise », devient mouvement, courant artistique fondé sur « la réalité, le quotidien, et la société urbaine ». L'objectif ? « L'école niçoise veut nous apprendre la beauté du quotidien. Faire du consommateur un producteur d'art. Une fois qu'un être s'est intégré dans cette vision, il est très riche, pour toujours⁶³⁴. »

Les objets, tour à tour symbole et relique, occupent de fait une place importante, voire centrale, dans les œuvres des Klein et Arman, donc, mais aussi chez César ou Spoerri. Ensemble, ils prennent position pour faire ré-émerger une forme de « réalité » en opposition au lyrisme, à l'abstraction ou la pure figuration qui sévissent dans le champ artistique, qui prend à leur goûts des allures petites-bourgeoises. Et pour ce faire, rien de mieux que les objets de leurs temps, prélevés dans l'ordinaire de leur vie. Accumuler, assembler ou défaire, c'est au choix : plusieurs méthodes, plusieurs démarches, plusieurs stratégies, qui trouvent encore aujourd'hui un écho retentissant dans différents champs artistiques, à commencer par la littérature et l'architecture. A Thomas Clerc d'avouer par exemple récemment, dans une conversation avec des architectes : « Je crois que c'est très humain : j'adore les objets, et en même temps, je ne peux plus les supporter⁶³⁵. »

Il faut dire que cinq ans plus tard – nous voilà en 1965 – Georges Perec écrit *Les Choses*. Depuis ce « récit fondateur d'une littérature des objets au XX^e siècle⁶³⁶ », la littérature continue à s'intéresser de près aux objets qui garnissent nos environnements domestiques, professionnels ou de loisirs. Jusqu'à en déborder, par un flux tellement intense qu'il rendrait presque invisible leur présence trop concrète. Dominique Viart rappelle, Pierre Bergounioux à l'appui, que l'appétence de la littérature contemporaine pour les objets ordinaires s'inscrirait même dans une filiation prenant racine au milieu du siècle dernier : une abstraction naissant dans la création des grands ensembles et des villes nouvelles au détour des années 1960, s'intensifiant dans les réseaux nécessaires pour relier les différentes fonctions que la ville Moderne était bien décidée de dissocier, pour inlassablement finir en des territoires fonctionnels nous privant peu à peu de nos libertés :

La conséquence de cette mutation est nette sur le plan littéraire : contre un monde de plus en plus désincarné, « dématérialisé », les écrivains sont plus que jamais attentifs aux objets qui

⁶³⁴ Pierre Restany, *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Paris, Chambon, 2000, p. 109.

⁶³⁵ Thomas Clerc, « La responsabilité de la forme », entretien avec Benjamin Lafore et Joanne Pouzenc, *Plan Libre*, n°195, 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://pl.maop.fr/wp-content/uploads/2022-07-27_PL195_OKPRINT_bd.pdf

⁶³⁶ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020. [Introduction disponible en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/actualites/documents/98647_2.pdf

scandent le temps, témoignent de nos usages et de nos vies, en troublent, parfois, les perceptions⁶³⁷.

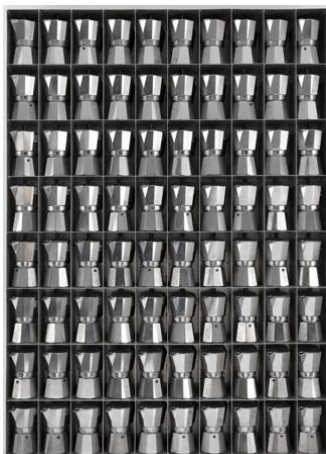
Si des formes s'inventent pour en rendre compte, les objets infusent pareillement celle plus conventionnelle du roman. La prolifération des objets appelle également un vocabulaire nouveau⁶³⁸. La marque du temps imprègne plus que jamais le roman contemporain, dans un univers où l'espérance de vie d'un objet est de plus en plus fragile. Les questions de pérennité et d'obsolescence sont donc au cœur de ses préoccupations.

En quoi les architectes sont-ils concernés ? On pourrait légitimement croire que leur rôle (en tout cas, le rôle d'une bonne partie de la profession) se limite à livrer un bâtiment vide qui n'attendrait plus qu'à être meublé. Et pourtant, que cela concerne les « objets du catalogue », matériaux ordinaires censés révéler la relation entre et le bâtiment et ce qui l'entoure, ou l'engouement exponentiel, qui confine à la fascination obsessionnelle, du monde de l'art, de l'architecture et de l'édition pour les « catalogues d'objets » et autres atlas recensant des objets photographiés, décrits, décortiqués ou commentés de manière méthodique, les architectes semblent au cœur d'une réflexion en profondeur sur les différentes échelles d'objets qui envahissent nos environnements quotidiens. Sans parler, puisque c'est de vocabulaire qu'il s'agit, de l'utilisation courante de l'expression « objet architectural » pour désigner un bâtiment.

Entre stratégies de résistance face à un ordre social ou culturel, de contournement ou de détournement, écrivaines, écrivains, artistes et architectes se saisissent des objets pour réinterroger nos manières d'être au monde. De la maison d'enfance – révélatrice d'une manière d'investir les lieux domestiques – à la vacuité de l'existence humaine – représentée par des objets inutiles dont on finit par se débarrasser – en passant des questions de confort et de représentation universelle, nous tâcherons ici de comprendre en quoi les objets de notre corpus littéraire rentrent en résonance avec les questions qui traversent également le champ architectural et urbain. Immuabilité et variation, pérennité et obsolescence, trivialité et noblesse : l'objet, si anodin soit-il, est peut-être susceptible de dépeindre l'essentiel de nos vies ordinaires.

⁶³⁷ Dominique Viart, « Écrire le présent : une "littérature Immédiate" ? », in Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-17.htm>

⁶³⁸ Jean Baudrillard indiquait déjà, il y a plus de cinquante ans, que « [...] les objets quotidiens (nous ne parlons pas des machines) prolifèrent, les besoins se multiplient, la production en accélère la naissance et la mort, le vocabulaire manque pour les nommer. » Voir Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2000 [1968], p.7.



[Arman, *Café Serré*, Accumulations de cafetière expresso, 1992]

La maison d'enfance

Au sein de notre corpus, l'objet est souvent vecteur de souvenirs : c'est par son intermédiaire que s'articulent des relations, relativement pauvres par ailleurs, entre des personnages et des lieux. Plusieurs personnages reviennent ainsi, de manière plus ou moins passagère, dans leur maison d'enfance. L'occasion, toujours, de retrouver les choses là où elles avaient été laissées, et de dresser le portrait d'une époque révolue : la maison ou l'appartement familial où rien ne bouge, où tout semble stagner dans le temps de l'enfance, à la fois chéri et suranné. Ce type de « retour » est au cœur de *Moins que zéro*, qui expose le séjour de Clay – narrateur désabusé ayant déserté depuis quelques mois sa ville natale pour entreprendre des études loin de la maison familiale – à Los Angeles, pour les vacances de Noël. Le roman s'ouvre précisément sur ce type de ressort bien connu : déposé par son amie Blair venue le chercher à l'aéroport, Clay, valise à la main, toque à la porte de la maison dans laquelle il a grandi :

Il n'y a personne à la maison. L'air conditionné fonctionne, une odeur de pins flotte dans les pièces. Je trouve un mot sur la table de la cuisine, qui m'apprend que ma mère et mes sœurs sont sorties faire des courses pour Noël. D'où je suis, je vois le chien endormi au bord de la piscine, je remarque sa respiration régulière, son poil ébouriffé par le vent. Je monte à l'étage, croise la nouvelle bonne qui me sourit et paraît deviner qui je suis, je passe devant les chambres de mes deux sœurs, où rien ne me semble avoir changé, sinon quelques posters fixés aux murs, et j'entre dans ma chambre, où rien n'a bougé depuis mon départ. Les murs sont toujours blancs ; les disques à la même place ; personne n'a touché à la télévision ; les stores vénitiens sont ouverts, exactement comme je les ai laissés. On dirait que ma mère et la nouvelle bonne, ou peut-être l'ancienne bonne, ont nettoyé mon cabinet de toilette pendant mon absence. Il y a une pile de B.D. sur mon bureau, avec un mot posé dessus : « Veux-tu les garder ? » ; et un message qui m'apprend que Julian a téléphoné, plus une enveloppe où il est écrit « Au chiottes Noël ».

(BEE, *MQZ*, 11-12)

L'effet cumulatif annihilerait presque toute tentative d'exhaustivité, reléguant les objets à un rôle qui pourrait sembler secondaire. Et pourtant, la description de l'espace domestique passe uniquement par les objets dont le souvenir semble resté intact : les bandes dessinées, les disques, la télévision, les stores résument à eux seuls la manière dont Clay prenait possession des lieux. Pas un mot sur l'espace, son volume, sa luminosité, son orientation, ses matériaux. Pas un mot sur l'architecture. Pas question de lien avec l'extérieur, l'environnement, le paysage. Pas question de contexte, de sens, d'inscription. La chambre semble se résumer à la disposition d'objets domestiques ordinaires, leur interrelation éventuelle : un temple, typique de la culture américaine des années 1990, que l'on façonne à son image, au fil des années et au gré des modes. C'en est presque cliché. On n'en saura d'ailleurs pas davantage sur la spatialité de la chambre dans le reste du roman. Mais cela paraît pourtant suffisant pour permettre de se projeter dans une expérience bien connue : on imagine les souvenirs adossés à ces objets ordinaires, qui auraient pris la poussière et nous emporteraient un instant, sourire au lèvres ou larme à l'œil, dans la mélancolie d'une enfance révolue. S'il n'est pas vraiment question de sentiment chez Ellis, le début de *Moins que zéro* s'inscrit dans la droite lignée de ce que Jean Baudrillard soulevait il y a cinquante ans : il existe une relation entre la disposition des objets et la configuration de la domesticité, capable d'intensifier, selon le sociologue, les souvenirs liés à nos maisons d'enfance.

Ce qui fait la profondeur des maisons d'enfance, leur prégnance dans le souvenir, est évidemment cette structure complexe d'intériorité où les objets dépeignent à nos yeux les bornes d'une configuration symbolique appelée demeure⁶³⁹.

Les mêmes objets partout, certes, mais une infinité de configurations qui finissent par produire de la singularité, du sens, des relations. Ellis ne s'y trompe pas et cache, derrière la banalité d'une chambre d'adolescent générique, la description d'une ambiance familiale à la fois luxueuse et morose. Le roman se termine d'ailleurs peu ou prou comme il avait commencé, par l'énumération des objets qui composent la chambre de Clay. Il faut refermer la parenthèse à l'endroit même où elle a été ouverte.

Quand je suis parti, il ne restait pas grand-chose dans ma chambre, seulement quelques livres, le poste de télé, la chaîne hi-fi, le matelas, le poster d'Elvis Costello, dont le regard traversait toujours la fenêtre ; le carton à chaussures contenant les photos de Blair dans le cabinet de toilette. Il y avait aussi un poster de la Californie que j'avais punaisé au mur. L'une des punaises était tombée, c'était un vieux poster déchiré au milieu, il penchait, il était mal fixé au mur.

(BEE, *MQZ*, 249)

Ce dispositif narratif renforce l'effet cyclique associé à l'habiter. La chambre réside dans l'état où Clay l'a laissée en partant : à peu de choses près, les objets sont les mêmes. Seule l'usure naturelle du temps, qui se matérialise par la chute d'une punaise, semble pouvoir affecter la disposition des lieux. La symétrie entre le début et la fin du roman expose la pauvreté de l'espace domestique ellisien, passager et fonctionnel, qui repose principalement, voire exclusivement, sur la possession d'objets. Chaque chose à sa place.

⁶³⁹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2000 [1968], p.22.

Une vie bien minuscule

Il faut dire que face à l'accumulation des objets domestiques, nos vies paraissent parfois bien minuscules. C'est en tout cas ce que nous fait considérer Anne Pauly au travers de son premier roman, *Avant que j'oublie*. À la mort de son père, la narratrice doit vider la maison familiale et décide de trier ses affaires méthodiquement, découvrant çà et là objets improbables, souvenirs intenses et madeleines de Proust en tout genre. L'autrice fait coup double : elle démontre l'attache, parfois irrationnelle, que l'on peut ressentir pour quelques bibelots délabrés ou objets saugrenus, et la pauvreté, en filigrane, de ce qui reste une fois son propriétaire disparu. Car malgré ce qu'en dit Baudrillard en introduction de son *Système des objets*, le roman de Pauly semble bien témoigner du fait que les objets nous survivent. Peut-être l'écriture servirait-elle de passeuse. Avant d'oublier : tâcher de graver noir sur blanc l'essence du paradis perdu de la maison d'enfance, d'une mémoire qui s'efface ou qui se meurt. L'écrivain et artiste belge André Stas revient sur ce rapport entre accumulation d'objets et fragilité de l'existence humaine, en citant l'artiste Christian Boltanski, lui-même impliqué dans une réflexion sur la place des objets dans notre environnement quotidien :

Pour moi, l'énumération des menus objets qui constituent le quotidien d'une personne rend sa vie fragile, voire dérisoire. Une vie c'est juste ça, quelques vêtements, une plaquette de pilules, un parfum, du fil à coudre⁶⁴⁰.

À nouveau, comme chez Ellis, pas de trace d'architecture, aucune mention d'espace. Il est moins question du bâti que de ce qu'il abrite. Comme si l'échelle de l'objet, *a priori* plus simple à appréhender et à accumuler, le rendait également propice à l'identification, là où l'architecture englobe, et d'une certaine manière empêche. La vie – l'habiter ? – semble bel et bien se limiter à l'acquisition d'objets : dis-moi ce que tu possèdes, je te dirai qui tu es. Si « la configuration du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque⁶⁴¹ », nos écrivaines et nos écrivains se plaisent également à représenter, listes et autres inventaires à l'appui, l'emprise de l'ensemble des objets domestiques cumulés au cours d'une vie face à la fragilité de l'existence humaine. Le portrait d'une époque, certes, mais aussi le drame qui s'y joue. Le passage suivant, qui se déploie sur plus de deux pages d'*Avant que j'oublie*, liste tous les objets entassés au rez-de-chaussée de la maison du père défunt. On peut lire, à travers cette longue litanie, toute la vacuité de l'existence humaine.

J'ai enfilé mon manteau et je suis descendue regarder au rez-de-chaussée, inhabité depuis des années et où chacun avait déposé, en strates et en cartons, sans jamais y revenir, ce qui l'encombrait : restes d'histoires d'amour décevantes, paquets de lettres illustrées et sentimentales ou simplement informatives, boîtes à chaussures garnies de cartes postales aux tournures et provenances désuètes [...], boîtes de gâteaux en métal remplies de rien, de barrettes, de chouchous, d'étuis divers, de cirage, de rasoirs anciens, de bouchons orphelins et de cartes de fidélité Darty et Yves Rocher ; cahiers de poésie, dossiers scolaires et médicaux, radios de pieds, de jambes, de

⁶⁴⁰ Christian Boltanski, cité par André Stas dans Jean-Jacques Symul et André Stas, *Quotidiens. Les objets*, Crisnée, Yellow Now, 2021, p.11.

⁶⁴¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2000 [1968], p.21.

mains, de mâchoires, de poumons, électrocardiogrammes et analyses diverses, relevés de comptes fermés depuis longtemps ; poupée noire dont le chien avait mâché la main et le tourne-disque Fisher-Price, flûtes à bec de différentes tailles, partitions mangées par les souris ; serpes, houes, binettes, faucilles, marteaux et outils ruraux divers ; fusils à aiguiser et couteaux impressionnants ; casseroles en cuivre décorées de vert-de-gris, opalines ébréchées, surplus humides de disques, classeurs, livres, lampes et meubles, chaises et tables ; matelas mités et effets personnels des grands-parents dont leur armoire ouvragée, leur portrait de mariage et la déposition aux flics d'un collègue du grand-père racontant comment il lui avait écrasé le crâne par accident ; innombrables photos mal cadrées de nous ou d'ancêtres inconnus dans des albums chic à fermoir dorés, dans des enveloppes élimées et crasseuses ou dans une petite valise de cuir rabougri ; cageots entiers de livres à reliures rouges gagnés à l'école entre 1910 et 1918 par une arrière-grand-tante méritante, carnet de chant illustré au crayon par un aïeul revenu sain et sauf de la guerre ; intégrale des *Misérables* dans une petite édition verte et dorée, santiags jamais portées taille 47, salopette en jean toute neuve taille 52, carabines en mauvais état, panoplie de plaques de feu, chenets et tisons pour le cas où nous aurions eu, un jour, château, cheminée et équipage de chiens de chasse dormant à nos pieds ; collection de moulins à café anciens et de crucifix précieux, de style « piqués dans une église », dont je ne pouvais déterminer l'origine sauf à imaginer un de ces trafics absurdes dont il avait le secret et qu'il avait dû conclure avec ses derniers camarades de bar, puis enfin crâne humain de taille moyenne servi avec un tibia cassé en deux dans un petit sac d'écolier vert et mauve [...]. Là encore, j'ai ouvert, soulevé, refermé, pris des photos comme on mène une enquête, emporté quelques preuves – quatre ou cinq clichés de lui enfant et jeune homme, un électrocardiogramme qui avait décrit à un instant *t* les mouvements de son cœur, une clé et un grelot.

(Anne Pauly, *Avant que j'oublie*, 99-101)

Les objets structurent visiblement notre rapport au monde (en général) et à nos logements (en particulier). Le pêle-mêle, si long et détaillé soit-il, réduit la vie humaine à une liste de biens matériels (abandonnés dans des pièces inhabitées, qui plus est), achetés, glanés ou reçus au fil des années. Jacques Ferrier abonde dans ce sens : « habiter en vient à s'accorder parfaitement à la possession du confort matériel – au détriment de toute dimension poétique ou spirituelle⁶⁴² ». Difficile de contredire l'architecte à la lecture de notre corpus littéraire, si ce n'est via des tentatives (dont la narratrice de Pauly est peut-être l'ambassadrice) de réaffirmation du sensible dans cette recherche effrénée de catalogage et de classification des objets ordinaires ; une quête de sens, qui outrepasserait l'aspect purement numéraire des objets accumulés par son père au fil du temps, afin de réintégrer une dimension poétique ou spirituelle à l'habiter. Invoquer, par les objets qui s'y trouvent, l'esprit d'un lieu.

⁶⁴² Jacques Ferrier, *La Ville machine*, Paris, L'Herne, 2021, p.81.

Moins lugubres mais presque aussi désolantes, les réflexions de la narratrice du roman *Propriété privée* de Julia Deck plaident tout de même en faveur des dires de l'architecte. Alors que la narratrice et son conjoint quittent Paris pour s'installer dans une maison de banlieue, la place des objets domestiques, dont le couple se félicitait jusque-là de faire fi, change subitement de dimension. En comparant les objets qu'elle possède à ceux de ses voisins qui emménagent en même temps qu'eux, la narratrice prend effectivement conscience de la futilité de sa propre existence, comme si elle était soudainement confrontée à la dure réalité de la vie domestique.

La maison mitoyenne s'emplissait d'une infinité de choses à côté de quoi la nôtre semblait renfermer une vie bien minuscule. C'était l'impression que j'avais eue en déballant nos affaires. Trente ans de vie commune résumés en quelques milliers de livres, les meubles indispensables et très peu d'objets. Nous n'étions pas attachés aux objets. Nous pensions qu'ils obstruaient l'air, limitaient la circulation de la pensée. Mais ce jour-là, alors que je finissais de ranger la vaisselle dans les placards de la cuisine, leur absence m'a soudain vrillé le cœur. Entre les chutes de plastique à bulles et les morceaux de scotch, je me suis mise à pleurer.

(Julia Deck, *Propriété privée*, 14-15)

Une vie bien remplie

À l'autre extrémité de ces vies bien minuscules, des effets similaires pour des résultats différents. Jay McInerney, par exemple, use des mêmes ressorts formels que ses contemporains : des listes d'objets longues comme le bras qui participent pleinement à décrire les réalités sociales et culturelles de la famille Calloway. Inquiets de l'image renvoyée à leurs pairs et leurs amis, Russell et Corrine s'impliquent pleinement dans la conception de leur « intérieur ». Les Calloway se félicitent – et sont félicités, au gré des différents dîners qu'ils organisent dans leur loft new-yorkais – de leurs goûts exemplaires et du soin porté à leur décoration. Tant et si bien que leur appartement constituera bientôt un *royaume*, que Russell se plaît à redécouvrir de manière faussement naïve en pleine nuit :

À une heure du matin il se leva pour aller dans la salle de bains prendre un somnifère. Il se fit réchauffer une tasse de lait au micro-ondes et y mélangea de l'Ovomaltine. Il l'emporta avec lui sur le canapé et de là, observa son royaume : les étagères remplies des premières éditions signées, le portrait de Joyce photographié par Berenice Abbott, le paysage presque abstrait de Russell Chatham qu'ils avaient acheté au peintre en personne lors d'un voyage dans le Montana, la table d'angle « Wiener Werkstätte » qu'ils avaient déniché aux puces, en Pennsylvanie, pour soixante-quinze dollars. C'étaient là quasiment les seuls objets de valeur, et au total, cela ne représentait pas une grosse somme – en tout cas, moins que le montant du premier versement à effectuer pour l'achat du loft, mais ils avaient rassemblé toutes ces choses ensemble, au fil des ans, et il ressentit un sens aigu de

propriété commune en regardant les portraits de famille et ce bric-à-brac, le fauteuil club au cuir tout fendillé trouvé dans la tanière de son père, l'affiche de *Calloway le trappeur*, les dessins des enfants encadrés et accrochés aux murs ou bien fixés sur le réfrigérateur à l'aide d'aimants – le décor qu'ils avaient créé au long de toutes ces années pour écrire l'histoire toujours en cours de leurs vies.

(JMI, *LJE*, 234)

Les objets intérieurs et le mobilier jouent un rôle prépondérant dans l'*en-topie* que Corine et Russell se fabriquent à New York – cette utopie du dedans dont nous avons essayé de souligner les contours par ailleurs (→ **Utopie**). Ils construisent le royaume de leur intimité, fabriquent une image idéalisée de leur couple et de leur vie commune, et finissent même par définir leur identité. À la fois, ce royaume se résume à quelques objets (de valeur certes), que l'on peut compter sur les doigts de la main. Cette possession se limite finalement, de manière assez stéréotypée, à des dessins d'enfants accrochés au mur, quelques photos de famille, un canapé chiné dans une brocante et quelques œuvres d'art. Ne manqueraient presque que le labrador et le SUV pour compléter le tableau caricatural d'une famille nucléaire souriante et accomplie, image que la publicité (du monde du dentifrice à l'achat d'un pavillon de banlieue, en passant par les vacances à la mer et la cuisine toute équipée) a participé à fabriquer. En plus d'assouvir quelques pulsions consummatrices, les objets participent, au-delà de leur présence rassurante et de leur potentielle valeur esthétique, à la mise en scène de l'intimité.

McInerney réinvestit du reste la comparaison avec le royaume quand Washington, ami du couple Calloway, fêtard invétéré, semble subitement se rendre compte au détour d'une scène ordinaire des vertus d'une vie familiale accomplie. Cette prise de conscience s'opère sans oublier de mentionner l'architecte le plus célèbre du siècle passé, garant – son nom résonnant peut-être encore davantage de l'autre côté de l'Atlantique chez une certaine élite – d'un certain accomplissement social et culturel. Les objets devançant les enfants dans la description d'un intérieur idéal, qui lui donnerait presque envie de profiter davantage de sa maison.

Washington embrassa du regard son royaume, dont il aimait dire qu'il ressemblait à une succursale du paradis dessinée par une disciple de Le Corbusier – une vaste étendue de bois massif, ponctuée des affleurements harmonieux de meubles beiges, blancs et noirs, avec deux magnifiques enfants à la peau café au lait – et se demanda pourquoi il ne passait pas plus de temps à la maison.

(JMI, *LJE*, 311)

Moment d'égarement ou de rêverie au seuil d'une pièce ou face à une baie vitrée, prise de conscience aiguë de la beauté de son intérieur : de telles scènes traversent d'autres romans contemporains, et notamment *Farouches* de Fanny Taillandier. Jean, personnage dont on sait peu de choses si ce n'est un passé houleux et une réussite sociale inattendue, se réjouit ainsi régulièrement de la « perfection » de certains des aménagements intérieurs qu'il a lui-même réalisés. Ce sont moins, ici, les signes d'une opulence culturelle qu'une forme de satisfaction ordinaire qui se matérialise par des meubles bien dessinés, des tiroirs, du carrelage et des

étagères bien mis en œuvre. Une cuisine bien montée ? Voilà qui semble amplement suffire pour être heureux. Visiblement, le bonheur peut également passer par des objets ordinaires.

Jean aimait particulièrement le moment qu'il passait dans la cuisine, le matin, le temps que le café se fasse. [...] Il aimait particulièrement le calme profond de la colline au petit jour ; il aimait particulièrement les volumes des différents éléments, placards, plans de travail, frigo encastré, qui composaient la cuisine, et la façon dont la lumière extérieure glissait sur eux selon l'heure de la journée. Il aimait aussi la barre magnétique où étaient fixés les couteaux, lame en l'air, par ordre de taille, et l'étagère à épices, avec son savant fouillis de pots multicolores. Lorsqu'on repoussait un tiroir, un habile système d'amortisseur atténuait le claquement et le transformait en un son doux qui sentait l'ordre. Il aimait le carrelage des murs et celui du sol. Il avait tout choisi et presque tout réalisé lui-même ; il avait tout payé. C'était la cuisine qui était le plus près possible de la perfection de la cuisine dans l'esprit de Jean.

(Fanny Taillandier, *Farouches*, 29-30)

Une fois n'est pas coutume, un élément extérieur au seul mobilier apparaît dans ce passage de *Farouches*, laissant croire à une potentielle relation entre les objets, les habitants et l'architecture. Mais le rai de lumière qui « glisse » sur les différents éléments de la cuisine de Jean est en réalité un moyen d'esthétiser encore davantage les objets domestiques. L'intérêt de la littérature contemporaine pour les objets confine à la fascination quasi mystique : « Donnez-nous aujourd'hui nos objets quotidiens⁶⁴³ » titre André Stas dans l'avant-propos qu'il consacre au photographe Jean-Jacques Symul. Le culte que nous leur vouons collectivement transparait effectivement par différents biais dans la littérature d'aujourd'hui, et consacre l'apogée de la société moderne et de l'idée de confort qui lui a été originellement associée.

Confort et apathie

Philippe Simay revient justement, dans un article consacré à Henri Lefebvre, sur les premières critiques émises par les lettristes concernant les liens entre le confort et la société du spectacle dénoncée par Debord. Si les « technologies du confort suppriment toutes les médiations grâce auxquelles l'espace devient visible et tangible⁶⁴⁴ », l'être humain moderne se voit désemparé de sa capacité à évaluer, se mouvoir, pris dans l'accès à des objets et des machines qui l'aliènent. Car la condition du confort (suppression d'une gêne éventuelle, contribution au bien-être) et celle de l'effort (emploi de son corps et de sa force pour faire face à une forme quelconque de résistance) sont visiblement confondues. L'individu erre ainsi, à l'image des personnages lobotomisés de Bret Easton Ellis ou de Michel Houellebecq, dans un « état de passivité » et d'apathie. Le corps « cesse d'être un instrument d'évaluation de l'espace⁶⁴⁵ ». Cette thèse coïncide avec celle que Jacques Ferrier a récemment développée dans son ouvrage *La Ville*

⁶⁴³ Voir André Stas dans Jean-Jacques Symul et André Stas, *Quotidiens. Les objets*, Crisnée, Yellow Now, 2021.

⁶⁴⁴ Philippe Simay, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Rue Descartes*, n° 63, 2009. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-1-page-17.htm>

⁶⁴⁵ *Ibid.*

machine – clin d’œil assumé à la machine à habiter⁶⁴⁶ de Le Corbusier – au sein duquel l’architecte regrette que l’ensemble des éléments techniques et technologiques aient peu à peu coupé, depuis l’invention du confort moderne, l’habitant de son environnement construit. Si les travaux de l’architecte, associé depuis 2010 avec Simay au sein du laboratoire de recherche Sensual City Studio, s’intéressent de près à la *résonance* entre le corps du citadin et les milieux habités, *La Ville machine* démontre justement que l’envahissement des objets dans notre vie quotidienne obstrue notre rapport au monde, aux autres et aux choses. Les objets technologiques ont submergé les moindres recoins de nos espaces et de notre milieu quotidiens – un sondage récent évalue à une centaine la moyenne d’équipements électriques ou électroniques par foyer⁶⁴⁷.

L’apparition des objets connectés, paramétrables depuis nos smartphones, ne plaide pas en faveur d’un lien retrouvé en l’espace et les habitants. Alors qu’il est désormais possible de fermer les volets, de programmer l’alarme, la machine à laver, la chaudière ou le lave-vaisselle de son logement à distance, difficile de « rentrer en résonance », comme Ferrier l’appelle de ses vœux, avec l’espace qui nous entoure. Un des meilleurs exemples de l’emprise des objets technologiques aujourd’hui – comme en témoigne la série catastrophiste *Black Mirror*, dont chaque épisode relate les dérives potentielles des objets virtuels réels ou fantasmés – reste la motorisation progressive de nos lieux de vie et l’énigme qui accompagne généralement le fonctionnement de ces objets connectés : « les objets qui peuplent notre milieu domestique sont de plus en plus mystérieux, hermétiques à la possibilité de les comprendre, les démonter, les réparer⁶⁴⁸. » Le confort se paie au prix d’un monde de plus en plus difficile à comprendre :

Une large partie de nos interactions se font avec les objets qui nous entourent et avec notre environnement construit. La réduction de ces interactions est un appauvrissement de notre expérience quotidienne, entraîne la perte d’autonomie, et provoque finalement le sentiment de manque de liberté⁶⁴⁹.

Pour reprendre le contrôle, et éviter l’asservissement du monde que Baudrillard prédisait il y a plus de cinquante ans, Jacques Ferrier appelle donc à une réappropriation (physique, sensuelle, symbolique, réelle) de l’univers technique quotidien, ce monstre incontrôlable que nous avons nous-même créé. L’architecture a participé à tenir à distance le corps du citadin et a réduit son imaginaire à une accumulation d’objets techniques incompréhensibles et souvent superflus.

Peut-être l’apathie généralisée dont sont victimes (et ambassadeurs) les personnages de Bret Easton Ellis, comme ceux de Houellebecq et de Jean-Philippe Toussaint, serait-elle dès lors imputable à de tels ressorts. Les longues descriptions d’objets alimenteraient donc un constat que regrettent les architectes. Dans notre société *surmoderne* et capitaliste, où « les

⁶⁴⁶ « Une maison est une machine à habiter » déclare Le Corbusier en 1925 dans son ouvrage *Urbanisme*.

⁶⁴⁷ Jean-Marc De Jaeger, « Les Français ont en moyenne 99 objets électriques chez eux », *Le Figaro*, 16 juin 2016. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2016/06/16/32001-20160616ARTFIG00262-les-francais-ont-en-moyenne-99-objets-electriques-chez-eux.php>

⁶⁴⁸ Jacques Ferrier, *La Ville machine*, Paris, L’Herne, 2021, p.84.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.91.

sujets sont remplacés par des objets⁶⁵⁰ », où « les objets en viennent à définir le sujet⁶⁵¹ », la consommation effrénée et l'excès de confort appauvrissent en réalité les modes d'habiter. Plus d'identité propre, plus de marge, plus d'écart. L'objet a gagné, et c'est l'architecture qui semble en pâtir. Les voilà quoi qu'il en soit, tous deux, inscrits au cœur de l'univers consumériste caractéristique de nos autrices et auteurs contemporains.

Représentation universelle

Les lois de la consommation régissent particulièrement les romans de Bret Easton Ellis. Patrick Bateman d'*American Psycho* et Victor Ward de *Glamorama* sont les éminents représentants de ce culte capitaliste de la fin du XX^e siècle, propriétaires de l'ensemble des objets qu'il faut avoir, s'affichant, habillés des marques qu'il faut porter, dans les lieux où il faut être vus. Les objets, les marques, les habits, et les lieux, même, parfois, inscrivent le texte dans son époque, comme une forme de sur-représentation de l'esprit du temps. Les exemples de listes d'objets foisonnent, presque caricaturaux, tant l'auteur finit par ne plus prendre la peine ni de les introduire, ni d'insérer de mots de liaison ou de coordination. Ils flirtent avec l'exercice de style, et dressent, dans une langue proche d'un vulgaire ticket de caisse, un monde dépourvu de sens, voire d'humanité.

Images du loft de Chloé dans un espace qui a l'air d'avoir été conçu par Dan Flavin : deux sofas en toile de jute Toshiyuki Kita, un vaste parquet en érable blanc, six verres de dégustation en baccarat (un cadeau de Bruce et Nan Weber), des douzaines de tulipes blanches, un StairMaster et une série d'haltères, des livres de photos (Matthew Rolston, Annie Leibovitz, Herb Ritts) tous dédicacés, un œuf impérial de Fabergé (un cadeau de Bruce Willis pré-Demi), un grand portrait tout simple de Chloé marchant à moitié nue dans le hall du Malperisa à Milan, un grand William Wegman et des affiches géantes des films *Butterfield 8*, *The Bachelor Party*, avec Carolyn Jones, d'Audrey Hepburn dans *Breakfast at Tiffany's*.

(BEE, *GLA*, 71-72)

Dans la salle de bains, un portrait de Diana Rigg dans *The Avengers* et des bougies de chez Agnès B., et dans la chambre il y a une couette jetée sur un futon qui a été tissé à la main dans une forêt du Japon, et l'affiche originale de *La Dolce Vita* que Chloé m'a donnée pour un anniversaire est accrochée au-dessus et dans le placard de cette chambre il y a un costume Paul Smith, un col roulé noir, des jeans et des T-shirt blancs, des gilets, un pull tricoté main, une paire de Hush Puppies très colorées des chaussures de randonnée noires. Sur mon bureau : des bons de boissons gratuites, un cigare Cohiba encore dans son étui, un CD de Clash (*Sandinista !*) sous cellophane, un chèque

⁶⁵⁰ Sabine van Wesemael, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.49-50.

⁶⁵¹ Helder Mendes Baiao, « L'indice de l'horreur chez Bret Easton Ellis. Le Los Angeles ville morte de *Moins que zéro* et *Suite(s) impériale(s)* », *A contrario*, n° 20, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-143.htm>

libellé « Sauvez l'Amazone » renvoyé pour insuffisance de provision, le Bottin mondain de l'année dernière, un sac transparent rempli de champignons hallucinogènes, une bouteille de Snapple à moitié vide, un rouleau de Mentos, une pub arrachée d'un magazine où on voit Tyson faire la promo d'un baume pour les lèvres et le tatouage de dragon dessiné sur son biceps comporte une inscription en chinois qui, traduite, veut dire « Ne faites confiance à personne » et un vieux fax [...]

(BEE, *GLA*, 312-313)

Il y a des tables basses anciennes. Il y a des glaces françaises biseautéées dans l'entrée. Il y a des lampes Noguchi et des fauteuils un peu fatigués placés à des endroits agréables. Des coussins à motif cachemire sont alignés sur un canapé. Il y a un ventilateur au plafond. Il y a des tableaux de Donald Baechler. J'ai même une bibliothèque.

(BEE, *GLA*, 753)

De très nombreuses pages sont noircies de ce type de listes ordinaires. Difficile de retenir un objet particulier, dans la marée de ceux présentés par l'auteur. Ce n'est pas la taille, c'est la somme qui compte. Ellis noie le lecteur-consommateur dans la réalité du marché, sans artifice stylistique ni ambition littéraire. En bon agent immobilier soulignant les atouts de logements équipés *surmodernes*, l'auteur se contente de filer les descriptions à travers plusieurs astuces descriptives élémentaires, qui tendent même, parfois, à la surcharge linguistique : « il y a », « puis », « ensuite », « et » jusqu'au « en montage rapide », participent de l'accumulation et de l'artifice dont les intérieurs sont empreints. Cette appétence pour la nomination pure et simple signe une forme de *dasein* kantien, un être-là non signifiant. L'abondance des descriptions produit en réalité l'effet d'un décor de cinéma, absolument artificiel, uniquement meublé d'objets à la mode. Un idéal de catalogue, dans la plus grande tradition consommatrice américaine. Hôtels, chambres d'étudiants, appartements, maisons, et même une cabine de bateau : qu'importe le lieu, finalement, pourvu qu'il soit doté des derniers dispositifs à la pointe de la technologie et que le narrateur puisse s'y adonner à ses habitudes, à savoir s'allonger, apathique, devant l'écran de télévision qui meuble toujours les intérieurs ellisiens. L'exhaustivité des listes – qui exposent la plupart du temps des objets luxueux et à la mode – compense la manière très prosaïque avec laquelle Ellis prend la peine de les décrire.

Mais le principe même de la mode réside dans son caractère éphémère et périssable. Et les objets listés par nos auteurs transgressifs n'échappent pas à la règle. Dominique Viart souligne l'appétence de la littérature actuelle pour l'obsolescence immuable des objets :

C'est là un autre tropisme de la littérature contemporaine : son insistance sur le concret, sur la dimension matérielle des existences, alors même que cette matérialité même semble promise à un renouvellement de plus en plus rapide, que les objets se périment constamment⁶⁵².

⁶⁵² Dominique Viart, « Écrire le présent : une "littérature Immédiate" ? », in Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-17.htm>

Jean-Philippe Toussaint revendique haut et fort de s'intéresser aux nouveautés qui émergent jour après jour dans nos vies matérielles. Presque instantanément démodés une fois sur le marché, les objets (technologiques) apparaissent pour certains, à la lecture de ses romans, comme des accessoires désuets. Les objets, constamment détaillés, « tels que des distributeurs de boisson, les cartes magnétiques ouvrant les portes des chambres d'hôtel ou ... le fax⁶⁵³ », manifestent chez Toussaint un « souci de la description du monde contemporain⁶⁵⁴ ». Les exemples sont nombreux : halls, bar, rideaux, lampes, lustres, clés, lits, oreillers, fenêtres, moquette, plateau de room-service, ventilateur, portes, placards, fax, etc. L'auteur utilise à de nombreuses reprises, pour ce faire, de longues listes d'objets comme autant de microphénomènes confondants de la vie matérielle. S'ils permettent d'instaurer un effet de contemporanéité dans le récit, les objets pâtiennent de leur propre obsolescence, qui « date parfois très vite un texte⁶⁵⁵ ». Mais Toussaint les décrit tous, ces espaces et ces objets, qui marquent et délimitent notre quotidienneté. En les énumérant ainsi, il favorise de ce fait la « complicité » qu'il tente sciemment de mettre en œuvre avec le lecteur. C'est une autre revendication : chez lui, « chaque phrase est attentive au contemporain⁶⁵⁶ » ; il « parle de notre monde aujourd'hui, tel qu'il est, tel qu'il est quotidien⁶⁵⁷ ».

[...] comme écrivain, je m'intéresse aux objets du quotidien et je m'interroge sur l'usage romanesque qu'on peut en faire. Dans *Fuir*, j'invente, je crois, un usage romanesque nouveau pour cet objet nouveau. Aucun écrivain du passé ne pouvait écrire cette scène, car il y a quinze ans le portable n'existait pas. À un certain moment, dans *Fuir*, c'est à la fois le jour et la nuit, les personnages, reliés par un téléphone portable, sont à la fois dans un train de nuit en Chine et en plein soleil au musée du Louvre à Paris. Il y a là ce que j'appellerais une qualité d'ubiquité que le téléphone portable rend possible et qui ne pouvait pas exister auparavant en littérature.

(JPT, *FU*, 179)

Via les objets que nous utilisons tous les jours, Toussaint aspire à inscrire sa littérature dans le contemporain, au risque d'une obsolescence rapide et incontrôlable, qu'il conscientise et assume, et dont il fait même sciemment usage. L'objet est même vecteur de création, d'invention littéraire. D'ailleurs, l'écart entre ses premiers romans et ceux parus ces dernières années est notamment marqué par la différence des objets décrits : le fax n'est plus, place à *La Clé USB* qui porte fièrement la marque de cette obsolescence programmée. On pourrait rapprocher le processus romanesque de Toussaint de celui, photographique, de son compatriote Jean-Jacques Symul. L'artiste délivre dans l'exposition *Quotidiens : les objets* (2021) et dans l'ouvrage éponyme, un peu plus de quatre-vingt objets ordinaires, de l'ours en peluche à la cuillère, en passant par le pot de moutarde, le nain de jardin et la mappemonde. La plupart

⁶⁵³ Laurent Demoulin, « Faire l'amour à la croisée des chemins », in JPT, *FA*, p.158.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.157.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.158.

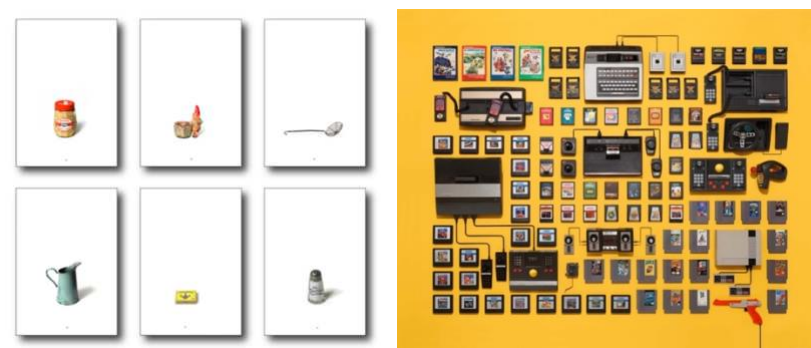
⁶⁵⁶ Alain (Georges) Leduc, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Midi-Pyrénées patrimoine*, n° 5, février/avril 2005, p. 10-13.

⁶⁵⁷ Jean-Philippe Toussaint, *Lire, voir et penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, colloque, Bordeaux, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=CrKWwaZzL68&frags=pl%2Cwn>

paraissent presque ringards, assimilés à une époque bel et bien révolue : la patine est assumée, et revêt finalement une importance relative. Car l'auteur, à l'image de Toussaint, cherche à travers ce projet quadragennal à figer, à un instant t , une certaine forme d'ordinaire dans un monde en mouvement perpétuel :

Ma recherche en photographie est basée sur la quête de l'image, soit d'un objet [...], soit d'un lieu ou d'une personne [...] qui puisse être considéré comme une forme de *représentation universelle*, d'évidence, de sincérité⁶⁵⁸.

Le systématisme du procédé photographique, présentant l'objet détourné, sans artifice et à peine ombré, réduit l'objet à sa pure abstraction, comme un symbole ou un archétype. Dans une veine parallèle à celle Symul, l'artiste Jim Golden photographie des *collections* d'objets pour la plupart déjà obsolètes qu'il fige dans des compositions thématiques représentatives de nos modes de production et de consommation contemporains.



[Jean-Jacques Symul, *Quotidiens. Les objets*, 2021]

[Jim Golden, *Collection Series*, 2013]

Ceci n'est pas un MacGuffin

Parfois, plus que comme archétype, l'objet est surtout utilisé comme un prétexte par nos auteurs transgressifs. Un petit détour par les titres des romans peut expliquer certaines tendances de la littérature contemporaine à user d'objets comme des leviers narratifs. On pourrait presque les associer à des *MacGuffin*, ce concept défini par Alfred Hitchcock dans les années 1940, qui consiste à utiliser un objet, qu'il soit matériel ou immatériel, comme prétexte au développement d'une histoire : à l'origine d'un scénario – dans notre cas, d'un roman – le *MacGuffin* s'efface progressivement de la diégèse et devient, s'il ne l'a pas toujours été, secondaire voire insignifiant.

On peut faire l'hypothèse que certains titres opèrent donc comme des *MacGuffin*. Chez Toussaint, par exemple, pas moins de trois ouvrages portent des noms d'objets ordinaires, de petite échelle : *L'Appareil-photo*, *La Télévision* et *La Clé USB*, édités dans cet ordre. C'est comme si l'auteur prenait soin de dresser, au travers des titres de ses romans, une micro-histoire de l'évolution technologique des sociétés modernes. À l'échelle de son œuvre, et dans une perspective chronologiste et archivistique, il s'agit de faire face à l'obsolescence de ces objets-prétextes et témoigner de leur existence éphémère dans un monde instable. Sans nous prononcer

⁶⁵⁸ Voir : <https://cwac.be/exposition-jean-jacques-symul>. Je souligne.

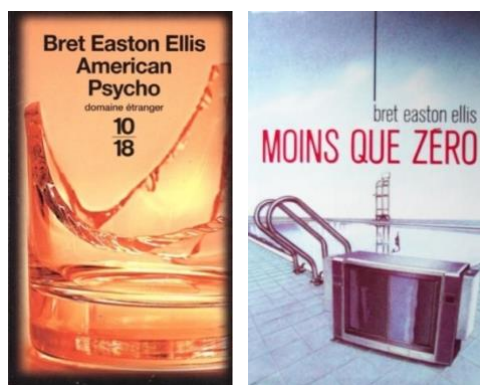
sur celui de l'appareil-photo ou de la télévision, il est en effet fort à parier que la clé USB subira le même sort que ses ancêtres la disquette ou le CD-Rom. S'il n'est pas question chez Toussaint – on l'aura vite compris – d'écrire des livres thématiques ou scientifiques sur les objets cités en couverture, mais de s'en servir comme des « déclencheurs » de récit, l'*Autobiographie des objets* de François Bon porte par contre bien son nom. En les personnifiant ainsi dans le titre de son récit, l'auteur raconte sa propre histoire par l'intermédiaire des objets qui ont ponctué sa vie et qui construisent le chapitrage de cet ouvrage singulier sous forme d'inventaire.

Chez Houellebecq, le *MacGuffin* le plus fameux reste certainement la carte Michelin que Jed photographie de manière systématique et effrénée, objet ordinaire qui donne la teinte au titre à son roman auréolé du prix Goncourt. La carrière artistique du personnage se résume d'ailleurs vouloir « donner une description objective du monde⁶⁵⁹ » en photographiant... des objets. On aurait pu s'en douter⁶⁶⁰. Cette description objective n'empêche pas l'objet d'être potentiellement porteur d'une réelle émotion esthétique. Si bien que lorsque Jed cesse de photographier les cartes Michelin, il déprime.

Jamais [Jed] n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale.

(MH, *CT*, 54)

Des objets apparaissent même sur les couvertures de certaines éditions des romans étudiés. D'un verre cassé de l'édition de poche d'*American Psycho* à la télévision posée au bord d'une piscine de celle de *Moins que zéro*, en passant par la baignoire de l'édition de la collection « double » de *La Salle de bain*, c'est l'univers matériel tout entier de nos auteurs transgressifs qui se voit représenté sur les couvertures de leurs ouvrages. L'objet est donc potentiellement le réceptacle d'éléments de différents ordres : *MacGuffin*, toujours, prétextes à la narration et à un certain regard porté sur le monde.



[Couverture de Bret Easton Ellis, *Moins que zéro*, 10/18]

[Couverture *American Psycho*, France Loisirs]

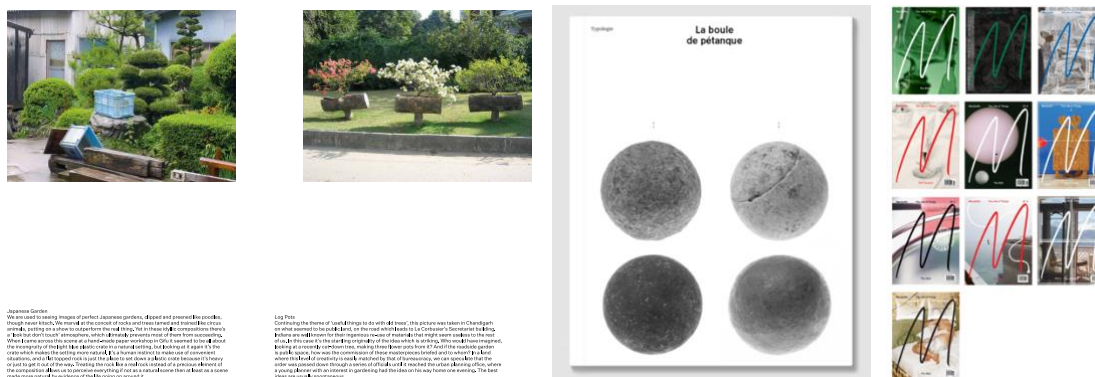
⁶⁵⁹ MH, *CT*, 51

⁶⁶⁰ « Pendant les premiers mois qui suivirent son installation dans le XIII^e arrondissement il ne fit à peu près rien, que répondre aux commandes de photographies d'objets, d'ailleurs nombreuses, qui lui étaient faites. » MH, *CT*, 51

MacGuffin, c'est aussi le nom d'une revue hollandaise, bien connue chez les architectes, toujours friands de tentative graphique singulière et de systématisme formel. Le principe du magazine est simple : chaque numéro décortique un objet bien précis sous toutes ses coutures. La bouteille, la balle, l'évier, le lit, la corde ou la couverture composent ainsi l'univers ordinaire de la revue, qui s'adresse, à l'image d'un François Bon, à celles et ceux qui « veulent des informations sur les coulisses de la *vie des choses*⁶⁶¹ ». Ce projet éditorial nous en rappelle deux autres. Le premier, cousin français de *MacGuffin*, se nomme *Typologie*. La démarche est sensiblement similaire : un processus répétitif, quatre numéros thématiques sortis à ce jour (la bouteille de vin – qui attise visiblement la curiosité partout dans le monde –, la cagette en peuplier, la boule de pétanque et le bouchon de liège) :

Typologie est une collection de livres pour voyager à la source des objets qui nous entourent. Son but est d'offrir un regard nouveau sur les objets ordinaires pour permettre aux lecteurs d'apprécier et de redécouvrir le sens de leurs formes⁶⁶².

Le deuxième est celui du designer anglais Jasper Morrison, qui associe, au sein de son ouvrage *The Good Life* (voisin, lui aussi, du crédo « Life of things » de la revue *MacGuffin*), des objets architecturaux et urbains ordinaires à des récits qui tâchent de les extrapoler des situations dans lesquelles ils ont été photographiés. En tâchant de rendre compte, ou de « donner vie », aux objets qui garnissent, sans qu'on y prête nécessairement attention, nos environnements quotidiens, ces trois démarches éditoriales caractérisent l'envers visuel d'un processus qui imprègne le monde littéraire et architectural.



[Jasper Morrison, *The Good Life*, réédité dans le cadre du projet *Dia a Dia* pour la Biennale d'architecture de São Paulo 2019 par le collectif 614]

[*Typologie*, *La boule de pétanque*, couverture, capture d'écran du site de la revue]
 [Capture d'écran du site de la revue *MacGuffin*]

En termes de *MacGuffin*, les architectes ne sont pas en reste. Rois des prétextes, amateurs d'éditions insolites et fins stratèges, certains d'entre eux ont notamment saisi l'occasion du confinement pour matérialiser des réflexions déjà à l'œuvre avant la crise

⁶⁶¹ Nous nous permettons ici de traduire la dernière page de la présentation de la revue qui est fait sur leur site internet et dont voici la version originale : « With each issue based around a single object, *MacGuffin* magazine is a platform for fans of inspiring, personal, unexpected, highly familiar or utterly disregarded things. Widely recognized as a fabulously designed and immaculately researched design & crafts biannual, it is an indispensable resource for all those who want backstage information about the life of things. » Voir : <https://www.macguffinmagazine.com/about>

⁶⁶² Voici la manière dont les Collections *Typologie* se présentent sur leur propre site internet. Voir : <https://www.collectionstypologie.com/about>

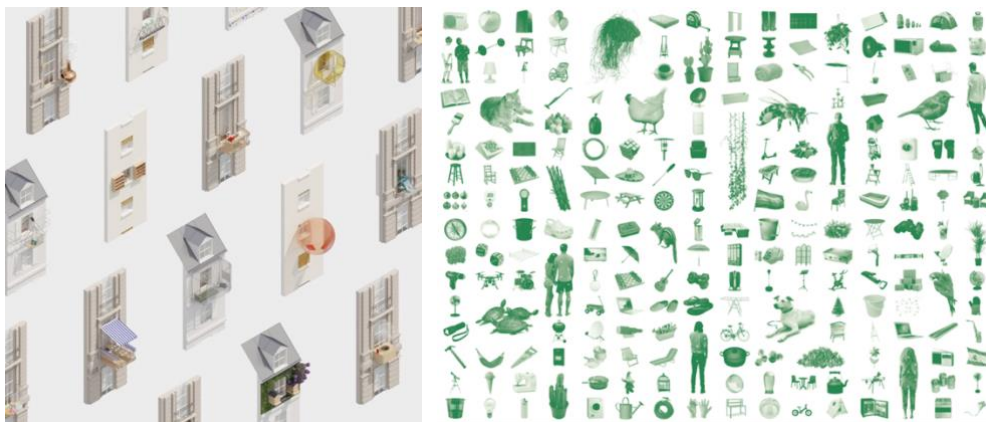
sanitaire, mais que l'enfermement forcé rendait d'autant plus manifestes. Des *MacGuffin* pour questionner nos manières d'habiter, de construire, de rêver, par l'intermédiaire d'objets archétypaux. Fenêtre, garde-corps, balcon : des objets triviaux, et donc considérés comme négligeables par les constructeurs. Si les architectes n'ont pas attendu ce moment charnière pour s'exprimer et tâcher de secouer à la fois leur champ de création, leurs pairs et leurs clients, certaines des réflexions (et leur formalisation) qui ont émergé depuis 2020 sont particulièrement stimulantes à l'heure de réinventer nos relations aux objets du quotidien.

L'agence Ferrier Marchetti Studio a par exemple édité un numéro de ses *Sensual City Papers* – une publication saisonnière hors commerce pensée comme une contribution au débat pour repenser la ville et l'architecture – sur le balcon. Grâce à des dessins sériels qui développent toutes ses potentialités en termes de forme et d'usage, les architectes projettent des scénarios plus ou moins réalistes d'appropriation d'un banal balcon : un prétexte pour exprimer l'une des grandes visions de l'agence, à savoir la relation entre le corps du citoyen et son milieu de vie, et porter un regard critique sur la production de logement en France. Au dos du pliage, une frise recense plus de deux cents objets détournés que l'on pourrait trouver sur un balcon, pour certains délibérément absurdes. Nécessairement incomplet, ce tableau démontre quoi qu'il en soit toute la valeur d'un objet architectural dévalué par des maîtres d'ouvrages souvent réticents, pour des raisons purement économiques, à l'idée de construire des extériorités aux logements. On voit donc comment le *MacGuffin*, qui repose sur un objet trivial de petite échelle, permet de déployer une argumentation, visuelle dans le cas présent, sur les conditions de l'exercice et les aspirations du champ architectural.

Dans la même veine, les architectes Cyrus Ardalán, Ophélie Dozat et Lucien Dumas ont profité de l'incubateur d'idées *FAIRE* porté par le Pavillon de l'Arsenal pour mettre en scène, au sein d'une exposition présentée en 2021 et d'un ouvrage éponyme, des *Scénarios futurs*. Leur recherche « questionne l'usage de nos fenêtres demain au travers de soixante dispositifs⁶⁶³ » et a d'abord été l'objet d'un workshop avec des étudiants de l'École d'architecture de Versailles. À nouveau, l'effet cumulatif autorise les détournements d'usage : des enceintes intégrées, un vélo en lévitation, une balançoire suspendue, un simulateur de vol, autant d'incongruités qui s'exposent en saillie d'une fenêtre d'un bâtiment haussmannien, d'un immeuble de faubourg ou d'une tour moderne ordinaires et qui obligent à « interroge[r] l'acte de construire dans un environnement codifié, dont la façade est tant l'épiderme que l'enjeu⁶⁶⁴ ». Réinventer, en somme, nos manières de construire, en se servant de la fenêtre comme le catalyseur d'une réflexion sur la qualité et l'habitabilité de nos architectures contemporaines.

⁶⁶³ Cyrus Ardalán, Ophélie Dozat et Lucien Dumas, *Scénarios futurs. Dispositifs de façade post-confinement*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2021. 4^e de couverture.

⁶⁶⁴ *Ibid.*



[Cyrus Ardan, Ophélie Dozat et Lucien Dumas, *Scénarios futurs*. 2021]

[Ferrier Marchetti Studio, poster intérieur du *Sensual City Papers*, n°2 « Balcon : éloge du déjà-là », 2020]

L'illustrateur Clément Charbonnier Bouet s'est adonné à un principe sensiblement similaire dans le cadre d'une résidence à Arcueil, dont il est originaire. La démarche est présentée de la sorte par son auteur sur le site de la Région Île de France, soutien du projet :

Observer les façades comme un collectionneur. Consigner chaque fenêtre comme autant de papillons rares. Noter chaque usage, scruter chaque détournement et chaque variation de la trame. Classifier et compiler en planches de dessins. Empilées les unes sur les autres, les fenêtres retrouveraient leur état d'origine et affirmeraient leur parenté avec la bande dessinée : des cases qui s'enchaînent sur un rythme régulier, des espaces délimités où évoluent toutes sortes d'objets, de personnages et d'histoires⁶⁶⁵.

Le résultat de son travail, visible sur la page *Instagram* qu'il a créée pour l'occasion, réinvente le gaufrier traditionnel d'une planche de bande dessinée, et dispose, à partir d'une fenêtre archétypale, mille et une variations d'usages, créant une façade infinie, que le *scroll* de l'application favorise à bon escient. La fenêtre est à nouveau utilisée comme un prétexte narratif. À l'image d'une télévision, d'une clé USB ou d'une carte Michelin, elle s'expose comme un levier déclencheur de récit et vecteur d'imaginaire.



[Clément Charbonnier Bouet, *Les fenêtres*,

capture d'écran du compte Instagram @lesfenetres.arcueil, 20 juillet 2021]

⁶⁶⁵ Voir la présentation du projet faite par l'illustrateur Clément Charbonnier Bouet 17 avril 2020 : <https://remue.net/les-fenetres?fbclid=IwAR3pMaUu8X8b98-czKIZQsnLYMADra-1TTKvZmuN2FCKY7TqQEessvNM5o4>

Les catalogues d'objet

Au travers de ces quelques exemples, on constate un engouement, à l'œuvre dans le champ architectural, mais aussi littéraire et artistique, pour les catalogues, les atlas, les inventaires. Un engouement qui confine presque à l'obsession. Imprimés ou en ligne, savants ou populaires, les exemples foisonnent partout. C'est comme s'il fallait s'employer, face à leur production incontrôlable et exponentielle, à inventorier les moindres petits objets qui nous tombaient sous la main : ralentir un temps qui passe trop vite, qui nous file entre les doigts. Le site internet « Things organized neatly » représente peut-être la quintessence de cette passion pour la série et son esthétisation. Par couleur, par échelle ou typologie, les choses sont organisées de telle sorte qu'elles paraissent figées pour toujours. L'objet devient abstrait, presque absurde car répliqué et sorti de son contexte de production ou d'usage. On pense à Houellebecq, chez qui des signes de cette appétence pour le catalogage apparaît dès 2001 avec *Plateforme* et son narrateur Michel :

J'aimais les catalogues de vacances, leur abstraction, leur manière de réduire les lieux du monde à une séquence limitée de bonheurs possibles et de tarifs.

(MH, PLA, 20)

Cette fascination remonte certainement aux travaux de l'historien de l'art allemand Aby Warburg, qui sera le premier à jeter les bases de l'iconologie, cette « science de l'image », ou méthode qui étudie le contenu d'une image et ses conditions de productions. Son *Atlas mnémosyne*, inachevé, constitue un imposant corpus d'image à partir duquel Warburg aspirait à dresser une histoire de l'art. Les tentatives s'enchaînent depuis, d'André Malraux et son *Musée Imaginaire* dans les années 1950, au jeune architecte Thomas Paturet et son *Atlas of Places* aujourd'hui, composant autant de collections ordonnées et de tentatives de recension et d'ordonnement.



[Aby Warburg, *Atlas Mnémosyne*, 1929]

[André Malraux, *Le musée imaginaire*, 1965]

Éric Tabuchi se présente peut-être aujourd'hui en maître du genre. Le photographe documente de façon sérielle d'innombrables objets architecturaux sur l'ensemble du territoire français, qu'il range de manière méthodique dans ses différents atlas : l'*Atlas of Forms*, les *Twenty-four Lorraine Modern Churches*, les *Twenty-six abandoned Gasoline Stations*,

l'*Alphabet Truck* et plus récemment l'*Atlas des régions naturelles*, « une aventure artistique, une œuvre au long cours dont [lui et son acolyte Nelly Monnier] ne cesse[nt] d'improviser le devenir⁶⁶⁶ ». L'ensemble de l'œuvre de Tabuchi poursuit d'une certaine manière celle des photographes Bernd et Hilla Becher, qui ont institué à la fois un dispositif (vue frontale et répétitive) et des objets largement dévalués par la photographie, et l'art en général (en l'occurrence, le patrimoine industriel). Y sont présentés les objets ordinaires qui composent nos paysages urbains et ruraux quotidiens, constitués de châteaux comme de châteaux d'eau, de monuments et de stations-services. En ligne – via un moteur de recherche interne qui permet de générer sa propre classification, par régions, typologie ou dates de voyages –, imprimés (deux tomes sont édités à l'heure actuelle) ou via des expositions itinérantes, Tabuchi et Monnier nous délivrent grâce à leur *Atlas des régions naturelles* une vision du territoire autant qu'une manière de le (dés)ordonner. Une forme de simplicité, qui semble dire le *Zeitgeist* du XXI^e siècle : pourquoi s'embarasser à faire compliqué quand on peut faire simple ? Le côté sériel renforce l'exhaustivité ; la simplicité de la prise de vue, couplée à la « simplicité » de l'objet photographié – du bâtiment photographié – et à la simplicité du processus sont à l'image des descriptions nominatives de Bret Easton Ellis, de ses « il y a » distants et régressifs.



[Éric Tabuchi et Nelly Monnier, *16 maisons individuelles*, Collections, Atlas des Régions Naturelles, 2018]



[Recherche sur le moteur de recherche Google, « Becher Photo », le 14 septembre 2022]

L'architecte Philippe Madec rappelait, lors de l'entretien qu'il nous accordait en 2021, qu'Emmanuel Lévinas considérait qu'une forme grammaticale telle que « il y a » ne pouvait être suivi que par une pure vérité. Comment ne pas croire Ellis quand il avance qu'« il y a une table Noguchi » ? L'une des expositions consacrées à l'*Atlas des Régions Naturelles*, au Centre d'art GwinZegal à Guingamp, s'appelle d'ailleurs « L'invention d'une histoire vraie ». Difficile

⁶⁶⁶ Voir : <https://www.archive-arn.fr/infos>

de contredire les faits : l'histoire « vraie » du territoire se donne à lire et à voir, sans que l'on puisse y avoir quoi que ce soit à redire et par l'intermédiaire d'objets domestiques ou urbains, sous la plume de nos auteurs transgressifs et l'objectif d'artistes comme Éric Tabuchi et Nelly Monnier. À l'œuvre, une forme d'objectivation sans esthétisation, si ce n'est celle de n'avoir justement pas d'ambition esthétique revendiquée. L'objet isolé ne véhicule rien. Le propos s'intensifie dès lors qu'il participe d'un projet d'inventaire ou de catalogage. Il se découvre alors dans sa banalité et se meut en vérité objective.

Avec *La carte et le terroir*, Éric Tabuchi s'inscrit d'ailleurs dans l'imaginaire décidément foisonnant que Michel Houellebecq a instauré chez les artistes et chez les architectes. Le photographe a reconstitué, à l'occasion de l'exposition collective « Agir en son lieu » à la Galerie Duchamp d'Yvetot en 2017, la carte de la France entière en collant toutes les cartes Michelin. L'œuvre mesure deux mètres de haut sur deux mètres de large. C'est bien connu, au moins depuis 2010 : *la carte est plus intéressante que le territoire*, la représentation plus intéressante que le représenté.



[Éric Tabuchi, *La carte et le terroir*, 2016]

La recherche de Tabuchi et Monnier colle-t-elle à la peau du quotidien ? Ce processus sériel est-il intrinsèque à l'entreprise de représentation de l'ordinaire ? Leur travail permet quoi qu'il en soit de dériver dans un environnement banal, d'en saisir quelques contours, d'en comprendre, furtivement, quelques recettes. C'est peut-être par l'exhaustivité que l'on peut finir par toucher du doigt l'intouchable. En tout cas, leur quête d'objectivation du territoire ne manque pas de fasciner également les écrivaines et les écrivains, à commencer par Éric Reinhardt, qui exprime dans un article paru dans *Télérama* son enthousiasme pour le projet pharaonique du couple de photographes (→ **Zone**). L'auteur, devenu accro au défilement des milliers d'images disponibles en ligne et dans les premiers tomes publiés retraçant l'entreprise des deux artistes, salue leur capacité à exprimer les variations subtiles et valoriser la richesse des paysages français :

On a beau être dans le contingent et l'ordinaire, on n'éprouve aucune sensation de désordre ou d'arbitraire, mais un sentiment d'unité au contraire, d'harmonie, de beauté tranquille. De dignité également, je ne sais pas comment le dire autrement⁶⁶⁷.

Le même Tabuchi, accompagné de Cyrille Weiner et Patrick Tourneboeuf ont présenté une exposition en 2019 à Toulouse, à la Maison de l'architecture en Occitanie, intitulée « Architecture Exquise ». Dans la lignée des commandes qui avaient été faites à leurs aînés dans les années 1980 par la DATAR d'inventaire des paysages ordinaires du territoire français – travaux que la Bibliothèque Nationale de France a réunis et exposés en 2017-2018 – les trois photographes portent des « regards extraordinaires sur nos paysages quotidiens ». L'occasion de signaler également que le ministère de la Culture prolonge aujourd'hui, d'une certaine manière, la mission de la DATAR : quatre photographes, Cyrus Cornut, Clément Guillaume, Sandrine Marc et Myr Muratet, sont chargés de documenter, sous forme d'inventaire, il va sans dire, les réalités quotidiennes de l'aménagement du territoire.

Dans cette démarche de catalogue, comment ne pas citer Thomas Clerc et son projet de représentation de son appartement parisien via l'ensemble des objets qui le composent ? *Intérieur* se présente comme une bible référençant, pièce par pièce, une accumulation d'objets domestiques en tout genre. L'appartement est épuisé, dans la plus grande tradition pérécquienne. Rien n'échappe à l'inventaire. Cette classification démontre le rôle presque protecteur des objets, ces référents stables sur lesquels l'habitant – l'auteur – peut sans peine se reposer, dans un monde instable et chaotique. Voici une tentative de recension, chronologique, de tous les objets qui apparaissent en sous-titre dans son ouvrage :

sonnette, clés, judas, portière, tringle, buffet, meuble bas, tiroir, boîte à outils, marteau, plateau, interphone, carreaux, mélangeur, miroir, baignoire, porte-serviette, machine à laver, balais, poignée, égouttoir, éponge, ampoule, placard, magazine, couteau, coquetier, casserole, cuisinière, verre, allumette, aspirateur, poubelle, grille-pain, casse-noix, assiette, théière, chaise, table, mah-jong, sous-bocks, bibelot, canapé, télécommande, télévision, téléphone, fauteuil, étagère, bougie, lampe, interrupteur, dés, usb, papier, panier, bibliothèque, livre, freebox, convecteur, garde-corps, rideau, dvd, chaussette, poupée, disque, cheminée, vase, sculpture, lit, malle, valise, house, raquette, boîte.

L'auteur décrit également certains « objets inaliénables », qui relèvent moins d'une quelconque présence humaine que de l'architecture, dans ce qu'elle a de plus technique ou fonctionnelle. Une sorte d'*inaperçu nécessaire de l'habiter*, caché ou dissimulé, auquel Clerc rend ses lettres de noblesse :

1 ultime vision fait apparaître ce qu'on ne saurait oublier dans tout appartement, à savoir l'ensemble des objets inaliénables qui préexistent à ma présence, et qui lui succéderont – objets qui ne m'appartiennent pas mais qui, nécessaires à sa bonne marche, en

⁶⁶⁷ Éric Reinhardt, « La France moche, la France que j'adore », *Télérama*, 18 février 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.telerama.fr/livre/la-france-moche-la-france-que-j-adore-un-recit-inedit-d-eric-reinhardt-7008046.php>

sont peut-être les véritables maîtres : tuyaux, prises, compteurs, canalisations, etc.

(Thomas Clerc, *Intérieur*, 41)

D'autres inventaires, d'autres catalogues, d'autres atlas pourraient avoir ici leur place tant ils présentent une parenté indéniable avec certaines des démarches présentées jusqu'alors. De Christian Boltanski et son *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* à Daniel Spoerri et sa *Topographie anecdotée du hasard* en passant par les fameuses photographies parues Paris Match, Barbara Iweins avec son *Katalog* – « 12 795 photos de 12 795 objets⁶⁶⁸ » ! – ou Hervé Le Tellier et son *Herbier des villes*⁶⁶⁹, une même volonté de représenter, sans filtre et sans sélection apparente, des objets ordinaires qui composent notre vie quotidienne.



[Barbara Iweins, *Katalog*, 2020]

[Consommation alimentaire annuelle d'une famille en 2019, Paris Match ©Philippe Petit]

Les objets du catalogue

Catalogue d'objets ? D'aucuns répondraient : objets du catalogue. Ce renversement grammatical n'est pas anodin. Il préfigure l'attitude de certains architectes au début des années 2000, qui s'intéressent (en écrivant et en les construisant) à des bâtiments modestes, des constructions industrielles, des infrastructures banales. Contrairement à l'architecture « intellectuelle », à laquelle cette jeune génération n'a en réalité pas encore accès à cette époque, l'ensemble de ces architectures ordinaires constituent à leurs yeux une forme de vérité, car directement en prise avec les outils, l'économie et les objets du quotidien. Et, à nouveau, c'est Jacques Ferrier qui sera à la baguette de cette démarche naissante. Son livre *Stratégies du disponible*, édité en 2000, s'attarde sur le « déjà-là » et augure un temps dédié à la mise en valeur d'objets architecturaux qui préexistent à un geste d'auteur qui en dénaturerait l'expérience. Il signe ainsi une coupure avec ses contemporains, obnubilés par la forme et l'effet

⁶⁶⁸ Voir : <https://www.katalog-barbaraiweins.com/#about>

⁶⁶⁹ *L'Herbier des villes. Choses sauvées du néant* (2010) est ouvrage explicitement oulipien, au sein duquel Hervé Le Tellier se prête au jeu du catalogue : 41 objets trouvés sur les trottoirs parisiens (briquet, canette, etc.) donnent lieu à autant de poèmes en forme de haïkus. Les éditions Textuel, où le livre a paru à nouveau en 2021 présentent cet exercice de « poésie urbaine » de la sorte : « 40 + 1 objets du quotidien abandonnés sur nos trottoirs sauvés du néant par Hervé Le Tellier. En l'honneur de ces bribes de nos vies, Le Tellier a conçu une étiquette érudite obéissant aux règles de l'herbier et composé un haïku, cette forme littéraire minimale, soumise au rythme syllabique 5-7-5 : 697 syllabes en tout. » Voir : <https://www.editionstextuel.com/livre/lherbier-des-villes-1>

esthétique dispendieux de leurs architectures. Ferrier enjoint à porter un regard réinventé sur le réel, à en révéler la matérialité grâce à des assemblages et des collages savants ; le tout en partant de matériaux et d'éléments industrialisés présents dans les catalogues d'objets ordinaires disponibles sur le marché. Il explique sa démarche en ces termes, dans un article paru en 1999, sous un annonceur sous-titre « L'art du catalogue » :

Les constructions courantes sont faites de composants industrialisés. L'art réside dans l'assemblage de ces éléments qui sont souvent de qualité médiocre. Il faut explorer et révéler les qualités architecturales et poétiques des matériaux et des technologies modestes, dans les sites et pour les programmes qui sont ceux d'aujourd'hui. Une sorte de re-exploration du *ready-made*, qui permettra de capter les qualités des objets ordinaires. C'est travailler sur ces « stratégies du disponible » qui peut permettre de porter un nouveau regard sur le réel : assemblage, collage, tissage de matériaux sans qualités, dans un but non pas ironique, mais au contraire de révélateur de matérialité. Les éléments disponibles sont ceux du catalogue, bien sûr, mais aussi toutes sortes de matériaux et de techniques qui peuvent s'avérer utiles dans le contexte du projet et, en étant réaliste, du point de vue économique et des savoir-faire. En donnant un sens et une profondeur aux techniques ordinaires, on investit l'univers immense du « réel » quotidien, de la ville périphérique, des programmes utilitaires, des lieux de travail et de commerce⁶⁷⁰.

Le rôle de l'architecte consisterait donc, à l'image de celui des artistes et des écrivains et écrivains cités jusqu'ici, à détourner les objets les plus couramment vus, produits en masse dans une logique économique de la série. Pour contrer l'architecture « high-tech » (par laquelle Jacques Ferrier est justement rentrée dans la profession, faisant ses armes à Londres chez un des ayatollahs du genre, Norman Foster), il s'agit d'utiliser les produits prétendus sans-qualités que l'on a facilement sous la main. Ces derniers sont paradoxalement issus d'une industrie à la pointe de la technologie, grâce à des méthodes de production automatisées qui ne produisent pas forcément de la valeur esthétique, mais une rationalité économique et un « catalogue » à la libre disposition des architectes. C'est par leur créativité et leur talent que ces objets modestes (tôle, planches, bardage, volets, fenêtres) pourront révéler leur potentielle qualité et la beauté des sites sur lesquels ils s'implantent. Ferrier finit même par croire, dans un vertueux processus de regard réciproque, que les matériaux les plus modestes utilisés pour des programmes architecturaux plus ambitieux – comme l'extension du laboratoire de l'école des Mines, premier projet de Ferrier en son nom propre, récompensé par le prestigieux « prix de la première œuvre » du journal *Le Moniteur* en 1993 – peuvent faire porter un regard bienveillant sur les programmes vus tous les jours, hangars banals et autres centres commerciaux construits sans architectes⁶⁷¹. Dans la lignée de Michel de Certeau, qui croyait à la réinvention salvatrice du quotidien par des micro-inventions ou des micro-résistances, les habitants – qui n'ont besoin de personne pour s'approprier leurs lieux de vie via des objets notamment achetés dans les temples de la grande distribution comme Leroy-Merlin ou Castorama – prendraient ainsi conscience de la valeur de leur environnement bâti. Une ode à la poésie et à la *sensualité* des matériaux produits à la chaîne ; redonner toutes ses lettres de noblesse à l'architecture banale et ordinaire.

⁶⁷⁰ Jacques Ferrier, « Voilà le siècle qui se termine », *Techniques et Architecture*, 1999. Repris dans Jacques Ferrier, *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021, p. 184-185.

⁶⁷¹ Entretien avec Jacques Ferrier, Paris, 27 avril 2021.

Quelques années auparavant, Dominique Lyon déployait une argumentation plus critique dans *Les Avatars de l'architecture ordinaire*. Insatisfait de l'injonction croissante faite aux architectes de la part du monde culturel et politique pour l'ordinaire (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**), Lyon rappelle qu'il est le fruit d'une simplification, qui aurait, de fait, du mal à réellement profiter à ses pairs.

L'objet ordinaire est produit en nombre suffisant pour ne pas paraître singulier : il n'est pas indépendant d'une logique économique qui produit en série. Souvent il est le fruit d'une pensée rationnelle qui ambitionne d'opérer sur le monde. L'objet ordinaire pour être largement diffusé doit être abordable en termes de coût comme de goût : conçu à partir de simplifications, il exprimera une part de généralité⁶⁷².

Rien de paradoxal, finalement, avec la démarche de Ferrier. Il s'agit toujours de détourner l'objet ordinaire, afin qu'il crée des relations subtiles avec son environnement ainsi qu'avec ses usagers ou habitantes. Lyon voue d'ailleurs un culte intense à Francis Ponge, à qui il emprunte sa « creative method » : un détachement vis-à-vis des valeurs préétablies, qui permettent de transgresser les règles de l'ordinaire⁶⁷³.

Éric Lapierre voit quant à lui d'un bon œil les *Stratégies du disponible* de son confrère. Dans un ouvrage de 2003, dans lequel il tentait de regrouper les agences d'architecture qui présentaient pour lui des similitudes intellectuelles ou formelles – un « mouvement », une génération, des lignes de force – Lapierre revient sur la démarche de Jacques Ferrier :

La réflexion de Ferrier sur les « stratégies du disponible » est aussi un moyen d'accueillir la banalité dans le champ de l'architecture savante, en tentant moins de donner à lire des signes de cette banalité par le recours à des formes reconnaissables, que de comprendre et maîtriser la banalité constitutive – constructive – des formes contemporaines, issues des systèmes de produits « sur catalogue ». Un moyen de renouer avec la banalité un lien proche de celui que Perret avait déjà tenté de nouer en systématisant la construction à ossature de béton armé⁶⁷⁴.

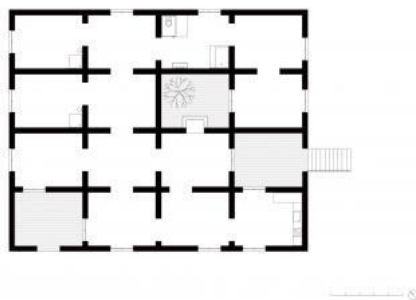
Lapierre, toujours en quête d'argument plaidant pour une supériorité de la notion de *banal* face à celle d'*ordinaire* (→ **Banal/Ordinaire/Quotidien**), tire le drap de son côté, ramenant à Auguste Perret – dont les travaux de Ferrier sont pourtant assez éloignés – la maîtrise des objets du catalogue, enrichissant d'une certaine manière, par des procédés créatifs et une vision savante, le champ architectural. Plus que de forme, il est question d'outils : il est possible d'outrepasser les conditions des objets ordinaires en maîtrisant leur assemblage, leur articulation, leur construction, exactement comme Ferrier l'appelle de ses vœux. D'ailleurs, la forme semble, dans la maison qu'Éric Lapierre a construite pour un client collectionneur en Normandie, seulement le réceptacle des objets qui la rempliront. La singularité du projet ? Un gaufrier de seize pièces, toutes identiques, tantôt intérieures, tantôt extérieures. Pas de hiérarchie ni de distinction entre des espaces aux fonctions pourtant bien différentes. L'architecte motive ce choix de la sorte : « ce qui vous indique la fonction d'une pièce ce n'est

⁶⁷² Dominique Lyon, *Les Avatars de l'architecture ordinaire*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p.7.

⁶⁷³ Entretien avec Dominique Lyon, architecte, Paris, 14 janvier 2021.

⁶⁷⁴ Éric Lapierre, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004, p.32.

pas l'espace lui-même mais les meubles, les objets⁶⁷⁵. » Il faut dire qu'un collectionneur y consacre sa vie, aux objets. L'exercice était donc on ne peut plus opportun. En rendant ainsi abstrait le plan de sa maison, Lapierre rend d'une certaine manière l'architecture inexpressive, hypo-signifiante : il la « banalise », laissant l'espace accueillir une diversité matérielle, humaine ou d'ambiance. Car *in fine*, « l'architecture sous-expressive rend les choses sur-expressives [et] permet de rendre la réalité plus intense⁶⁷⁶ ».



[Éric Lapierre, Maison pour un collectionneur, 2012]

Architecture = objet

Le lexique architectural accueille régulièrement le mot « objet ». Les architectes ont tendance à l'employer pour caractériser leur production – le terme « objet architectural » est communément accepté dans la profession et la théorie architecturale –, mais aussi pour dévaluer ou critiquer, parfois, celle de leurs consœurs ou confrères : « objet solitaire », « objet aveugle », « objet opaque », etc. Il faut dire que depuis l'enseignement sur l'*architecture-canard* de Venturi, Scott Brown et Izenour – symbole d'une architecture dont la forme se réfère aux produits ou aux objets qu'elle abrite – l'*architecture-objet* n'a pas forcément la cote. L'architecte brésilien Felipe de Castro profite de la vitrine offerte par les réseaux sociaux pour en rajouter une couche : il réunit dans des dytiques diablement efficaces un objet ordinaire et un projet d'architecture allégorique directement inspiré de sa forme. Mètre, calculatrice, tampons, fer à repasser mais aussi... appareil-photo et clé USB. Et bizarrement, les dessins – dont on a du mal à percevoir s'ils sont empreints d'une visée critique, voire cynique, ou bien s'ils flirtent simplement avec l'exercice de style – ne paraissent pas si farfelus. C'est dire si nos imaginaires sont habitués à associer un bâtiment à un objet.

Si les débats sur l'*architecture-canard* paraissent bel et bien entérinés, les architectes s'intéressent plutôt aujourd'hui (dans la lignée, tout de même, des réflexions du couple Venturi) à la potentielle obsolescence de leur production et aux moyens à mettre en œuvre pour contribuer positivement à l'équilibre de la planète. Car les enjeux du développement durable appellent à une *durabilité* mouvante : programmes et composants architecturaux doivent être capables de muter au fil de leurs différents cycles de vie. L'architecture devient un objet

⁶⁷⁵ Éric Lapierre, « Room Stories », Conférence au Pavillon de l'Arsenal dans le cadre du cycle « 1 Architecte, 1 Bâtiment », Paris, 4 octobre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/1-architecte-1-batiment/10848-conference-room-stories.html>

⁶⁷⁶ *Ibid.*

adaptable, remplaçable, à l'image d'un meccano, figure que certains architectes revendiquent par ailleurs. Les études de l'agence Canal, Patrick Rubin en tête, démontrent notamment l'obsolescence très rapide, presque intrinsèque, de certains *objets* architecturaux. Pensés sans vision, ces derniers se périment aussi vite que les objets domestiques et techniques décrits par Jean-Philippe Toussaint, Avec ses deux ouvrages *Construire réversible* et *Transformation des situations construites*, l'agence Canal plaide pour de nouvelles méthodes de production de l'architecture et met au point un système constructif *réversible* pour que le bâtiment puisse changer de programme et d'usage au fil du temps. Pour éviter de « créer des objets architecturaux signés [en partant] de la page blanche⁶⁷⁷ », l'architecture et ingénieur Raphaël Ménard, président de l'agence AREP, conforte les préconisations de Patrick Rubin :

Pour le logement, et surtout pour le tertiaire, on constate une hyper-spécialisation programmatique : on rend les objets conformes à un environnement technico-réglementaire, jusqu'à obtenir une certaine optimalité économique. Il y a des convergences analogues dans le design automobile, un resserrement autour d'archétypes. Ces bâtiments ont une obsolescence intrinsèque du fait de leur destination initiale⁶⁷⁸.

Il faut dire qu'il se construit, encore aujourd'hui, de plus en plus de surface de bureaux, par exemple, sans que celles-ci ne trouvent acquéreurs en Ile-de-France. Les opérations « en blanc » représentent 86% des surfaces construites à Paris. La construction de bureaux neufs dans le Grand Paris a atteint par ailleurs un nouveau record en septembre 2018, avec 2 millions de m² mis en chantier. Soit un volume de production supérieur de 40 % à la moyenne des quinze années précédentes⁶⁷⁹. Bref, c'est dire qu'il paraît à la fois urgent de reconsidérer les surfaces vides comme autant de ressources latentes à valoriser et déployer des stratégies réversibles pour revenir d'une certaine manière aux fondements de l'architecture (la *pérennité* et l'*utilité* de Vitruve, → **Amour**) que le Mouvement moderne avait dévoyés en voulant créer à tout prix des *objets* : établir une structure efficace, radicale, sachant que la durabilité d'un bâtiment, qu'on l'imagine debout pour 2000 ans ou entièrement démontable, est avant tout structurelle. Si les architectes, mais aussi les politiques, les aménageurs et les habitants, se plaignent par ailleurs de la médiocrité avec laquelle la plupart des promoteurs immobiliers construisent des logements depuis une vingtaine d'année⁶⁸⁰, c'est notamment parce qu'ils participent, parfois sciemment, à l'obsolescence programmée de l'architecture contemporaine.

Le politologue et enseignant Sébastien Thiéry, investi dans le monde urbain et les gestes d'hospitalité qui s'y inventent, abonde dans ce sens, rappelant que le concept même de pérennité est « hors sujet dans l'histoire de l'humanité » et que la réversibilité est au contraire « son état décent, sensé, normal. L'humanité, c'est la réinterprétation, l'invention permanente, et la réinvention, c'est ce qui fait notre singularité⁶⁸¹. » Quant à l'architecte Philippe

⁶⁷⁷ Canal Architecture, *Construire réversible*, Paris, Canal Architecture, 2017, p.54.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ Études de l'Observatoire régional de l'immobilier d'entreprise (ORIE), 2014.

⁶⁸⁰ Voir notamment Isabelle Rey-Lefebvre, « En vingt ans, les appartements neufs franciliens ont perdu jusqu'à 15 % de leur surface », *Le Monde*, 27 août 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/08/27/en-vingt-ans-les-appartements-neufs-franciliens-ont-perdu-jusqu-a-15-de-leur-surface_6092551_3224.html

⁶⁸¹ Canal Architecture, *Construire réversible*, Paris, Canal Architecture, 2017, p.68.

Chiambaretta, il présente son « immeuble de bureau de demain », lauréat du très médiatique appel à projet de la Ville de Paris « Réinventer Paris » de la sorte :

Tout l'enjeu était alors de mettre au point une structure unique capable de rassembler et d'accueillir des programmes aussi différents que de l'hôtel, du bureau ou du commerce, pour aujourd'hui mais aussi pour demain : nous avons donc inventé une trame universelle pour lutter contre l'obsolescence programmée des bâtiments. Du fait de cette trame, l'architecture du bâtiment se fait volontairement sobre, plus relationnelle que formelle⁶⁸².

Plus sobre, moins formelle : les enseignements, de Las Vegas et de Perret, semblent avoir fait leur preuve, dans un contexte de rationalisation des processus, des projets, ainsi que de l'imaginaire qui y sont associés. Nos auteurs transgressifs rendent également compte de l'obsolescence cyclique de la métropole. À New York, Jay McInerney constate – et semble regretter – le renouvellement visiblement incessant des figures architecturales et urbaines. Alors qu'on aurait tendance à l'associer à une forme de conservatisme poétique, la nostalgie de Russell, toujours en quête de *véracité* dans une ville qu'il aime tant et qu'il peine à reconnaître, pourrait même être analysée à l'aune de ce questionnement.

Il y avait effectivement des mois qu'ils n'étaient pas allés aux bains et Jeff s'était demandé s'ils seraient encore là. Les immeubles disparaissaient d'un jour à l'autre, dans cette ville, comme les rhinocéros noirs dans la savane africaine. Au matin, il ne restait plus qu'un tas fumant de briques et de mortier, la peau et les os : le lendemain ouvrait une Pasta Fasta ou une Lunik Boutik.

(JMI, *TAP*, 315)

Alors que « nos sociétés ont davantage bâti ces dernières décennies que les siècles auparavant⁶⁸³ », la prise de conscience d'une raréfaction des ressources, qui traverse l'ensemble des champs de création, induit un changement de regard sur les *objets* architecturaux qui étaient jusque-là célébrés, visités, récompensés, voire *marketés* par les villes du monde entier. Que cela soit par le biais de systèmes constructifs qui détournent et réinterprètent les objets du catalogue produits en série, une neutralisation du plan et de l'esthétique du bâtiment au profit de l'objet qui s'y niche, ou via des systèmes réversibles qui permettent et favorisent le changement d'usage et donc la durabilité du bâti, les architectes sont quoi qu'il en soit engagés dans des réflexions sur les objets ordinaires qui constituent nos expériences spatiales quotidiennes.



[Felipe Castro, Clé usb, 2021]

[Siège social de Longaberger, Newark, Ohio]

⁶⁸² *Ibid.*, p.17.

⁶⁸³ Canal Architecture, *Transformations des situations construites*, Paris, Canal Architecture, 2020, p.3.

CONCLUSION

CONCLUSION

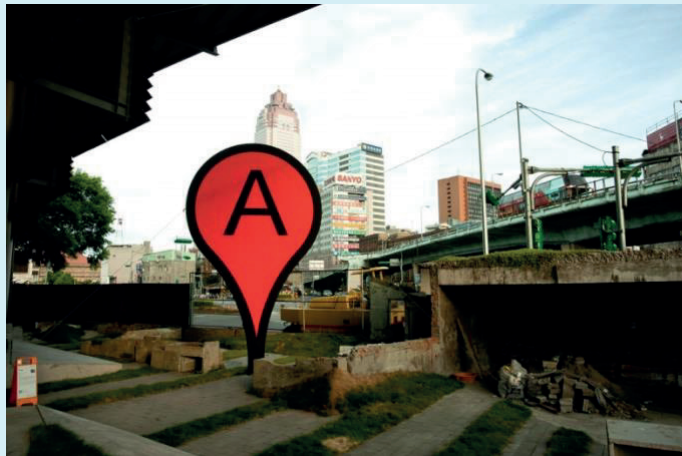
DISPARAÎTRE ICI

399

Des lieux	404
Des expériences	407
Des représentations	409
Des ouvertures	411
Des perspectives	412

CONCLUSION

DISPARAÎTRE ICI



Aram Bartholl, *Map*, Taipei, 2010

Mais la vie n'a pas d'sens, mais la vie n'a pas d'sens
Meryl, *AH LALA*

La vita e dolce
Grazie, grazie
Beverly Glenn-Copeland, *La Vita*

L'un des objectifs de cette thèse était de comprendre comment se manifestent l'ordinaire, le banal et le quotidien dans la fiction d'aujourd'hui, et d'envisager la manière dont les architectes pouvaient potentiellement s'en saisir. Notre corpus d'auteurs transgressifs aura constitué un terrain particulièrement fertile. Leurs romans ont en effet permis de faire émerger des typologies de lieux, des manières d'en faire l'expérience et d'en penser les extériorités. Car le moins que l'on puisse dire, à la lecture des trente-cinq ouvrages qui constituent le cœur de nos analyses, c'est que l'espace est partout sans jamais se dévoiler complètement. S'il n'est à proprement parler question d'architecture, elle infuse, ou plutôt se diffuse, invisible, indicible, au travers de ses aspects les plus triviaux et de ses contours les plus communs. Et ce n'est finalement pas plus mal. Car l'espace bâti se découvre dans notre corpus au travers d'expériences communément partagées, ou en tout cas délivrées comme telles, dans des lieux du quotidien, sans paillettes ni fantaisie. Les romans de Bret Easton Ellis, Jay McInerney, Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint peuvent dès lors être analysés comme le syndrome d'une dépossession, d'une désincarnation, voire d'un désintérêt pour tout ce qui relève de l'expérience spatiale. Le rôle de l'architecte s'en voit directement – fatalement – interrogé.

Concentrer nos recherches sur le banal, l'ordinaire et le quotidien, qui apparaissent aujourd'hui – et réapparaîtront demain, si l'on en croit les apparitions cycliques que ces notions opèrent dans l'histoire récente de la profession – dans la pratique architecturale et les réflexions sur la ville contemporaine, permet de baliser certaines des réalités tout à fait concrètes auxquelles les architectes sont soumis. Les objets sur lesquels ils sont sommés de travailler, de même que leur capacité à en déployer les représentations, sont au cœur de remises en causes profondes de la part de la société civile et de plusieurs acteurs, politiques et institutionnels. Construire n'a plus rien d'évident ; les architectes cherchent à réinventer leurs outils, leurs méthodes et leurs références et à délivrer des messages optimistes sur les crises qui les traversent. L'optimisme ne transpire pas réellement chez nos quatre écrivains transgressifs, certes, mais la lecture de leurs romans engage des premières pistes de travail. C'est précisément ce à quoi nous avons tâché de participer au travers de notre cartographie des lieux de l'imaginaire contemporain, de ses expériences et de ses représentations.

Les différentes acceptations du banal et de l'ordinaire, dans les discours, les recherches et les projets des architectes, adossés à la riche littérature sur le sujet, en sciences humaines et sociales et en philosophie notamment, ont permis de baliser leurs manifestations les plus latentes dans les romans de notre corpus. Le détour par la littérature nous a aidé à soulever le riche imaginaire que ces trois notions convoquent et ce qu'elles traduisent de nos sociétés contemporaines. Le tout dans une incertitude généralisée : le banal d'hier n'est pas celui d'aujourd'hui. Les économies de ressources, de matières et de moyens impliquent des outils, des méthodes et des écritures différentes de celles d'il y a vingt ans, quand les architectes, invités à cesser les gesticulations formelles pour revenir à une « architecture ordinaire », tâchaient déjà d'en définir les contours et les acceptations. La rationalité (formelle, fonctionnelle, esthétique) d'aujourd'hui n'a peut-être plus rien à voir avec les engagements disciplinaires d'Auguste Perret et les dires provocateurs de Denise Scott Brown et Robert Venturi, pas plus qu'avec les discours de Dominique Lyon et Jacques Ferrier ou les *situations*

de projet ordinaires de Rémi Laporte, Xavier Fouquet et Romain Rousseau. Il n'empêche que les notions convoquées dans la thèse persistent, depuis maintenant presque un siècle, dans les champs de la production de l'espace.

Les neuf chapitres qui émergent de la lecture orientée de notre corpus et qui composent le noyau central de notre manuscrit, peuvent dorénavant résonner avec certaines des préoccupations actuelles des architectes. Envisageons, pour conclure, les portes que la thèse aura permis d'entrouvrir et les pistes de recherches qu'elle aura essayé de mettre en perspective.

Des lieux

S'il fallait dresser le classement des « lieux » représentatifs de l'espace contemporain, tout porte à croire que ceux qui émergent de notre corpus romanesque fouleraient les trois premières marches du podium. Le supermarché, l'hôtel et la/les zone(s) auraient sans doute eu plus de mal à se faire une place dans une cartographie romanesque datant d'avant les années 1960, tant il a fallu depuis concevoir des espaces pour mettre en scène les produits d'une société libérale et mondialisée, accueillir des voyageuses et des voyageurs en transit et dompter les marges de nos villes.

Haut lieu des non-lieux pour Marc Augé, pilier de la vie urbaine pour Rem Koolhaas, le super/hyper en particulier et les espaces de consommation en général attisent depuis l'avènement de la société de consommation les regards les plus acerbes et les désirs les plus inavoués. Toussaint, Houellebecq, Ellis et McNerney, de même que la plupart de leurs contemporains, ne s'y sont visiblement pas trompés et investissent dûment, au sein de leurs romans, les super/hyper et l'ensemble des « temples » de la consommation moderne. En estompant sciemment les limites entre les activités domestiques et la consommation de masse, les écrivaines et les écrivains expriment les relations, mouvantes, qui opèrent entre les individus et nos lieux de consommation ordinaire.

Car on ne consomme plus comme avant, et l'aménagement et le décor de nos villes en pâtissent de fait : le modèle du centre commercial, qui avait autrefois fragilisé les magasins des centres-villes, se retrouve à son tour menacé par les plateformes numériques, une concurrence déjà palpable ces dernières années et amplifiée par la crise sanitaire. Au Canada, la fréquentation des centres commerciaux aurait chuté de 22% entre 2018 et 2019, avant même l'arrivée abrupte de la crise du COVID, alors que c'est l'ensemble du secteur de l'ameublement, en France, qui décide de réduire voire de supprimer son parc immobilier pour ne privilégier que des *show-rooms* en centre-ville et une vitrine sur internet. Les grands centres commerciaux, aux emprises démesurées, de même qu'un certain nombre d'immeubles tertiaires, sont par ailleurs aujourd'hui inadaptés à nos modes de travail et de consommation. Ces mutations engagent les entreprises à réduire leur surface bâtie. Un grand nombre de mètres carrés seraient inutilisés de facto. Le secteur de la grande distribution évalue à 30% la surface en excès, soit presque un tiers du bâti à réinvestir : une opportunité pour activer de nouveaux seuils actifs qui mettraient en résonance les habitantes, les habitants et la ville.

Le super/hyper interroge en réalité tout un faisceau d'espaces encore récemment impensés. Les politiques du dernier kilomètre enthousiasment notamment des jeunes agences, qui réfléchissent à la manière de réintroduire la logistique en ville. Ces dernières s'emparent de programmes auxquels ils n'ont pas été réellement formés comme des catalyseurs de l'esprit métropolitain contemporain. L'art et la littérature avaient, comme à leur habitude, pris de l'avance sur le champ architectural : valorisés par des figures de proue de la scène littéraire, Annie Ernaux en tête, le super/hyper se meut en un lieu de résistance pour l'expression de la vie sociale et collective. Car il faudrait dorénavant s'affranchir des lieux, annihiler notre rapport à l'espace et aux autres : consommer depuis chez soi.

Le problème, c'est que le rapport au « chez soi » a également perdu de son évidence dans notre société *surmoderne*. Difficile de déterminer où commencent et s'estompent les frontières de l'espace domestique. Si l'on ne consomme plus réellement comme avant, notre manière d'habiter se rapproche de manière exponentielle d'une activité de consommation néolibérale. La sphère de l'intime diminue ou se déploie, immuable question de point de vue. Jouir sans s'inscrire, profiter sans rester : voilà en tout cas la manière dont les écrivaines et les écrivains contemporains nous enjoignent à percevoir l'habiter. L'hôtel, figure récurrente chez nos auteurs transgressifs et particulièrement présente chez Jean-Philippe Toussaint, permet d'exemplifier les évolutions à l'œuvre. Les romans exposent des personnages nomades et questionnent, en creux, l'appauvrissement des modes d'habiter généré par la mondialisation. Moins critiqué que pleinement accepté, ce phénomène conduit à la solitude de l'être humain, contraint de côtoyer des lieux de transit anonymes aux quatre coins de la planète. L'hôtel, en tant qu'expression d'un libéralisme débridé et *générisant*, illustre l'ambiguïté latente de nos modes d'habiter : on peut désormais se sentir partout chez soi, mais potentiellement chez soi vraiment nulle part.

Le sujet est également sur la table des architectes. La restructuration, la reconversion, la transformation, la mutabilité font désormais légion : produire des logements dans des objets architecturaux initialement programmés différemment implique de s'abstraire des « formules » toute faites, à la fois en termes de conception et de gestion. La récente étude, menée au sein du Ferrier Marchetti Studio à Fontenay-sous-Bois sur une tour construite dans les années 1960 corrobore cette analyse : l'aménageur réfléchit à des scénarios susceptibles d'endiguer la lente mais visiblement inéluctable dégradation d'une copropriété de la dalle des Larris. Parmi ceux retenus, des « cellules » qui remplacent les six logements de chaque plateau de la tour, autour desquels prolifèrent dorénavant des « communs » destinés à d'autres usages et activités. Les espaces intimes, dévoués à une temporalité différente de celle qu'on associe traditionnellement à l'habiter, à l'image d'un hôtel, sont réduits au profit d'espaces non programmés : une manière de pouvoir jouir de la métropole – Val-de-Fontenay accueillera bientôt la ligne 15 prolongée du métro, ainsi qu'une ligne du Grand Paris Express, en plus des RER A et E déjà opérants – sans réellement s'y inscrire de manière pérenne.

L'étude « Hôtel Métropole » menée par le studio de recherche de l'architecte Dominique Perrault, de même que l'exposition du même nom, proposée au Pavillon de l'Arsenal par Catherine Sabbah et Olivier Namias en 2019, esquisaient également une forme

de « souplesse » dans les formes d'habitats, adaptés à des temps urbains riches et diversifiés. Réversibilité oblige, un des enjeux des Jeux Olympiques et Paralympiques de Paris 2024 réside précisément dans la capacité du « village des athlètes » et du « village des médias » à anticiper la manière dont des architectures habitées pendant une temporalité déterminée et par un public précis peuvent proposer des solutions durables et vertueuses : renouveler les modèles d'habitat pour d'autres manières d'habiter et éviter les limbes du générique et de la zone.

En ville dense (McInerney), dans les territoires périphériques ou les marges de l'urbanisation métropolitaine (Toussaint, Houellebecq, Ellis), les zones sont partout. On pourrait faire des zones une forme de « spatialisation » de l'esprit du temps : indistinct, indéfini, éclaté, superficiel... l'analogie est confondante. La difficile désignation de l'ensemble de ces lieux innommables les regroupe de fait sous une même bannière, malgré des caractéristiques sensiblement différentes – peut-on réellement comparer une zone commerciale, une zone pavillonnaire et une zone piétonne ? Mais les zones englobent caricaturalement ce qui constitue le sel de nos expériences spatiales contemporaines. Parions d'ailleurs, si tel n'est pas déjà le cas, qu'elles vont apparaître au cœur des préoccupations des collectivités territoriales (et donc des architectes) dans les décennies à venir, notamment dans la perspective de la Zéro Artificialisation Nette (ZAN), incluse dans la loi climat et résilience du 22 août 2021 ; à l'horizon 2050, c'est simple, il ne sera plus possible d'« artificialiser » les sols sans « renaturer » la même surface par ailleurs. Il faudra désormais lorgner sur les espaces déjà viabilisés mais encore peu denses. Autant dire que les zones, constituées de friches ou de locaux vacants potentiellement densifiables – et particulièrement les zones d'activité qui semblent cocher tous ces critères – deviennent soudainement désirables.

Premier exemple concret de ce changement de cap : l'opération Action cœur de ville – grand plan d'investissement public destiné aux villes « intermédiaires » en perte d'habitants, d'infrastructures et de commerces notamment – a placé les entrées de ville en tête des priorités pour sa deuxième édition, qui court de 2023 à 2026, dotée de 5 milliards d'euros pour l'occasion. C'est dire les enjeux sous-jacents aux zones qu'il reste à investir, si tant est qu'on puisse encore investir quoi que ce soit. *Le Moniteur* y a consacré un dossier thématique, intitulé « De la France moche à la refondation des entrées de ville⁶⁸⁴ ». Les villes soignent leurs entrées et leurs sorties, les grands groupes et les foncières réfléchissent à la manière de valoriser économiquement et écologiquement leur patrimoine. Il faut dire que le visage de ces « villes intermédiaires » a été façonné par des considérations en voie d'obsolescence. Dans les zones d'activités par exemple, tout est dimensionné pour la voiture ; ronds-points, parkings, bitume, signalisation se succèdent sur des kilomètres et des milliers de mètres carrés. Pourtant, des dessertes contre-intuitives brouillent souvent l'apparente fluidité des lieux. Celles et ceux qui ne connaissent pas les lieux peuvent s'y perdre plus vite qu'ils ne le pensent, dans ce monde sur-lisible et pourtant loin d'être évident. La rigidité des tracés laisse peu de place à la dérive. Le seul moyen de se perdre est en réalité de vouloir aller précisément quelque part.

⁶⁸⁴ Voir : <https://www.lemoniteur.fr/article/de-la-france-moche-a-la-refondation-des-entrees-de-ville.2255151>

L'ensemble de ces sujets commencent, peut-être tardivement, à s'empiler sur les tables des architectes et des urbanistes, via des questions concrètes et des objectifs ciblés. Le détour par la littérature aura sinon procuré des matériaux de projet, du moins permis de mettre en lumière l'urgence avec laquelle considérer des lieux constitutifs de nos vies quotidiennes et pourtant jusque-là majoritairement dépréciés dans le champ architectural et urbain.

Des expériences

Pas de lieux sans expériences. Dans les trois chapitres constitutifs de la partie « Expériences », nous avons tâché de revenir sur les pratiques de l'espace quotidien ainsi que sur les nouveaux modes de relations entre faiseurs de livres et faiseurs de ville.

Le premier élément marquant concerne, dans le prolongement du chapitre « Hôtel », nos manières d'habiter – ou plutôt d'*inhabiter*. Le néologisme se prête à un monde générique et désincarné, où habiter ne signifie plus seulement loger, ce à quoi on aurait en effet tort de le réduire, mais jouir d'un environnement bâti plus large, de tout ce que la métropole peut offrir, ses services, ses équipements, ses commerces. En somme, de toutes ses extériorités. Dans un monde globalisé manifestement voué à un continuum de non-lieux, l'espace domestique devient visiblement illusoire. Les personnages – les individus – n'ont d'autre choix que d'aspirer à des lieux inhabités.

Les objets futiles qui décoorent l'ensemble de nos intérieurs *surmodernes* font résonner les logements comme des coquilles vides et transitoires, impossibles à incarner. L'urbanisation, et parfois la géographie absurde et indomptable de nos villes, participent à la perte de repères et implique la dérive : il devient progressivement impossible d'échapper à un territoire de plus en plus restreint et balisé, presque carcéral. La nouvelle forme de dérive à laquelle nous invite Bret Easton Ellis esquisse une géographie transgressive, révélatrice de la pauvreté de nos modes d'habiter contemporains. La superficialité des rapports sociaux et la répliquabilité des lieux empêchent l'expression d'une quelconque individualité : difficile de trouver sa place dans ce monde générique. À la fois, « pourquoi devrait-on vivre à Marseille de la même manière que sur le plateau de Saclay⁶⁸⁵ ? » s'est récemment questionnée l'architecte, journaliste et chercheuse Margaux Darrieus, face à la standardisation des « produits » développés par les promoteurs immobiliers. La littérature répond par une boulimie consumériste, l'espace étant traité comme un produit de consommation comme un autre. Autant s'imaginer quitter la sérialité de la métropole pour explorer des marges inédites, des lieux à proprement parler inhabités : le désert et d'autres figures allégoriques de l'espace vierge et hostile. L'errance des personnages las et narcissiques, sommés de *faire quelque chose* dans la paresse et l'inertie collective, confinent paradoxalement à un enfermement progressif, auquel leurs nombreux déplacements quotidiens les consignent curieusement. Ne reste plus qu'à s'évader, loin, quitter son « chez soi », et faire l'expérience de l'ailleurs.

⁶⁸⁵ Margaux Darrieus, « Les architectures totales de la ville néolibérale », *AOC*, 10 février 2023. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://aoc.media/opinion/2023/02/09/les-architectures-totales-de-la-ville-neolibérale/>

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'Ellis, Toussaint, Houellebecq et McInerney nous invitent à nous déplacer. Le monde semble à portée de main, accessible et familier. Leurs romans se font l'écho du rétrécissement de notre planète urbaine, de la compression de l'espace devenu entrave, obstacle, frein aux infinies possibilités de la mobilité moderne. Savoir comment l'on s'inscrit dans l'espace est une question définitivement obsolète, reléguant toute une série de dispositifs urbains et architecturaux (seuils, articulations, passages, etc.) au ban des indésirables. La guerre contre l'espace est déclarée.

Mais la crise sanitaire, conjuguée à la prise de conscience de l'épuisement des ressources, aura eu des effets substantiels sur la manière d'appréhender nos manières de se déplacer. La nouvelle de Célia Houdart, « Personnel au sol », écrite pour le premier numéro de la revue *Habitante*, raconte en creux cette bascule : l'auteur se penche sur des photos du tournage du film *Rien à foutre* dont la production a été arrêtée pendant le confinement, alors que 60% du trafic aérien international était immobilisé. Le film, finalement sorti en salle en 2022, relate la vie absurde d'une salariée d'une compagnie *low cost*, basée à Lanzarote. Alors que les voyages à l'autre bout du monde ont été progressivement banalisés par la géographie transgressive proposée par les compagnies aériennes, l'aéroport, non-lieu parmi les non-lieux, est progressivement devenu un lieu du quotidien – en particulier pour les personnages de nos auteurs transgressifs. Les opérateurs redoublent d'efforts et d'inventivité pour réengager aujourd'hui les voyageuses et voyageurs à refaire du trajet un espace en tant que tel, une destination : s'abstraire de l'abstraction, retrouver du sens dans des trajets dont on a perdu l'essence et déployer par là même des dispositifs dont on avait perdu l'utilité. Il n'est plus seulement question de relier un point A un point B, mais de faire l'*expérience* de leur distance. Même la SNCF communique désormais de la sorte : le train, moyen de déplacement vertueux et désirable, délivre des *expériences*, longtemps dévaluées par des technologies toujours plus rapides et performantes. Le non-lieu serait-il en train de disparaître ? C'est comme si l'on avait fini par se rendre compte qu'à trop consommer, on en perdait l'essence du voyage, sa poésie, sa beauté.

Les infrastructures de déplacement quotidien changent également de figure : aux machineries et technologies modernes se substituent aujourd'hui des outils et des démarches à échelle humaine. La proximité, longtemps discréditée, résonne comme un eldorado, bousculant les modes de déplacement dans une ère du proche. Les marches urbaines, sensibles et commentées, réalisées par de nombreux acteurs de la transformation du territoire occupent par ailleurs une place grandissante dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme⁶⁸⁶. Elles plaident notamment, parmi les revendications écologistes sur la préservation des milieux, pour une prise en compte de la lenteur et une appréciation renouvelée de la géographie terrestre. Les collectivités réfléchissent à d'autres manières de se déplacer, le tout-voiture, qui a présidé à l'aménagement de nos territoires depuis de nombreuses décennies, apparaissant finalement comme un contre-sens écologique. La donne change : s'il reste du travail à accomplir, les

⁶⁸⁶ Voir notamment Yvan Detraz, *Zone Sweet Zone. La marche comme projet urbain*, Marseille, Wildproject, 2020 ; voir également l'article d'Anne-Elisabeth Bertucci, « La marche, une expérience sensible pour nourrir le projet », *AMC*, n°313, avril 2023, qui revient notamment sur les travaux fondateurs de l'architecte et chercheur Nicolas Tixier.

promoteurs réfléchissent à d'autres manières d'occuper les parkings et les villes s'évertuent à communiquer via des slogans des plus ingénieux leur engagement dans la transition écologique. L'expérience du déplacement est quoi qu'il en soit au cœur des débats dans nos sociétés urbaines contemporaines.

La responsabilité des architectes et des urbanistes dans les manières d'habiter le monde est, à l'évidence, fondamentale. Rien d'étonnant à les voir, dès lors, cible de certaines critiques. Tantôt représenté comme le bras armé du pouvoir en place, tantôt comme un artiste démiurge frustré et incompris, raillé, moqué, méprisé, l'architecte n'est pas épargné par les romans de nos auteurs transgressifs et de notre corpus élargi. Pourtant, dans la réalité, les architectes et les urbanistes multiplient les appels du pied envers les auteurs et les autrices de fiction, conscients que les modalités de diffusion de leur travail nécessitent des compétences extérieures à leur champ. Les collaborations entre architectes, urbanistes et personnalités littéraires s'accroissent et se renouvellent, après quelques années de débats théoriques dans les écoles et les institutions, grâce à l'émergence d'une génération d'écrivains et d'écrivaines directement engagés dans les réflexions urbaines, voire dans la fabrique de la ville. Les faiseurs de ville s'entourent volontiers de faiseurs de livre à différentes étapes du projet et de manière plus ou moins instrumentale. Faire l'expérience de l'espace, assurément, mais autant être en mesure de bien la communiquer.

Des représentations

Pour compléter, et parachever, notre cartographie de l'imaginaire contemporain, nous avons convoqué trois notions capables de rendre compte de la manière dont notre corpus représente les lieux et les expériences du quotidien. Ce chapitre donne à lire les effets et les manifestations de la retraite, de l'utopie et des atlas dans notre corpus transgressif ainsi que les processus mis en œuvre pour exprimer la banalité de nos vies urbaines.

Ce sont les processus de mise à l'écart qui transparaissent principalement pour en rendre compte : il faut quitter, coûte que coûte, un environnement socialement et spatialement oppressant. Ellis, Toussaint, McInerney et Houellebecq usent de plusieurs stratagèmes pour ce faire : que cela soit dans des espaces lointains et marginaux, dans sa propre ville (retraite intramondaine), au travers d'un « abri souverain » (qui n'est pas sans rappeler les théorisations de la banalité d'Auguste Perret) ou dans « l'estrane » contemporain (les interstices, les seuils de l'urbanisation), les personnages font communément l'expérience de l'ascèse, plus ou moins exotique, plus ou moins solitaire. Cette question trouve dans la pratique architecturale une forme d'expressivité et d'esthétisation, notamment mise en lumière par l'architecte Pier Vittorio Aureli. L'intérêt croissant pour les territoires ruraux ainsi que l'épaississement de certaines lisières urbaines (densification, mutabilité, surélévation) ne sont pas non plus étrangers à un tel phénomène. Comment redonner du sens et de l'identité aux non-lieux génériques et désincarnés ? Les typologies représentées par la littérature contemporaine (villégiature, hôtels, îles, déserts, maisons secondaires et même salles de bain) questionnent nos modes d'inscription au monde. Comment les architectes peuvent-ils se saisir des lieux du *nulle part*, du *n'importe où* et de l'*ailleurs* ? Quelle place accorder à l'Utopie ?

Notre planète, presque exclusivement urbaine, est soudainement devenue trop petite. On a relevé et cartographié chaque centimètre carré de la Terre. Pour transgresser cet excès de connaissance, ou s'y soustraire, nos auteurs jouent avec les codes de l'Utopie. On peut envisager dans leurs œuvres respectives plusieurs acceptations d'une notion que la littérature et l'architecture, dans leur capacité de *projection*, partagent de fait. Dans le même temps, l'architecture fait l'épreuve de différentes impasses, caractérisées par des crises multiples et répétées, qui nous font notamment prendre conscience de la fragilité de notre planète urbaine et ébranlent notre confiance aveugle envers son extrême sophistication technique et sa prétendue invulnérabilité⁶⁸⁷. Nous sommes huit milliards d'humains sur Terre, bientôt dix. Chaque jour, la population mondiale augmente d'environ 240.000 personnes, soit l'équivalent d'une ville comme Lille ou Bordeaux⁶⁸⁸. En 2050, notre planète devrait compter 70% d'urbains. Dans ce contexte, l'environnement construit doit plus que jamais prendre soin de ses habitantes et de ses habitants. Le paradigme hérité de la révolution industrielle voulant que les sociétés humaines s'approprient les ressources terrestres à leur seul bénéfice touche assurément à sa fin. Pour autant, tout acte de projet, toute modification de notre environnement bâti consomme des matières premières et de l'énergie. Dès lors, comment faire du projet à l'heure de l'économie de ressources ? Question fondamentale, s'il en est, pour le champ de la production de l'espace, dans l'obligation de se réformer et de crédibiliser ses actions. Les réponses se font pour l'instant rares. L'Utopie, possible refuge, nécessaire « horizon critique⁶⁸⁹ », manque cruellement à l'appel : elle semble se réduire aujourd'hui à des images stéréotypées et une vision réductrice du développement durable. Les pays riches et émergents cherchent à étendre leurs territoires sur l'eau, voire dans l'espace, quand nos auteurs transgressifs nous donnent à lire deux versions opposées de l'Utopie contemporaine : l'*entopie*, cette Utopie du proche, du cocon domestique et familial, de la densité, et son acceptation inverse : la capacité de s'affranchir de la spatialité, sans localisation, sans adresse, partout en même temps et nulle part à la fois.

Comment les écrivains et les écrivaines rendent-ils compte d'un état objectif du monde ? Une fois n'est pas coutume, comme les architectes : les romans de Toussaint, McInerney, Houellebecq et Toussaint, de même que la plupart des travaux prospectifs des architectes, se saisissent des objets pour exprimer la répétitivité du quotidien et de notre univers contemporain. Si anodins soient-ils, ils leurs permettent de dépeindre l'essentiel de nos vies : rangés, classés, compilés, épuisés dans des atlas aux formes diverses et variées, les objets permettent tour à tour d'investir – et de représenter – la domesticité, la vacuité de l'existence, la consommation et la notion de confort, la démesure, le banal et l'ordinaire. En assumant, voire en revendiquant l'usage des objets et leur potentielle obsolescence, les écrivains, les écrivaines et de nombreux artistes tendent à une forme de *représentation universelle*.

⁶⁸⁷ Voir Jacques Ferrier, « La ville dense a trahi ses habitants », *Métropolitiques*, 27 avril 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://metropolitiques.eu/La-ville-dense-a-trahi-ses-habitants.html>

⁶⁸⁸ Il est possible de constater l'évolution de la population, de même que d'autres indicateurs très instructifs, en direct, sur la plateforme <https://www.worldometers.info/fr/>

⁶⁸⁹ Jean-Louis Violeau, « Utopie n'a pas eu lieu. L'architecture et ses figures atopiques », *Mouvements*, 6 janvier 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://mouvements.info/utopie-na-pas-eu-lieu/>

Des ouvertures

Au travers de cette cartographie, la thèse a ouvert différents champs d’actions et de réflexions et a sensiblement diversifié les modalités de travail, les rencontres et les projets. Il semble opportun de résumer ici quelques-unes de ces extériorités, afin de comprendre comment elles ont permis d’infuser le corps scientifique, l’enseignement et notre pratique d’architecte.

Nous avons tout d’abord tâché de valoriser les étapes les plus marquantes de nos recherches au sein du monde universitaire et scientifique à travers des publications – dans des ouvrages collectifs et des revues appartenant à nos deux champs de recherche – et des communications dans différents colloques et journées d’études. Les liens entre la littérature et l’architecture (précisément autour de la quotidienneté) s’avèrent constituer un levier de réflexion particulièrement saillant pouvant mobiliser des objets, des méthodes et des outils relatifs à une grande diversité de sujets, du plus théorique au plus opérationnel. De quoi nous conforter dans notre obstination : les apories relevées par une partie des chercheuses et des chercheurs sur « l’improductivité » de cette rencontre peuvent visiblement être transgressées, si tant est que l’on s’abstienne des stériles comparaisons, métaphores et autres analogies.

La thèse a fondé le sens de notre engagement dans l’enseignement, autour d’une réflexion sur la capacité des architectes à fédérer et créer du consensus, en associant aux habituels et nécessaires outils de représentation des architectes des dispositifs discursifs sophistiqués et maîtrisés. A Paris et à Nantes, en Licence ou en Master, seul ou en équipe, il est question de mener avec les étudiantes et les étudiants des réflexions sur d’autres manières de représenter et de raconter le projet. Car toutes et tous sont pleinement impliqués dans une réflexion sur la requalification du métier et de l’image de l’architecte, loin des modèles désuets des architectes-stars et des modes d’exercice inconfortables qui ont imprégné le début du siècle. Les différents enseignements, en projet, en théorie, ou via des semaines de workshops, donnés dans des situations et au sein d’équipes diverses, ont contribué à fabriquer les contours de ces aspirations pédagogiques. En 2019, nous avons réalisé avec le collectif 614 un workshop à l’école d’architecture de Paris-Malaquais, intitulé « Écrire et dessiner l’espace ». Avec une vingtaine d’étudiantes et d’étudiants, nous avons mené un travail de recherche et d’expérimentation sur la représentation de l’architecture à partir d’un corpus inédit et original : le texte *Un jour dans la vie* écrit par Tanguy Viel et Laurent Mauvignier. La forme (les deux auteurs discutent par textes interposés, selon une modalité de temps proposée par la librairie Passages, à Lyon, qui a édité et publié le livre) et le contenu (des expériences spatiales ordinaires, et notamment les divagations de Viel sur le nom des arbres et les escaliers du château de Chambord) ont donné lieu à des exercices d’écriture expérimentaux, dont il a ensuite fallu penser la forme et la médiation : des récits visuels et littéraires. Depuis 2021, à l’école d’architecture de Nantes, des exercices de projet de logements prennent directement appui sur des lieux issus de notre corpus littéraire : l’échangeur de Fontainebleau-Melun Sud de Houellebecq (*Rester vivant*), le désert californien d’Ellis et le monorail d’Orléans de Vasset (*Un vie en l’air*), leur sont soumis comme des sites de projet où penser de nouvelles formes d’habitat et des nouvelles manières d’habiter. Nos cours magistraux se concentrent, en s’appuyant sur les exemples de collaborations entre écrivaines, écrivains et architectes discutés

dans cette thèse, sur l'importance de la problématisation et du récit dans le processus de conception, de communication et de partage du projet : une expérience en pleine adéquation avec nos aspirations, qui tendent à pérenniser les liens entre la pratique, la recherche et l'enseignement.

De pratique, justement, il est également nécessaire de faire état. Car contre toute attente, les rencontres entre architecture et littérature ouvrent certes des potentialités éditoriales de différents ordres, mais également des questionnements fertiles en lien avec une pratique de projet. D'un point de vue éditorial, le collectif 614, que nous avons cofondé en 2019, réfléchit précisément à la manière de proposer différents formats pour développer des alternatives aux récits dominants dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Les projets qui jalonnent notre parcours commun portent un regard sensible sur des lieux, des espaces et des territoires, en cherchant à faire émerger des récits à partir de dispositifs pensés pour et avec les populations qui les occupent. Nous avons spécialement imaginé un magazine quotidien performatif pour *Todo Dia*, la 12^e Biennale Internationale d'Architecture de São Paulo à laquelle nous avons participé en 2019. Durant trois semaines, nous nous sommes installés au sein du Centro Cultural São Paulo, pour y éditer et imprimer *tous les jours* les quinze numéros de *Dia a Dia*, diffusés et exposés sur place. Grâce à la participation de près de soixante-dix contributeurs et contributrices provenant de dix-neuf pays différents, le magazine s'est fait le relais de voix hétérogènes en exposant des regards singuliers – qu'ils soient tendres, critiques, anecdotiques ou analytiques – sur les situations urbaines les plus banales qui constituent nos expériences quotidiennes. Le quotidien constituait donc autant un outil qu'un prétexte pour agréger des récits et les faire résonner avec des problématiques liées à l'appréhension de l'espace contemporain.

Au-delà de ces tentatives éditoriales exploratoires, les allers-retours entre la thèse et les travaux réalisés au sein du laboratoire Sensual City de l'agence Ferrier Marchetti Studio auront été constants, de telle sorte qu'il paraîtrait réducteur de l'illustrer par un exemple précis. Depuis 2017, les projets réalisés au sein de l'agence alimentent nos recherches. Nous espérons – et avons la faiblesse de croire – que l'inverse est également vrai : la mobilisation des écrivaines et des écrivains, leur regard sur les lieux et les objets du quotidien, auront certainement participé à enrichir le fond et la forme des projets du Studio, où les intuitions sont perpétuellement confrontées, comme première source référentielle, à la manière dont la littérature s'en empare ou s'en est emparée. Cette pratique hétérogène et complémentaire entre recherche, projet et enseignement, fonde notre engagement dans le champ architectural et urbain, à l'aide d'extériorités capables de penser différemment et durablement la fabrication de l'espace.

Des perspectives

À l'heure où l'acte architectural se voit de plus en plus contesté, où le métier et la figure de l'architecte traversent des mutations profondes, il y a de quoi se réjouir des rencontres entre la littérature et les disciplines de l'espace. Plusieurs questions demeurent cependant sur la teneur de ces relations, et les leviers à activer pour qu'elles se pérennisent et se diversifient. Le tournant littéraire, tel que nous l'énoncions en introduction de ce manuscrit, peut en effet prendre des

formes singulièrement différentes : les écrivaines et les écrivains, de plus en plus investis dans les modalités de production de la ville, sont aujourd'hui mobilisés à différents stades de la conception, du développement et de la médiation du projet. Des recherches substantielles pourraient dès lors creuser le sillon de ces collaborations naissantes, de leurs potentialités et de leurs éventuelles apories. Nous percevons, au crépuscule de notre propre travail, au moins trois ramifications éventuelles :

- la mobilisation de la fiction chez les architectes et les urbanistes : en quoi représente-t-elle un véritable *outil* de conception et de communication au service du projet ? Peut-elle panser les maux ? Est-ce que le fait de « raconter des histoires » constitue le moyen de masquer la réalité aux populations auxquelles l'on s'adresse, voire de la corrompre ? Est-ce par ailleurs nécessaire pour convaincre commanditaires, élus, habitantes et habitants ?

- la place des écrivaines et des écrivains dans les agences et dans les écoles d'architecture : au-delà d'une vision utilitariste ou instrumentale, en quoi cette présence peut-elle renouveler les références, les discours et les processus de travail des architectes et des urbanistes ?

- l'imaginaire : en quoi les romancières et les romanciers sont-ils nécessaires à la fabrication de discours et d'imaginaires urbains ? En quoi la littérature peut-elle porter un message encourageant et positif sur les manières d'habiter le monde ? Permet-elle de changer la perception et l'expérience quotidienne de l'architecture et de la ville ?

Dans cette thèse, la littérature aura été envisagée comme une ressource à partir de laquelle interroger les champs de la production de l'espace. S'il reste difficile de mesurer l'impact que la littérature produit réellement sur le projet architectural et urbain, les entretiens menés avec des architectes et des urbanistes prouvent qu'elle infuse, plus ou moins consciemment, plus ou moins temporairement, et avec plus ou moins d'incidence, l'univers référentiel – et donc opérationnel – de leur travail. Il paraît certes présomptueux d'imaginer que la littérature pourra à elle seule réformer la pratique architecturale et urbaine. Soyons tout de même certains qu'elle demeure un formidable outil de lecture de l'espace contemporain, qu'elle constitue une ressource d'une infinie richesse pour regarder le monde qui nous entoure, pour penser les lieux, multiplier les expériences et enrichir les représentations du quotidien.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE **419**

Corpus « transgressif »	420
Corpus « élargi »	421
Banal / Ordinaire / Quotidien	423
L'espace et la littérature	426
Sur le corpus	430
Général Littérature	433
Général Espace	435
Général	439
Sources internet	442

BIBLIOGRAPHIE

Sont indiquées en bibliographie toutes les références ayant participé à la construction des hypothèses et à la rédaction de la thèse. Le terme « espace » réunit ici les disciplines de production de l'espace (architecture/urbanisme/paysage).

La bibliographie obéit à une logique thématique. Elle est classée comme suit :

- Corpus « transgressif » : les romans du corpus principal étudiés
- Corpus « élargi » : les romans du corpus secondaire étudiés
- Banal / Ordinaire / Quotidien : ouvrages et références portant sur les notions discutées dans le manuscrit, dans les disciplines de l'espace, en littérature, ainsi que dans des champs connexes
- Espace et littérature : ouvrages et références relatant de la rencontre entre nos deux champs d'un point de vue théorique, aussi bien que les ouvrages et documents prouvant les liens et collaborations entre leurs acteurs
- Sur le corpus : ouvrages et références portant sur les auteurs et autrices des deux corpus littéraires
- Général Littérature : ouvrages et références sur la littérature (sociologie de la littérature, études littéraires, géographie et littérature, etc.)
- Général Espace : ouvrages et références sur les questions spatiales
- Général : ouvrages et références ayant alimenté la réflexion générale, au-delà des frontières disciplinaires ou thématiques
- Sources internet

CORPUS « TRANSGRESSIF »

- ELLIS Bret Easton, *Moins que zéro* [*Less than Zero*, 1985], trad. Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois, 1986 – cité ici dans la version « poche », Paris, 10/18, 2006.
- *Les Lois de l'attraction* [*The Rules of Attraction*, 1987], trad. Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois, 1988 – cité ici dans la version « poche », Paris, 10/18, 2016.
- *American Psycho* [*American Psycho*, 1991], trad. Alain Defossé, Paris, Salvy, 1992 – cité ici dans la version « poche », Paris, 10/18, 2005.
- *Glamorama* [*Glamorama*, 1998], trad. Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, 2000 – cité ici dans la version « poche », Paris, 10/18, 2016.
- *Lunar Park* [*Lunar Park*, 2005], trad. Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, 2005 – cité ici dans la version « poche », Paris, 10/18, 2010.
- *Suite(s) impériale(s)* [*Imperial Bedrooms*, 2010], trad. Pierre Guglielmina, Paris, Robert Laffont, 2010 – cité ici dans la version « poche », Paris, 10/18, 2012.
- HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994 – cité ici dans la version « poche », Paris, J'ai Lu, 2010.
- *Les Particules élémentaires*, Paris Flammarion, 1998 – cité ici dans la version « poche », Paris, J'ai Lu, 2012.
- *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998.
- *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 1999.
- *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001 – cité ici dans la version « poche », Paris, J'ai Lu, 2010.
- *Lanzarote et autre textes*, Paris, Librio, 2002.
- *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005 – cité ici dans la version « poche », Paris, Poche, 2011.
- *La Carte et le Territoire*, Paris Flammarion, 2010.
- *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.
- *Anéantir*, Paris, Flammarion, 2022.
- MCINERNEY Jay, *Journal d'un oiseau de nuit* [*Bright Lights, Big City*, 1984], trad. Sylvie Durastanti, Paris, Mazarine, 1986. Réédité sous le titre *Bright Lights, Big City*, Paris, L'Olivier, 1997 – cité ici dans la version « poche », Paris, Points, 2017.
- *Trente ans et des poussières* [*Brightness Falls*, 1992], trad. Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, Paris, L'Olivier, 1993 – cité ici dans la version « poche », Paris, Points, 2012.
- *La Belle vie* [*The Good Life*, 2006], trad. Agnès Desarthe, Paris, L'Olivier, 2007 – cité ici dans la version « poche », Paris, Points, 2008.
- *Les Jours enfuis* [*Bright, Precious Days*, 2016], trad. Marc Amfreville, Paris, L'Olivier, 2017 – cité ici dans la version « poche », Paris, Points, 2018.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2005.
- *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2007.
- *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2002.

- *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 1999 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2012.
- *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2009
- *Fuir*, Paris, Minuit, 2005 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2009.
- *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.
- *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2015.
- *Nue*, Paris, Minuit, 2013 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2017.
- *Made in China*, Paris, Minuit, 2017.
- *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019.
- *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020 – cité ici dans la version numérique, Paris, Minuit, 2020.
- *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021.
- *C'est vous l'écrivain*, Paris, Le Robert, 2022.

CORPUS « ÉLARGI »

- AUSTER Paul, *L'invention de la solitude* [1982], Arles, Actes Sud/Babel, 1994.
- BELLANGER Aurélien, *L'Aménagement du territoire*, Paris, Gallimard, 2014.
- *Le Grand Paris*, Paris, Gallimard, 2017 – cité ici dans version numérique, Paris, Gallimard, 2017.
- BERTINA Arno, LARNAUDIE Mathieu et ROHE Olivier, *Boulevard de Yougoslavie*, Paris, Inculte/Dernière Marge, 2021.
- BON François, *Paysage Fer*, Paris, Seuil, 2000.
- *Autobiographie des objets*, Paris, Seuil, 2012.
- *Où finit la ville*, Nantes, Joca seria, 2020.
- CARRÈRE Emmanuel, *D'Autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.
- CLARO Christophe, *La Maison indigène*, Arles, Actes Sud, 2020.
- CLERC Thomas, *Cave*, Paris, Gallimard, 2021.
- *Intérieur*, Paris, Gallimard, 2013 – cité ici dans version numérique, Paris, Gallimard, 2017.
- *Paris, musée du XXI^e siècle : Le 10^e arrondissement*, Paris, Gallimard, 2007.
- COSSÉ Laurence, *La Grande Arche*, Paris, Gallimard, 2016.
- DECK Julia, *Propriété privée*, Paris, Minuit, 2019 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit 2021.
- DEFALVARD Marien, *L'Architecture*, Paris, Fayard, 2021.
- DESPENTES Virginie, *Vernon Subutex 1*, Paris, Grasset, 2015.
- DIVRY Sophie, *La Condition pavillonnaire*, Paris, Noir sur blanc, 2014.
- DUCROZET Pierre, *L'Invention des corps*, Arles, Actes Sud, 2017 – cité ici dans la réédition « poche », Babel, 2019.
- ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.
- *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Seuil, 2014 – cité ici dans la réédition « poche », Folio, 2016.
- *Hôtel Casanova*, Paris, Folio, 2020.

BIBLIOGRAPHIE

- FOREST Philippe, *Le Siècle des nuages*, Paris, Gallimard, 2010.
——— *Crue*, Paris, Gallimard, 2016.
- GARCIN Christian et VIEL Tanguy, *Travelling*, Paris, J.-C. Lattès, 2019.
- GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, *Le Brutaliste*, Paris, L'Olivier, 2021.
- GAUDÉ Laurent, *Le Soleil des Scorta*, Arles, Actes Sud, 2004.
——— *La Porte des enfers*, Arles, Actes Sud, 2008.
- HOUDART Célia, *Villa Crimée*, Paris, Minuit, 2018.
- KERANGAL Maylis de, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.
- LABRUFFE Alexandre, *Chroniques d'une station-service*, Paris, Verticales, 2019.
- LAFON Marie-Hélène, *Nos vies*, Buchet-Chastel, 2017.
- LE TELLIER Hervé, *L'Anomalie*, Paris, Gallimard, 2020 – cité ici dans la réédition « poche », Folio, 2022.
- LOPEZ David, *Fief*, Paris, Seuil, 2017.
——— *Vivance*, Paris, Seuil, 2022.
- MATHIEU Nicolas, *Connemara*, Arles, Actes Sud, 2022.
———, *Leurs enfants après eux*, Arles, Actes Sud, 2018.
- MAUVIGNIER Laurent, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011.
- PAULY Anne, *Avant que j'oublie*, Paris, Verdier, 2019.
- ROLIN Jean, *Zones*, Paris, Gallimard, 1997.
——— *La Clôture*, Paris, P.O.L., 2001.
——— *Le Pont de Bezons*, Paris, P.O.L., 2020.
- ROLIN Olivier, *Suite à l'hôtel Crystal*, Paris, Seuil, 2004.
- ROUCHON-BORIE Dimitri, *Le Démon de la colline aux loups*, Paris, Le Tripode, 2022.
- SLIMANI Leïla, *Le Parfum des fleurs la nuit*, Paris, Stock, 2021 – cité ici dans la réédition « poche », Folio, 2022.
- TAILLANDIER Fanny, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, Paris, PUF, 2016.
——— *Farouches*, Paris, Seuil, 2021.
- VASSET Philippe, *Un Livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
——— *Une vie en l'air*, Paris, Fayard, 2018.
- VIEL Tanguy et MAUVIGNIER Laurent, *Un jour dans la vie*, Lyon, Passages, 2010.
- VIEL Tanguy, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2006.
——— *Paris-Brest*, Paris, Minuit, 2009 – cité ici dans la réédition de la collection « Double », Paris, Minuit, 2013.

Articles et nouvelles

- DECK Julia, « Immobilité douce », *AOC*, 15 mai 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://aoc.media/fiction/2022/05/14/immobilite-douce/>
- , « L'Ennemi végétal », Paris, Pavillon de l'Arsenal. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/actualite/le-grand-paris-des-ecrivains/11878-julia-deck.html>
- DUCROZET Pierre, « Les Villes-efflorescentes », *Le 1*, n°318, 14 octobre 2020.
- HOUDART Célia, « Personnel au sol », *Habitante*, n°0, 2021.
- SORMAN Joy, « Une île dans la tête », *Le Grand Paris des écrivains*, 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/actualite/le-grand-paris-des-ecrivains/11874-joy-sorman.html>

BANAL / ORDINAIRE / QUOTIDIEN

- ALOTTO Pierrick et VAN SPRENGEL Timothée, *Cinq récits de l'ordinaire*, Mémoire de Master, Marne-la-Vallée, École Nationale Supérieure d'Architecture de la Ville & des Territoires, 2016.
- ARDENNE Paul, « Non-éloge de la banalité », *Sociétés*, n°75, 2002, pp. 75-77.
- AUGOYARD Jean-François, « Un itinéraire : du réel planifié à l'imaginaire du quotidien », in ALLAIN-DUPRÉ FABRY Élisabeth et LAVALOU Armelle (dir.), *Construire pour habiter*, Paris, L'Équerre / Plan construction, 1982.
- AUGOYARD Jean-François, MARTINE LEROUX, CATHERINE AVENTIN et AUGOYARD ERWAN, *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture : parcours en espace public*. [Rapport de recherche] 57, CRESSON, Ministère de la culture, 2003, tome 2. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01364154/file/57_2003_JFA_expe_T2.pdf
- BALANDIER Georges, « Essai d'identification du quotidien », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.74, Paris, Les Presses universitaires de France, 1983, pp. 5-12.
- BARDA Jeff, « Tentative d'épuisement du quotidien », *Acta Fabula*, n° 3, mars 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.fabula.org:443/acta/document8538.php>
- BARRÉ François, « S'intéresser à la fabrication de la ville », entretien avec Sybille VINCENDON et Ange-Dominique BOUZET, *Libération*, 5 avril 1996.
- BÉGOUT Bruce, « Approches de nulle part », in BERTHO Raphaële et CONESA Héloïse (dir.), *Paysages français*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017.
- BÉGOUT Bruce, *De la décence ordinaire*, Paris, Allia, 2017.
- BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.
- BÉGOUT Bruce, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Allia, 2003.
- BEREK Ewelina et WARMUNZINSKA-ROGOZ Joanna (dir.), « Les littératures francophones d'aujourd'hui : l'universel du et au quotidien », *Romanica Silesiana*, n°1 (13), 2018.
- BERTHO Raphaële et CONESA Héloïse (dir.), *Paysages français*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017.
- BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOURBOUZE Gricha et GRAINDORGE Cécile, « Quelques idées sur l'art de bâtir », in « Le nouveau réalisme dans l'architecture française », issu de *ARCH+*, n°240, 2020.
- BUISSON Aurélie, « Les déclinaisons de la normalité, selon Raymond Depardon », *Matières*, n°12, 2015.
- CAILLE Emmanuel, « Faire plus simple pour donner plus », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- CAILLE Emmanuel, « N'est pas ordinaire qui veut », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- CAILLE Emmanuel, « Simple, c'est plus. Réflexions sur une tendance de l'architecture en France », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- CALORI Jean-Patrice, « Le Neutre » [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://www.cabarchitectes.com/cablab/neutre/>
- CANTAL-DUPART Michel, « La grande architecture aujourd'hui est celle de l'ordinaire », *Le Moniteur*, 30 novembre 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lemoniteur.fr/article/la-grande-architecture-aujourd-hui-est-celle-de-l-ordinaire-par-michel-cantal-dupart.1923969>
- CHAUVIER Éric, *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
- CHAUVIER Éric, *Contre Télérama*, Paris, Allia, 2011.

- COHEN Jean-Louis, « Vivre sa vie », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Folio, 1990 [1980].
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, II : Habiter, Cuisiner*, Paris, Folio, 1994 [1980].
- DEBARRE Anne, « D'une esthétique de vie à une esthétisation du quotidien. Un parcours à travers les photographies des lofts de Jean Nouvel », in FERRARI Federico (dir.), *La fabrique des images. L'architecture à l'ère postmoderne*, Paris, Infolio, 2017.
- DIDELON Valéry, « Etoiles et lucioles », *d'architectures*, n°300, juillet-août 2022.
- DORVAL-BORY Nicolas, « Juste après le réel, juste avant le réalisme », Conférence dans le cadre de *Voix in(é)dites*, Paris, Maison de l'architecture d'Île-de-France, 14 décembre 2020.
- EL OMARI Hiba, « Réinventer Rural, combattre l'indifférence ordinaire », *d'architectures*. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.darchitectures.com/reinventer-rural-combattre-indifference-ordinaire-a4438.html>.
- FELSKI Rita, « The Invention of Everyday Life », *New Formations*, n° 39, 1999-2000, pp. 15–31.
- FIORENZA Gamba, « Lire la ville quotidienne entre technique et poétique », *Sociétés*, n°114, 2011 pp. 119-127.
- GAUTIER Claude et LAUGIER Sandra (dir.), *L'Ordinaire et le politique*, Paris, PUF, 2006.
- GOFFMAN Ervin, *La Mise en scène de la vie quotidienne – t. 1 : la présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973.
- GOFFMAN Ervin, *La Mise en scène de la vie quotidienne – t. 2 : les relations en public*, Paris, Minuit, 1973.
- GRANDIN-MAURIN Catherine, « L'esthétique du banal sans objet », *Urbanisme*, n°351, novembre/décembre 2006.
- GRIMALDI Nicolas, *Traité de la banalité*, PUF, 2005.
- HARRIS Steven et BERKE Deborah (dir.), *Architecture of the Everyday*, New York, Princeton Architectural Press, 1997.
- HOU Hanru (dir.) *Le spectacle du quotidien*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
- HUET Bernard, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », in FORTIER Bruno (dir.), *Métamorphoses parisiennes*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1996.
- HUGLO Marie-Pascale (dir.), « Raconter le quotidien aujourd'hui », *Temps zéro*, n° 1, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://tempszero.contemporain.info/document68>
- JOSEPH Sandrina (dir.), « Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain », *Paragraphes*, n° 28, 2009.
- KEMPE André, « Une architecture substantielle », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- KROLL Lucien, « Un quartier banal. Les Vignes blanches, à Cergy-Pontoise », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°32, 1986.
- LAHACHE Florent, « Architecture du réel : architecture contemporaine en France », *Critique d'art*, n°24, automne 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1677>
- LAPIERRE Éric et ORTELLI Luca, « La narration du quotidien », *Forum d'architectures*, Lausanne, 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ju9TelnzTCK>
- LAPIERRE Éric, « Banal vs. Ordinaire : conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi », Conférence à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 7 janvier 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/152688315>
- LAPIERRE Éric, « L'ordre de l'ordinaire – Architecture sans qualités », in PERRET Catherine (dir.), *Peinture sans qualités*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.

- LAPIERRE Éric, « La beauté du laid », *Le Point du Jour, une architecture concrète*, Cherbourg/Paris, Le point du jour/EL, 2011.
- LAPIERRE Éric, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004.
- LAPORTE Rémi, « Maison familiale Vichy », *Le Moniteur*, 01 novembre 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lemoniteur.fr/article/remi-laporte-maison-familiale-vichy.1196924>
- LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne. I, Introduction*, Paris, L'Arche, 1958.
- LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne. II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.
- LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne. III, De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris, L'Arche, 1981.
- LOOS Adolf, *Ornement et crime*, Paris, Payot et Rivages, 2003 [1913].
- LOOS Adolf, *Paroles dans le vide*, Paris, Champ Libre, 1979.
- LUCAN Jacques, « Génération silencieuse », *AMC*, n°49, mars 1994.
- LUCAN Jacques, « Préface », in LAPIERRE Éric, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2004.
- LYON Dominique, « À propos d'un fort désir de clarté », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- LYON Dominique, *Les Avatars de l'architecture ordinaire*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
- MADEC Philippe et POUSSE Jean-François, *Exist*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.
- MADEC Philippe, « L'avenir du quotidien », *Les Cahiers de la Cambre*, n°7, 2008.
- MASSON Damien, « Le mouvement : un révélateur des potentialités esthétiques de l'architecture ordinaire ? », in SANSON Pascal (dir.), *Les arts de la ville dans le projet urbain. Débat public et médiation*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2011. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pufr/145>
- MERLINI Fabio et SNOZZI Luigi, *L'architecture inefficente*, Marseille, Cosa Mentale, 2016.
- MINNAERT Jean-Baptiste, « Architecture ordinaire et hommes pluriels », *Ligeia*, n° 93-96, 2009. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-2-page-38.htm>
- ORTELLI Luca, « Architecture ancrée dans le quotidien : Kay Fisker et ses compagnons de route », *Matières*, n°12, 2015.
- ORTELLI Luca, « Sur la toile de l'ordinaire », *Matières*, n°4, 2001.
- PEDLER Emmanuel, *L'esprit des lieux, Réflexions sur une architecture ordinaire*, Paris, EHESS, 2016.
- PEREC Georges, *L'Infraordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- PERRET Auguste, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, Linteau, 2016 [1952].
- RIVIÈRE Claude, « Pour une théorie du quotidien ritualisé », *Ethnologie française*, n°2, avril-juin 1996, p.229-238.
- SEGAUD Marion, « L'ordinaire des espaces quotidiens », *Urbanisme*, n°351, novembre/décembre 2006.
- SHERINGHAM Michael, « Attending to the Everyday : Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec », *French Studies*, n° 54, 2000, pp. 187-199.
- SHERINGHAM Michael, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro*, n° 1, 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://tempszero.contemporain.info/document79>
- SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien : des Surréalistes aux Postmodernes*, Paris, PUF, 2013.
- SYMUL Jean-Jacques et STAS André, *Quotidiens. Les objets*, Crisnée, Yellow Now, 2021.
- URSPRUNG Philip, « The Fragile Surface of Everyday Life, what Happened to Realism? », *2G*, n°34, 2005, pp.84-91.

BIBLIOGRAPHIE

- VAN REETH Adèle, *La Vie ordinaire*, Paris, Gallimard, 2020.
- VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise et IZENOUR Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles, Mardaga, 2017 [1972].
- COLLECTIF, « Neuer Realismus in der französischen Architektur, *ARCH+*, n°240, 2020.
- COLLECTIF, « La nouvelle tendance de l'architecture française », *d'architectures*, n°286, décembre 2020/février 2021.
- COLLECTIF, « L'ordinaire, nouvel horizon ? », Colloque *Nouvelles richesses*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/lordinaire-nouvel-horizon>
- COLLECTIF, « L'appréhension des espaces du quotidien à Shanghai », Conférence à la cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 20 mars 2018. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/evenement/lapprehension-des-espaces-du-quotidien-shanghai>

ESPACE ET LITTÉRATURE

- ANDREU Paul, *Enfin*, Paris, Gallimard, 2014.
- ANDREU Paul, *Les Eaux dormantes*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- BAILLY Jean-Christophe, « Aucune maison n'est muette », Conférence au Collège de France, Paris, 14 mai 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/agenda/colloque/architecture-et-litterature-fiction-rhetorique-et-poetique/aucune-maison-est-muette>
- BANCQUART Marie-Claire, *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, La Différence, 2006.
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp.81-91.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BELLANGER Aurélien, « Périphérique intérieur », *AMC, Portrait d'agence, Chartier Dalix*, n°253, septembre 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.chartier-dalix.com/fr/ressources/peripherique-interieur-aurelien-bellanger>
- BERTAUD Madeleine (dir.), *Architectes et architecture dans la littérature française : colloque international, Sorbonne, les 23-25 octobre 1997*, Boulogne, Publications de l'ADIREL, 1999.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLESKINE Hélène (dir.), *Le Grand Paris est un roman*, Paris, La Villette, 2009.
- BLESKINE Hélène, *Passerelles dans la ville : écritures, architectures : des ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture...*, Besançon, L'Imprimeur, 2001.
- BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971.
- BOURNEUF Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, n°1, avril 1970, pp. 77-94.
- BRIERE Chantal, « Philippe Vasset ou l'ambition d'un "Centre Pompidou textuel" », in HYPOLITE Pierre, LEYGONIE Antoine et VERLET Agnès (dir.), *Architecture et littérature : Une interaction en question XXe-XXIe siècles*. Presses universitaires de Provence, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : doi :10.4000/books.pup.11992
- BROSSEAU Marc, *Des Romans-géographes. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BIBLIOGRAPHIE

- BUTOR Michel, « L'Espace du roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 48-55.
- BUTOR Michel, « La Ville comme texte », *Répertoire V*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, pp. 33-42.
- CABANTOUS Alain (dir.), *Mythologies urbaines : Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/19721>
- CAMUS Audrey et BOUVET Rachel (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- CHESNEAU Isabelle (dir.), *La ville mot à mot*, Marseille, Parenthèses, 2021.
- CHEVALIER Michel (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- CLERC Thomas, « Le 18^e au XXI^e », Conférence au Collège de France, Paris, 14 mai 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.college-de-france.fr/site/jean-louis-cohen/symposium-2021-05-14-15h30.htm>
- DAVID Jérôme, « Les ontologies urbaines de la littérature : l'exemple de la flânerie parisienne avant Baudelaire », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n°152, 2012. pp. 23-42.
- DÉCARIE Isabelle, *Fictions domestiques. La maison dans tous ses états*, Montréal, Trait d'union, 2004.
- DEPAULE Jean-Charles, *L'impossibilité du vide*, Marseille, Parenthèses, 2016.
- DESBIOLLES Maryline, « Nos yeux brillent », in LEMOINE Colin, *Atelier Marc Barani. Tenir lieu*, Milan, Silvana Editoriale, 2019.
- DESCHENES-PRADET Maude et DURET Christophe (dir.), *Habiter les espaces autres de la fiction contemporaine. Utopies, dystopies, hétérotopies*, Sherbrooke, Inframince, 2022.
- FERRIER Jacques, « Le Grand Paris des écrivains », entretien avec Soline NIVET, *d'architectures*, n°252, 2017.
- FERRIER MARCHETTI STUDIO, « Fiction architecturale : représenter et raconter », *Sensual City Papers*, n°3, 2020.
- FOREST Philippe, « Un rayon blanc, tombant du haut du ciel... », in LEMOINE Colin, *Atelier Marc Barani. Tenir lieu*, Milan, Silvana Editoriale, 2019.
- GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Littérature et architecture : des cathédrales de papier », [émission radio], *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 27 novembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/cartes-blanches-14-litterature-et-architecture-des-cathedrales-de-papier>
- HAMON Philippe (dir.), *Littératures et Architecture*, Rennes, Interférences/Presses universitaires de Lyon 2, 1988.
- HAMON Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris José Corti, 1989.
- HORVATH Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- HOUELLEBECQ Michel et KOOLHAAS Rem, « Tourism and architecture, in the limbo of the leisure », *El Pais*, 24 juillet 2007.
- HYPOLITE Pierre (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.
- HYPOLITE Pierre (dir.), *Architecture, Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.
- HYPOLITE Pierre (dir.), *Littérature et architecture, lieux et objets d'une rencontre*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 300, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- HYPOLITE Pierre, LEYGONIE Antoine, VERLET Agnès, MOREL JOURNAL Guillemette (dir.), *Architecture et littérature : une interaction en question, XX^e-XXI^e siècles*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2014.
- KERBRAT Marie-Claire, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, PUF, 1995.

- LAFARGE Claude, *La valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983.
- LAÛGT Élodie et HUGUENY-LEGER Élise (dir.), « Littérature et architecture », *Études littéraires*, n°1, vol.42, 2011.
- MATTHEY Laurent, « Le projet en urbanisme, entre postures de chercheur et postures d'auteur. Manifeste pour une approche littéraire du projet en urbanisme », in DELABARRE Muriel et DUGUA Benoît (dir.), *Faire la ville par le projet*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017.
- MATTHEY Laurent, « Les urbanistes, ces romanciers de la ville », *Collage*, n°3, 2018, pp.5-7.
- MATTHEY Laurent, « Quand la littérature fait de la théorie », *Collage*, n°6, 2019, pp.15-16.
- MATTHEY Laurent, « Urbanisme fictionnel : l'action urbaine à l'heure de la société du spectacle », *Métropolitiques*, 28 octobre 2011. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://metropolitiques.eu/Urbanisme-fictionnel-l-action.html>
- MATTHEY Laurent, MAGER Christophe, GAILLARD David et GALLEZOT Hélène (dir.), *Faire des histoires ? Du récit d'urbanisme à l'urbanisme fictionnel : faire la ville à l'heure de la société du spectacle*, Genève, Fondation Braillard Architectes, 2013. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:77686>
- MATTHEY Laurent, *Narrations de narrations. Tentative d'épuisement des techniques de narration scientifique des pratiques ordinaires de la ville*, Lausanne, Forum d'architectures de Lausanne, 2016.
- MENEGALDO Hélène et MENEGALDO Gilles (dir.), *Les imaginaires de la ville : entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- MERLINI Luca, *Les Habitants de la lune*, Paris, Sens et Tonka, 2000.
- MOLINA Géraldine, *Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail-Toulouse II, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00536602/document>
- MOREL JOURNAL Guillemette, ROCHE Anne et VERLET Agnès, « Écrire l'architecture. Avant-propos », *Europe*, n°1055, mars 2017.
- NIVET Soline, « Le dossier du mois - Le Grand Paris des écrivains », *d'architectures*, n°252, avril 2017.
- PAQUOT Thierry (dir.), *Les Faiseurs de ville*, Paris, Infolio, 2010.
- PAQUOT Thierry, « Le tiercé gagnant », *Le magazine des livres*, n°69, 2001, pp.45.
- PAQUOT Thierry, LUSSAULT Michel, BODY-GENDROT Sophie, BARTOLONE Claude (dir.), *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2000.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- PEREC Georges, *La Vie, mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- PEREC Georges, *Lieux*, Paris, Seuil, 2022.
- PETIT Michèle, « "Ici, y a rien !" La littérature, partie intégrante de l'art d'habiter », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-65.htm>
- POUILLON Fernand, *Les Pierres sauvages*, Paris, Seuil, 1964.
- REINHARDT Éric, « La France moche, la France que j'adore », *Télérama*, 18 février 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.telerama.fr/livre/la-france-moche-la-france-que-j-adore-un-recit-inedit-d-eric-reinhardt-7008046.php>
- REINHARDT Éric, AMSELLEM Olivier, JANKOVIC Nikola, *Beckmann N°Thépé : B-NT*, Paris, Loco, 2016.
- REINHARDT Éric, RICCIOTTI Rudy, PRELJOCAJ Angelin, *Pavillon Noir*, Paris, Xavier Barral, 2006.

- REINHARDT Éric, *Tours : Denis Valode & Jean Pistre*, Paris, X. Barral, 2009.
- RICOEUR Paul, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n°303, 1998.
- ROELENS Nathalie, VERCRUYSSSE Thomas, CLAESSEN Jeroen, JEUSETTE Julien (dir.), *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Kimé, 2016.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- ROULLIN Jean-François, « La réception en architecture comme la réception en littérature ? », *Cahiers thématiques : réception de l'architecture*, n°2, 2002.
- ROULLIN Jean-François, « Ville et architecture écrites : de l'auteur au lecteur », *Espaces et Sociétés*, n°94, 1998, pp.31-53.
- RUBIO Emmanuel, TSIOMIS Yannis (dir.), *L'architecte à la plume*, Paris, La Villette, 2019.
- SAINT PHALLE Nathalie de, *Hôtels littéraires. Voyage autour de la terre*, Paris, Denoël, 2005.
- SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2019.
- SOLLERS Philippe et DE PORTZAMPARC Christian, *Voir Écrire*, Paris, Calman-Lévy, 2003.
- SORMAN Joy et LAPIERRE Éric, *L'Inhabitable*, Paris, Alternatives/Pavillon de l'Arsenal, 2011.
- THIBAUD Jean-Paul Thibaud et TIXIER Nicolas, « L'ordinaire du regard », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n°7-8, 1998. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://hal.science/hal-01518180/document>
- TIBLOUX Emmanuel, « Les enjeux littéraires de la description de l'espace », *Espaces Temps*, n°62-63, 1996, pp. 116-129.
- TRÉTRIACK Philippe, « Structurer le récit », *Archiscopie*, n° 26, juillet 2021, pp.50-57.
- VASSET Philippe, « Écrire pour rendre l'espace habitable », entretien avec Michel LUSSAULT, *Tous urbains*, n°7, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/revue-tous-urbains-2014-3-page-24.htm>
- VERRIER Jean, « Villes rêvées en littérature », in CABANTOUS Alain (dir.), *Mythologies urbaines : Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/19721>
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Histoire d'une maison*, Paris, Mardaga, 1990 [1873].
- VION-DURY Juliette (dir.), *L'écrivain auteur de sa ville*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2001.
- VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.
- WEISGERBER Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique ; réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- ZANGHI Filippo, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.
- ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>
- COLLECTIF, « Le Grand Paris d'Aurélien Bellanger : 2 », Table ronde, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 16 février 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-grand-paris-daurelien-bellanger-2>

SUR LE CORPUS

- ALDER Laure, « Vagabondages avec Jean-Philippe Toussaint », [émission radio], *L'Heure bleue*, France Inter, 8 décembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-08-decembre-2017>
- BARRERE Sophie, « Dans le creux de l'écrit se crée la créature. Le personnage récurrent dans l'œuvre de Bret Easton Ellis », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n°13, 2015. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/erea.4668>
- BROCAS Alexis, « Bret Easton Ellis », [émission radio], *La compagnie des auteurs*, France Culture, 02 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/bret-easton-ellis-22-bee-serieux>
- BUSNEL François, « Jay McInerney, fils prodigue de Manhattan », *L'Express*, 22 mars 2007. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/livre/jay-mcinerney-fils-prodigue-de-manhattan_822015.html
- CHEMIN Ariane, « Six vies de Michel Houellebecq : la tour et le territoire », *Le Monde*, 12 août 2015. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/societe/article/2015/08/17/six-vies-de-michel-houellebecq_4727644_3224.html
- CLAUDEL Philippe, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », in DAMBRE Marc et BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- CLÉMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007.
- CLÉMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2011.
- CZARNY Norbert, « Prendre congé du monde pour mieux le restituer », *En attendant Nadeau*, 30 mars 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/03/30/toussaint-restituer-monde/>
- DALLMANN Antje, « ConspiraCities and Creative Paranoia: Ellis's Glamorama, Hustvedt's The Blindfold, and Whitehead's The Intuitionist », *Caliban. French Journal of English Studies*, n° 19, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/caliban.2376>.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, « L'espace impossible de l'utopie planétaire : *Le Meilleur des mondes* et *Les particules élémentaires* », in VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.
- FIALKIEWICS-SAIGNES Anna, « Que reste-t-il de l'anti-utopie ? Sur *La Petite apocalypse* (T. Konwicki), *Les Particules élémentaires* (M. Houellebecq) et *Le Slynx* (T. Tolstoï) », *Revue de littérature comparée*, n° 329, 2009, pp. 71-84.
- FILLON Alexandre, « Jay McInerney, l'explorateur de cœurs humains », *L'Express*, 11 mai 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/livre/jay-mcinerney-l-explorateur-de-coeurs-humains_1905606.html
- FISHER Dominique, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, n° 4, 1996, pp. 618-631.
- FORTIER Frances, « L'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis », *Tangence*, n°44, 1994, pp. 94-105.
- GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Bret Easton Ellis (1/2) : La métafiction de Bret Easton Ellis », [émission radio], *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 1 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/bret-easton-ellis-12-la-metafiction-de-bret-easton-ellis>

- GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Bret Easton Ellis (2/2) : BEE sérieux », [émission radio], *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 2 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/bret-easton-ellis-22-bee-serieux>
- GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Romans d'anthologie pour Noël (3/4) : Matthieu Galey – Bret Easton Ellis : L'encre de la subversion », [émission radio], *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 20 décembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/seances-de-rattrapage-34-matthieu-galey-bret-easton-ellis-lencre-de-la-subversion>
- GOLDSZAL Clémentine, « Le “Brat Pack”, un roman américain », *M, le magazine du Monde*, 4 mai 2019.
- GRANDMANGIN Rachel, « Bret Easton Ellis, Un cauchemar urbain », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, n°443, 2005.
- HANNE Mélodie, *La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Master, Université de Genève, Faculté des Lettres, Département de Langue et de littérature françaises modernes, 2017.
- HOUELLEBECQ Michel, entretien avec Sylvain BOURMEAU, *Médiapart*, 2011. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/xeq4rh#.UZivgSt5wts>
- KAPRIÉLIAN Nelly, « Spécial New York : entretien avec Jay MCINERNEY », *Les Inrocks*, 15 octobre 2009. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.lesinrocks.com/actu/special-new-york-entretien-avec-jay-mcinerney-132126-15-10-2009/>
- KIEFFER Morgane, « Le fatal et le fortuit. Énergie romanesque et variations multimédiatiques dans la tétralogie (Zahir ; la robe en miel) », *Lire, Voir, Penser l'œuvre de Toussaint*, Colloque, Bordeaux, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=1TCj0duDtVM&feature=emb_logo
- LECONTE Maxence, « Repenser le soi à travers l'espace houellebecquien », *Roman 20-50*, n° 66, 2018, pp. 19-28.
- LEDUC Alain (Georges), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Midi-Pyrénées patrimoine*, n° 5, février/avril 2005.
- LEYRIS Raphaëlle, « Pleins feux sur Jay McInerney », *Le Monde*, 18 mai 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/05/18/pleins-feux-sur-jay-mcinerney_5129601_3260.html
- LORET Éric, « Jean-Philippe Toussaint mis en abîmes ». *Le Monde*, 23 septembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/livres/article/2017/09/23/jean-philippe-toussaint-mis-en-abimes_5190075_3260.html.
- MARC Christine, « Jay McInerney : « C'était la fin de quelque chose », Saison 3 (Les jours enfuis) », *Diacritik*, 11 mai 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://diacritik.com/2017/05/11/jay-mcinerney-cetait-la-fin-de-quelque-chose-saison-3-les-jours-enfuis/>
- MCINERNEY Jay, « Jay McInerney, l'anthropologue de New York », [émission radio], *Un Jour dans le monde*, France Inter, 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/un-jour-dans-le-monde/un-jour-dans-le-monde-11-mai-2017>
- MENDES BAIÃO Helder, « L'indice de l'horreur chez Bret Easton Ellis. Le Los Angeles ville morte de *Moins que zéro* et *Suite(s) impériale(s)* », *A contrario*, n° 20, 2014. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2014-1-page-143.htm>
- NICLOUX Guillaume (réalisateur), *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, Les Films du Worso/Arte France, 2014, 92 minutes.
- NOVAK-LECHEVALIER Agathe (dir.), *Cahier Houellebecq*, Paris, L'Herne, 2017.

- NOVAK-LECHEVALLIER Agathe, *Houellebecq. L'art de la consolation*, Paris, Stock, 2018.
- ONO-DIT-BIOT Christophe, « Émission spéciale Jay McInerney », [émission radio], *Le Temps des écrivains*, France Culture, 13 mai 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/emission-speciale-jay-mcinerney>
- PARENTEAU Olivier, « Deux poètes font les courses. L'hypermarché chez Jacques Réda et Michel Houellebecq », *Captures*, n° 2, novembre 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : revuecaptures.org/node/537
- PEARSON Jesse, « Bret Easton Ellis », *Vice*, 10 juin 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.vice.com/fr/article/dpmv87/bret-easton-ellis-426-v4n6>
- PETRILLO Maria Giovanna, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bari, Schena Editore/Alain Baudry & Cie, 2013.
- POTET Frédéric, « Bret Easton Ellis au complet », *Le Monde*, 8 mars 2016. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/03/09/bret-easton-ellis-au-complet_4879479_3260.html
- PREHER Gérard, « Entre le vide et le plein, le tout et le rien : “La poésie des choses disparues” de Jay McInerney », in MEYNARD Cécile et VERNADAKIS Emmanuel (dir.), *Formes brèves : Au croisement des pratiques et des savoirs*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : doi : 10.4000/books.pur.140198
- RACHET Clémentin, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, B2, 2019.
- RAMOND Denis, « Houellebecq à l'hôtel », in HERMETET Anne-Rachel, LE BLAY Frédéric et LE NAN Frédérique (dir.), *Les lieux du bonheur. Approches littéraires : Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire, XLIV*. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/186337>
- TOUSSAINT Jean-Philippe et VIART Dominique, « Entretien », in RUBINO Gianfranco et VIART Dominique (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-243.htm>
- TOUSSAINT Jean-Philippe, « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », *Constructif*, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728
- TOUSSAINT Jean-Philippe, « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Quinzaines*, n°126, 2019.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, entretien avec Norbert CZARNY, *En attendant Nadeau*, 7 octobre 2020. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *Lire, voir et penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Colloque, Bordeaux, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=CrKWwaZzL68&frags=pl%2Cwn>
- VAN WESEMAEL Sabine, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- VAN WESEMAEL Sabine, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- VEINSTEIN Alain, « Jean-Philippe Toussaint », [émission radio], *Du jour au lendemain*, France Culture, 15 mai 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/jean-philippe-toussaint-0>
- VINCENT-ARNAUD Nathalie, « “To the Land's End” ou “farther out into the desert” : itinéraires de la négation dans *Less than Zero* de Bret Easton Ellis », in BONNEFILLE Stéphanie et Sébastien SALBAYRE (dir.), *La Négation : Formes, figures, conceptualisation*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pufr/4833>

- VINCENT-ARNAUD Nathalie, « Cartographie du vide : les "non-lieux" de l'espace américain dans *The Informers* de Bret Easton Ellis », *Caliban*, n°19, 2006. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/caliban.2407>
- VINCENT-ARNAUD Nathalie, « The No Music City ? La musique comme non-lieu chez Bret Easton Ellis », *Littératures*, n° 66, 2012. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/litteratures.199>
- VRIESE Hannes de, « La trace de Marie : espace et discontinuité dans le "cycle de Marie" de Jean-Philippe Toussaint », *Littératures*, n°76, 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/litteratures/1621>
- WIERZBOWSKA Ewa Malgorzata, « La technique de la description chez Houellebecq », in CLÉMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2011.
- COLLECTIF, « Michel Houellebecq », *Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Imec/Art Press, 2012.

GÉNÉRAL LITTÉRATURE

- ALLAIN-DUPRÉ FABRY Élisabeth et LAVALOU Armelle (dir.), *Construire pour habiter*, Paris, L'Équerre/Plan construction, 1982.
- ARA Angelo et MAGRIS Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Turin, Einaudi, 1987.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1999 [1857].
- BERTHELOT Francis, « Les Fictions transgressives », in DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline et BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 349-357.
- BLANCKEMAN Bruno, « "Je ne vis pas comme ils vivent..." Imaginaires et esthétiques de la solitude dans le roman contemporain », in MAJORANO Matteo, *Nuove solitudini : Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- BOURGOIS Raphaël, « Les romanciers sont-ils de bons analystes de notre époque ? », [émission radio], *Dimanche, et après ?*, France Culture, 18 mars 2018. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/dimanche-et-apres/les-romanciers-sont-ils-de-bons-analystes-de-notre-epoque-5946882>
- CALVINO Italo, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Turin, Einaudi, 1994.
- CARAION Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.
- COMPAGNON Antoine, *La littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris, Collège de France, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/cdf/524>
- COUSSEAU Anne, « La littérature des petits bonheurs et des plaisirs minuscules, une nouvelle prose du monde ? » in TOURET Michèle et DUGAST-PORTES Francine (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 305-316.
- DAMBRE Marc et BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline et BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

- DE CERTEAU Michel, « L'art d'habiter », in ALLAIN-DUPRÉ FABRY Élisabeth et LAVALOU Armelle (dir.), *Construire pour habiter*, Paris, L'Équerre / Plan construction, 1982.
- DEMANZE Laurent et RABATÉ Dominique (dir.), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L., 2018.
- DESCOMBES Vincent, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.
- DIVRY Sophie, *Rouvrir le roman*, Paris, Noir sur blanc, 2016.
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.
- DUCROZET Pierre, « On est dans une telle bascule de mondes qu'il faut nécessairement repenser la manière de raconter des histoires », *Diacritik*, 18 juin 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://diacritik.com/2019/06/18/pierre-ducrozet-on-est-dans-une-telle-bascule-de-mondes-qui-faut-necessairement-repenser-la-maniere-de-raconter-des-histoires-linvention-des-corps/>
- ERNAUX Annie, « La preuve par corps », in MARTIN Jean-Pierre (dir.), *Bourdieu et la Littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.
- ERNAUX Annie, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves JEANNET, Paris, Stock, 2004.
- FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, L. Conard, 1910.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins feux, 2001.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.
- FOREST Philippe, *Rien n'est dit. Moderne après tout*, Paris, Seuil, 2023.
- FORTIER Frances et MERCIER Andrée, « La narration du sensible dans le récit contemporain », in AUDET René et MERCIER Andrée (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Tome 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, pp. 173-201.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GOLDSMITH Kenneth, *L'écriture sans écriture : du langage à l'âge numérique*, Paris, Jean Boîte, 2018.
- HUGLO Marie-Pascale, *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- LEFEBVRE Henri, « Habiter : L'éveil et le réveil de la pensée architecturale », in ALLAIN-DUPRÉ FABRY Élisabeth et LAVALOU Armelle (dir.), *Construire pour habiter*, Paris, L'Équerre/Plan construction, 1982.
- MAFTEI Mara Magda (dir.), « Transhumanisme et Fictions posthumanistes », *Revue des Sciences Humaines*, n°341, janvier-mars 2021.
- MARCANDIER Christine, « Pierre Ducrozet : "Le XXI^e siècle s'invente là, dans cet espace sans limite" (*L'Invention des corps*) », *Diacritik*, 20 novembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://diacritik.com/2017/11/20/pierre-ducrozet-le-xxie-siecle-sinvente-la-dans-cet-espace-sans-limite-linvention-des-corps/>
- MARTIN Jean-Pierre (dir.), *Bourdieu et la Littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.
- POIRIER Jacques, « Le pas grand-chose et le presque rien », in DAMBRE Marc, MURA-BRUNEL Aline et BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.371-380.
- PROUST Marcel, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1989 [1923].
- ROBIN Régine, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009.
- RUBINO Gianfranco et VIART Dominique (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present-9782200285432-page-17.htm>.
- RUFFEL Lionel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Verdier, Paris, 2016.

- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La littérature française au présent : l'héritage, modernité, tradition*, Paris, Bordas, 2005.
- VIART Dominique, « Comment nommer la littérature contemporaine ? », *Fabula*, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine
- VIART Dominique, « Écrire le présent : une "littérature Immédiate" ? », in RUBINO Gianfranco et VIART Dominique (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.budistant.univ-nantes.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-17.htm>.
- VIART Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013.
- VIART Dominique, BRAUDEAU Michel, PROGUIDIS Lakis et SALGAS Jean-Pierre, *Le Roman français contemporain*, ADPF, Éditions du Ministère des Affaires étrangères, 2002.
- VIART Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* publie.net, 2008.

GÉNÉRAL ESPACE

- ADAMSON Glenn et PAVITT Jane (dir.), *Postmodernism, Style and Subversion, 1970-1990*, V&A Publishing, Londres, 2011.
- ANDRÉ-GARGUILO Julie, *La fabrique de l'architecte extraordinaire. L'Architectural Association School, 1964-1983*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2020.
- ARBRUN Clément, « Pourquoi sommes-nous fascinés par "l'architecture porn" ? » *Les Inrocks*, 14 novembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://lesinrocks.com/2017/11/14/style/pourquoi-sommes-nous-fascines-par-larchitecture-porn-111008041/>
- ARDALAN Cyrus, DOZAT Ophélie et DUMAS Lucien, *Scénarios futurs. Dispositifs de façade post-confinement*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2021.
- AURELI Vittorio, *Less is enough. Sur l'architecture et l'ascétisme*, Paris, Caryatide, 2022.
- BANHAM Reyner, *Los Angeles. L'architecture des quatre écologies*, Marseille, Parenthèses, 2008 [1971].
- BARIDON Laurent, « La construction visuelle de l'architecte », in BRÉON Emmanuel (dir.), *L'architecte. Portraits et clichés*. Paris, Norma, 2017.
- BOUDON Philippe (dir.), *Langages singuliers et partagés de l'urbain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BOURDON Valentin, *Les Occurrences du commun. Vers de nouvelles homogénéités urbaines*, Genève, Métis Presses, 2021.
- BRÉON Emmanuel (dir.), *L'architecte. Portraits et clichés*. Paris, Norma, 2017.
- CAILLE Emmanuel, « Plateforme », *d'architectures*, n°301, septembre 2022.
- CANAL ARCHITECTURE, *Construire réversible*, Paris, Canal Architecture, 2017.
- CANAL ARCHITECTURE, *Transformations des situations construites*, Paris, Canal Architecture, 2020.
- CHABARD Pierre, « Utilitas, firmitas, austeritas », *Criticat*, n°17, 2016.
- CHAMPY Florent, *Sociologie de l'architecture*, Paris, La Découverte, 2001.
- CHAUVIER Éric, « Qu'est-ce qu'une ville moche ? » [émission radio], *Du grain à moudre*, France Culture, 22 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/du-grain-a-moudre-emission-du-mercredi-22-mai-2019>

- CHAUVIER Éric, *La Petite ville*, Paris, Amsterdam, 2017.
- CHAUVIER Éric, *Les Nouvelles métropoles du désir*, Allia, 2016.
- CHEMETOV Paul et RICCIOTTI Rudy, *Le Beau, le brut et les truands*, Paris, Textuel, 2021.
- CHEMETOV Paul, « La beauté composite de Paris », in Pavillon de l’Arsenal, *La Beauté d’une ville. Controverses esthétiques et transition écologique à Paris*, Pavillon de l’Arsenal/Wildproject, Paris, 2021.
- CHOAY Françoise, « La ville invivable », *Le Débat*, n° 60, 1990. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1990-3-page-278.htm>
- CHOAY Françoise, *L’Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- CIRIANI Henri, « Nouvel, Ricciotti, Ciriani : regards croisés sur le métier, l’enseignement et la ville », *Le Moniteur*, 11 janvier 2018. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.lemoniteur.fr/article/nouvel-ricciotti-ciriani-regards-croises-sur-le-metier-l-enseignement-et-la-ville.1943054>
- Criticat*, n°20, printemps 2018.
- CROSET Pierre-Alain et BONINO Michele, « Casabella 1982 – 1996. Autour de Vittorio Gregotti et du “réalisme critique” en architecture », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 24/25, 2009. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://doi.org/10.4000/crau.297>
- CRUNELLE Marc, *L’Architecture et nos sens*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1996.
- DARRIEUS Margaux et MOSCONI Léa, « Bruno Latour ou le retour de la philosophie en architecture », *AMC*, janvier 2023. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.amc-archi.com/article/bruno-latour-ou-le-retour-de-la-philosophie-en-architecture-1-6,87954>
- DARRIEUS Margaux, « Équerre d’argent 2021 : les dessous du palmarès », *AMC*, 24 novembre 2021. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.amc-archi.com/article/equerre-d-argent-2021-les-choix-du-jury,78886>
- DARRIEUS Margaux, « L’hôtel parisien, en quête d’idéal-type — exposition », *AMC*, 2019. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.amc-archi.com/photos/l-hotel-parisien-en-quete-d-ideal-type-exposition,11336/passage-clichy-brassai-1930.1>
- DARRIEUS Margaux, « Les architectures totales de la ville néolibérale », *AOC*, 10 février 2023. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://aoc.media/opinion/2023/02/09/les-architectures-totales-de-la-ville-neoliberal/>
- DARRIEUS Margaux, « Une autofiction générationnelle signée MBL, à arc en rêve – exposition », *AMC*, 23 juin 2022. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.amc-archi.com/photos/une-autofiction-generationnelle-signee-mbl-a-arc-en-reve-exposition,84456/exposition.1>
- DARRIEUS Margaux, *Architecture et communication : construire les valeurs, des auteurs et de leurs œuvres, au XXI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2019.
- DESVIGNE Michel, « Épaissir les lisières », *Pour*, n°205-206, 2010. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-pour-2010-2-page-145.htm>
- DETRAZ Yvan, *Zone Sweet Zone. La marche comme projet urbain*, Marseille, Wildproject, 2020.
- DIDELON Valéry, « Le retour de l’ornement : une controverse postmoderne », *Cité de l’architecture et du patrimoine*, Paris, 3 avril 2014. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-retour-de-lornement-une-controverse-postmoderne>
- FELDMAN Deborah, « Le logement comme service », *Habitante*, n°1, 2021.
- FERRARI Federico (dir.), *La fabrique des images. L’architecture à l’ère postmoderne*, Paris, Infolio, 2017.
- FERRIER Jacques, « La ville dense a trahi ses habitants », *Métropolitiques*, 2020. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://metropolitiques.eu/La-ville-dense-a-trahi-ses-habitants.html>
- FERRIER Jacques, *Essais 2020-1996*, Sensual City Books, 2021.
- FERRIER Jacques, *La Possibilité d’une ville*, Paris, Arléa, 2013.

BIBLIOGRAPHIE

- FERRIER Jacques, *La Ville machine*, Paris, L'Herne, 2021.
- FERRIER Jacques, *Stratégies du disponible*, Paris, Passage Piétons, 2000.
- FERRIER MARCHETTI STUDIO, « Ré : habiter, enrichir, habiter », *Sensual City Papers*, n°1, 2020.
- FORTIER Bruno (dir.), *Métamorphoses parisiennes*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 1996.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *AMC*, n°5, octobre 1984, pp.46-49.
- HERZOG Jacques et DE MEURON Pierre, *MetroBasel : ein Modell einer europäischen Metropolitan-Region*, Zurich, ETH Studio, 2009.
- IBELINGS Hans, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Hazan, 2003.
- JALLON Benoit, NAPOLITANO Umberto et BOUTTÉ Franck (dir.), *Paris Haussmann. Modèle de ville*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2017.
- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture postmoderne*, Paris, Denoël, 1979.
- JENCKS Charles, *The Daydream Houses of Los Angeles*, New-York, Rizzoli, 1978.
- KOOLHAAS Rem, *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Paris, Payot, 2017.
- KOOLHAAS Rem, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011.
- KOOLHAAS Rem, *New York Délire*, Marseille, Parenthèses, 2002 [1978].
- KOOLHAAS Rem, OMA, MAU Bruce, *S,M,L,XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995.
- LAPIERRE Éric, « Room Stories », Conférence au Pavillon de l'Arsenal dans le cadre du cycle « 1 Architecte, 1 Bâtiment », Paris, 4 octobre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/1-architecte-1-batiment/10848-conference-room-stories.html>
- LECLERC David, « Métamorphose d'une architecture sans qualités, reconversion d'un supermarché en espace multifonction, Finistère », *d'architectures*, 6 janvier 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.darchitectures.com/metamorphose-une-architecture-sans-qualites-reconversion-un-supermarche-en-espace-multifonction-finistere-a5290.html>
- LEFEBVRE Henri, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, n°31-32, 1974, pp. 15-32.
- LENNE Frédéric, *Paul Chemetov, être architecte, sept conversations*, Paris, Arléa, 2019.
- LUCAN Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne, Presses polytechniques universitaires romandes, 2009.
- LUCAN Jacques, *Habiter. Ville et architecture*, Lausanne, Presses polytechniques universitaires romandes, 2021.
- LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques universitaires romandes, 2015.
- MACÉ Marielle, *Nos Cabanes*, Paris, Verdier, 2019.
- MADEC Philippe, « ... le climat que j'habite », Conférence à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2015 [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-climat-que-jhabite-conference-introductive>
- MAFI Nick, « Renzo Piano imagine un immeuble incroyable sur la mer à Monaco », *AD Magazine*, 20 juillet 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.admagazine.fr/adactualites/article/renzo-piano-immeuble-incroyable-mer-monaco>
- MANGIN David, *La Ville franchisée : formes et structures de la ville contemporaine*, Paris, La Villette, 2004.
- MARCHETTI Pauline (réalisatrice) et PRADAT Mathieu (réalisateur), *Faire corps avec la ville*, Flair Production, 2019, 15 minutes.
- MASBOUNGI Ariella (dir.), *Aucun territoire n'est désespéré. Yves Lion, Grand Prix de l'urbanisme 2007*, Marseille, Parenthèses, 2007.
- MASBOUNGI Ariella (dir.), *Extension du domaine de l'urbanisme. Frédéric Bonnet, Grand Prix de l'urbanisme 2014*, Marseille, Parenthèses, 2015.

- MONGIN Olivier, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.
- NAMIAS Olivier, « L'hôtel, l'invention d'un programme », in SABBAAH Catherine et NAMIAS Olivier (dir.), *Hôtel Métropole, Depuis 1818*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2019.
- PAILLARD Louis, « Tentative d'épuisement d'un répertoire d'éléments appliqué à l'architecture domestique », *Archistorm*, hors-série n°16, septembre 2015.
- PERRAULT Dominique, « On m'a collé une étiquette "trop jeune, trop vite, trop fort" », entretien avec Vanessa SCHNEIDER, *Le Monde*, 14 novembre 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/11/14/dominique-perrault-on-m-a-colle-une-etiquette-trop-jeune-trop-vite-trop-fort_6101992_3246.html
- PIANO Renzo, « Le génie caché derrière certains des bâtiments les plus connus au monde », Conférence Ted, 2018. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.ted.com/talks/renzo_piano_the_genius_behind_some_of_the_world_s_most_famous_buildings/transcript?language=fr&subtitle=en
- PICON-LEFEBVRE Virginie, *La Fabrique du bonheur*, Marseille, Parenthèses, 2019.
- RAHM Philippe, « Le béton, l'aluminium et les façades vitrées sont devenus laids », *Libération*, 30 décembre 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/philippe-rahm-le-beton-laluminium-et-les-facades-vitrees-sont-devenus-lais-20221230_IRFOUDSCI5FVFPDH7OW6ACVR5E/
- RÉGNIER Isabelle, « L'Équerre d'argent revient à la médiathèque de Grasse », *Le Monde*, 24 novembre 2022.
- REGNIER Isabelle, « La triste mue de la Gaîté-Montparnasse, ou les limites de la politique des stars », *Le Monde*, 19 mai 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/05/19/la-triste-mue-de-la-gaite-montparnasse-ou-les-limites-de-la-politique-des-stars_6126831_3246.html
- RIPAULT Jacques, Conférence à Quito, 2013. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.jacquesripault.com/assets/lib/2016/05/20/CONFERENCE-QUITO-Final.pdf>
- RIZZOTTI Philippe (dir.), *L'empreinte d'un habitat*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, Paris, 2022.
- ROSSI Aldo, *L'Architecture de la ville*, Paris, Infolio, 1990 [1966].
- SABBAAH Catherine et NAMIAS Olivier (dir.), *Hôtel Métropole, Depuis 1818*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2019.
- SENSUAL CITY STUDIO, *Belle Méditerranée*, Paris, Archibooks, 2015.
- SENSUAL CITY STUDIO, *Mindwalks*, Paris, Sensual City Books, 2016.
- SIMAY Clara et SIMAY Philippe, *La Ferme du Rail. L'aventure de la première ferme urbaine à Paris*, Arles, Actes Sud, 2022.
- SIMAY Philippe, *Habiter le monde*, Arles, Actes Sud, 2019.
- SIMAY Philippe, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Rue Descartes*, n° 63, 2009. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-1-page-17.htm>
- SMETS Bas, « Quand la ligne est juste, on sait », [émission radio], *Par les temps qui courent*, France Culture, 19 septembre 2017. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/bas-smets-quand-la-ligne-est-juste-sait>
- STEINMANN Martin, *Forme forte*, Bâle, Birkhäuser, 2003.
- VAIRET Florent, « Architecte, quand l'image du métier de rêve s'effondre », *Les Échos START*, 7 janvier 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://start.lesechos.fr/travailler-mieux/metiers-reconversion/architecte-quand-limage-du-metier-de-reve-seffondre-1278980>
- VENTURI Robert et SCOTT BROWN Denise, « A signifiacnce for A&P parking lots or learning from Las Vegas », *Architectural Forum*, n°128, 1968, pp.36-43.

- VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1999 [1966].
- VIAL Stéphane, « Habiter les interfaces : Usages de la façade et pratiques de la fenêtre en architecture », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°106, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.3406/aru.2010.2792>
- VIOLEAU Jean-Louis, « Baudrillard's Motel », in SABBAH Catherine et NAMIAS Olivier (dir.), *Hôtel Métropole, Depuis 1818*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2019.
- VIOLEAU Jean-Louis, « Évaluer l'architecture ? », *Multitudes*, n° 57, 2014, pp. 156-166.
- VIOLEAU Jean-Louis, « MAPIC 2002. Les grands projets de l'immobilier commercial », *AMC*, hors-série, annuel « aménagement tertiaire », décembre 2002, pp.13-18.
- VIOLEAU Jean-Louis, « Rem Koolhaas, l'architecte de l'histoire », *Esprit*, juillet 2014, pp. 123-126.
- VIOLEAU Jean-Louis, *Jean Baudrillard, Utopie, 68 et la fonction utopique*, Paris, Sens & Tonka, 2013.
- VIOLEAU Jean-Louis, *REM. Le Bon, la Brute...*, Paris, B2, 2014.
- VIRILIO Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

GÉNÉRAL

- AGUILAR Carlos, « Jean-Pierre Jeunet Is Making an 'Amelie' Mockumentary and a Sci-Fi Animated Feature — Exclusive », *IndieWire*, 6 mai 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.indiewire.com/2019/05/jean-pierre-jeunet-amelie-mockumentary-1202131545/>
- AMPHOUX Pascal, CHELKOFF Grégoire et THIBAUD Jean-Paul, *Ambiances en Débats*, Grenoble, A la Croisée, 2004.
- ARENDT Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961.
- AUGÉ Marc, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, n° 87, 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm>.
- AUGÉ Marc, *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Paris, Rivage, 1997.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- AUGÉ Marc, *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1987.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1950.
- BADIR Samir, « Vers la postmodernité », *Écritures*, n°5, 1993.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris, Le Livre de poche, 2016 [1986].
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation - ses mythes et ses structures*, Paris, Denoël, 1970.
- BAUDRILLARD Jean, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2000 [1968].
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.
- BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide*, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2006.
- BÉGOUT Bruce, *En escale, chroniques aéroporutaires*, Paris, Philosophie Magazine, 2019.
- BÉGOUT Bruce, *Le ParK*, Paris, Allia, 2010.
- BÉGOUT Bruce, *Obsolescence des ruines*, Paris, Inculte, 2022.
- BELLANGER Aurélien, [émission radio], *La Conclusion*, France Culture.
<https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion-daurelien-bellanger>

- BERNARDIE-TAHIR Nathalie, « Des “bouts du monde” à quelques heures : l’illusion de l’isolement dans les petites îles touristiques », *Annales de géographie*, n°644, 2005.
- BEUGNOT Bernard, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.cairn.info/le-discours-de-la-retraite-au-xvii-e-siecle--9782130473541-page-1.htm>
- BOMMELAER Claire et SASPORTAS Valérie, « Ces bâtiments dont vous ne voulez plus... », *Le Figaro*, 22 avril 2009. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.lefigaro.fr/scope/articles-enquete/2009/04/22/08002-20090422ARTFIG00001-ces-edifices-dont-vous-ne-voulez-plus-.php>
- BORASI Giovanna (dir.), *Perspectives de vie à Londres et Tokyo*, Montréal, Centre Canadien d’Architecture/Lars Müller, 2008.
- CHABARD Pierre, « La France des lotissements », [émission radio], *LSD, la série documentaire*, France Culture, 25 janvier 2017. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/la-france-des-lotissements-3972140>
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d’outre-tombe*, Paris, Penaud, 1849.
- CHAUVIER Eric, « Itinéraires dans la périurbanité « molle » : entre tout-fonctionnel et résistance », *Articulo - Journal of Urban Research*, n°8, 2012. [en ligne] Disponible à l’adresse : <http://journals.openedition.org/articulo/1996>
- CROSBY Theo, « A pessimist Utopia », *Pentagram Papers*, n°2, 1975.
- DAVIS Mike, *City of Quartz : Los Angeles, capitale du futur*, Paris, La Découverte & Syros, 1997.
- DE JAEGER Jean-Marc, « Les Français ont en moyenne 99 objets électriques chez eux », *Le Figaro*, 16 juin 2016. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2016/06/16/32001-20160616ARTFIG00262-les-francais-ont-en-moyenne-99-objets-electriques-chez-eux.php>
- DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n°9, novembre 1956, pp. 6-10.
- DIVRY Sophie, « Pavillon : sortons de “l’idéologie du bonheur familial” », *Libération*, 4 novembre 2021. [en ligne] Disponible à l’adresse : https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/pavillon-sortons-de-l-ideologie-du-bonheur-familial-20211104_4IPWYMBRL5FJRHZR427UHPEXAY/?redirected=1
- ELEB Monique, *La société des cafés à Los Angeles*, Besançon, L’Imprimeur, 2004.
- ENTHOVEN Raphaël, « Laisse Béton ! Bruce Bégot », *Arte*. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://sites.arte.tv/philosophie/fr/laisse-beton-bruce-begot-philosophie>
- FAUGIER Étienne et MARTICHE Axel, « Le touriste peut-il échapper à sa condition ? », *AOC*, 9 juillet 2021. [en ligne] Disponible à l’adresse : <https://aoc.media/analyse/2021/07/08/le-touriste-peut-il-echapper-a-sa-condition>
- GALLUZZO Anthony, *La Fabrique du consommateur*, Paris, Zones, 2020.
- GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.
- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989.
- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-enjeux-territoriaux/supermarches-le-bistrot-de-la-france-periurbaine-9669525>
- IVAIN Gilles, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », 1958, réédité dans MOSCONI Patrick (dir.), *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, pp. 15-20.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- KEVRAN Perrine, « Utopia – architecture et utopie. Épisode 2 : Silicon-Valley-sur-mer », [émission radio], *LSD, La Série Documentaire*, France Culture, 26 décembre 2017. [en ligne] Disponible

BIBLIOGRAPHIE

- à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/utopia-architecture-et-utopie-24-silicon-valley-smer>
- LEFEBVRE Henri, « Les nouveaux ensembles urbains (un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière) », *Revue française de sociologie*, n°2, avril-juin 1960, pp.186-201.
- LEROUX Martine, *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Marseille, Parenthèses, 1995.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide*. Paris, Gallimard, 1983.
- LIPOVETSKY Gilles, *Le Bonheur paradoxal : essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.
- LUGON Olivier, « Avant la "forme tableau". Le grand format photographique dans l'exposition "Signs of Life" », *Études photographiques*, n°25, 2010.
- LUSSAULT Michel, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017.
- LUSSAULT Michel, PAQUOT Thierry et YOUNES Chris (dir.), *Habiter. Le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007.
- LUSSAULT Michel, FORT Francine, JACQUES Michel, BRUGERE Fabienne et LE BLANC Guillaume (dir.), *Constellation.s. Habiter le Monde*, Arles, Actes Sud, 2017.
- MARX Karl, *Grundrisse, 3. Chapitre du capital (suite)*, Paris, Union générale d'éditeurs/10/18, 1973.
- MAYO Morrow, *Los Angeles*, New York, A.A.Knopf, 1933.
- MEYNARD Cécile et VERNADAKIS Emmanuel (dir), *Formes brèves : Au croisement des pratiques et des savoirs*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : doi :10.4000/books.pur.140198
- MOSCONI Patrick (dir.), *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997.
- MUCKENSTURM Baptiste, « Supermarchés : le bistrot de la France périurbaine », [émission radio], *Les Enjeux territoriaux*, France Culture, 16 février 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse :
- PAQUOT Thierry (dir.), *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2007.
- PETR Christine, « Comprendre le touriste pour mieux étudier le fait touristique », *Espaces*, n°238, juin 2016.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2001.
- REMY Vincent et JARCY Xavier de, « Comment la France est devenue moche », *Télérama*, 12 février 2010. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://www.telerama.fr/monde/comment-la-france-est-devenue-moche,52457.php>
- RESTANY Pierre, *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Paris, Chambon, 2000.
- REY-LEFEBVRE Isabelle, « En vingt ans, les appartements neufs franciliens ont perdu jusqu'à 15 % de leur surface », *Le Monde*, 27 août 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/08/27/en-vingt-ans-les-appartements-neufs-franciliens-ont-perdu-jusqu-a-15-de-leur-surface_6092551_3224.html
- REY-LEFEBVRE Isabelle, « La maison individuelle avec jardin, modèle de logement au centre d'une "bataille culturelle" », *Le Monde*, 26 octobre 2021. [en ligne] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/10/26/logement-le-modele-pavillonnaire-au-centre-d-une-bataille-culturelle_6099884_3232.html
- RICCIOTTI Rudy, *L'Exil de la beauté*, Paris, Textuel, 2019.
- RUDD Damien et COULON Cécile, *Triste Tropicque, Topographies of Sadness*, Paris, Jean Boite, 2018.
- SENSUAL CITY STUDIO, *A History of Thresholds: life, death & rebirth*, Berlin, Jovis, 2018.
- TAILLANDIER Fanny, « Le Grand Paris aura-t-il lieu ? », *Vacarme*, n°87, 2019. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://vacarme.org/article3240.html>

BIBLIOGRAPHIE

- VIOLEAU Jean-Louis, « Utopie n'a pas eu lieu. L'architecture et ses figures atopiques », *Mouvements*, 6 janvier 2022. [en ligne] Disponible à l'adresse : <https://mouvements.info/utopie-na-pas-eu-lieu/>
- VIOLEAU Jean-Louis, *L'Utopie et la ville. Après la crise, épisodiquement*, Paris, Sens et Tonka, 2013.
- VIOLEAU Jean-Louis, *Les 101 mots de l'utopie à l'usage de tous*, Paris, Archibooks/Sautereau, 2009.

SOURCES INTERNET

- actu.fr/ile-de-france/paris_75056/manifeste-pour-la-beaute-de-paris-pas-de-revolution-mais-une-promesse-ambitieuse_48017253.html
- agnesclotis.fr/the-nowhere-city/
- archdaily.com/970739/saudi-arabia-is-converting-an-oil-rig-into-the-worlds-first-offshore-extreme-amusement-and-leisure-park?fbclid=IwAR1_7rmiDGwxqr4gvERU4AAxnNxgv37DnQ_n5FgAU1Fy5FrqOk4LTlpCv4o
- architectes.org/l-essentiel-des-chiffres-de-la-profession
- architectes.org/l-essentiel-des-chiffres-de-la-profession
- archive-arn.fr/infos
- atlasofplaces.com/photography/vider-paris/
- biblus.accasoftware.com/fr/comment-concevoir-un-supermarche-le-guide-technique/
- big.dk/projects/mars-science-city-6213
- cite-ideale.fr/rudy-ricciotti-larchitecture-sans-concession
- clermont-fd.archi.fr/wp-content/uploads/2021/11/Programme-Rehabitons_18_11.pdf
- collectifencore.com/heure
- collectionstypologie.com/about
- csf.hypotheses.org/category/seminaire-houellebecq
- cwac.be/exposition-jean-jacques-symul
- district2024.dpa-x.com/habiter-metropole
- editions-zones.fr/a-propos/
- fabula.org/actualites/journee-d-etudes-les-litteratures-francophones-d-aujourd-hui-l-universel-du-et-au-quotidien_77926.php
- fabula.org/actualites/territoires-de-la-non-fiction_79215.php
- fayard.fr/litterature-francaise/larchitecture-9782213717456
- hywang.myportfolio.com/infinite-construction
- jaymcinerney.com
- jptoussaint.com/livres-critiques-theses-memoires.html
- katalog-barbaraiweins.com/#about
- lapreuvepar7.fr
- lefigaro.fr/conjoncture/train-du-futur-les-projets-hyperloop-a-la-poursuite-de-l-impossible-20220713#:~:text=En%20%C3%A9mettant%20z%C3%A9ro%20%C3%A9mission%20de,Le%20concept%20est%20ancien
- lemonde.fr/planete/article/2022/11/10/huit-milliards-d-etres-humains-et-apres_6149257_3244.html
- lemoniteur.fr/article/de-la-france-moche-a-la-refondation-des-entrees-de-ville.2255151
- lsa-conso.fr/dossier-dites-nous-votre-centre-prefere-dans-le-monde,322746
- macguffinmagazine.com/about
- mairie12.paris.fr/pages/la-gare-de-lyon-gare-cathedrale-18208

BIBLIOGRAPHIE

neom.com/fr-fr/regions/oxagon
philipperizzotti.net/fr/metavilla/
phototrend.fr/2013/02/zoom-photographe-martin-parr/
remue.net/les-fenêtres?fbclid=IwAR3pMaUu8X8b98-czKIZQsnlYMADra-
1TTKvZmuN2FCKY7TqQEessvNM5o4
search.sensual-city.com/
stephanemaupin.com/
stephenshore.net/
syvil.eu/fr/recherches/les-zones-d-activite/zone-d-activite
thomaspaturet.com/info/
thomaspaturet.com/info/
vincent.callebaut.org/object/080523_lilypad/lilypad/projects
worldometers.info/fr/

ENTRETIENS

ENTRETIENS **449**

Présentations 450

Axelle Acchiardo 454

« Ne pas parler comme un architecte »

Sarah Bitter 460

« On parlait enfin d'architecture en librairie »

Jean-Patrice Calori 469

« Une certaine indétermination des choses »

François Chas 475

« Une forme de narration du quotidien »

Jacques Ferrier 479

« La ville n'existe que par les images »

Xavier Fouquet 492

« Ne pas faire image »

Michel Guthmann 499

« L'effacement de l'architecture »

André Kempe 507

« Le banal, la source de l'architecture »

Rémi Laporte 516

« L'imaginaire de la censure »

Dominique Lyon 525

« Le roi est nu »

Philippe Madec 536

« Une porte qui s'ouvre dans le bon sens »

Julien Perraud 545

« Le refus de la gratuité »

Romain Rousseau 551

« On ne peut pas vivre sans fiction théorique »

Aurélien Bellanger 557

« Le miracle presque religieux de la ville »

Fanny Taillandier 562

« Il ne suffit jamais de raconter une histoire »

Treize entretiens ont été menés avec des architectes dans le cadre de cette thèse.

Ils ont tous été réalisés en 2021 et 2022, selon une grille de questions semi-directives.

Certaines questions sont récurrentes, d'autres adaptées aux contextes de discussions et aux travaux des personnalités interviewées.

Plusieurs entretiens ont été réalisés en visioconférence : Rémi Laporte, Xavier Fouquet, Romain Rousseau, Philippe Madec, André Kempe, Jean-Patrice Calori, Julien Perraud ;

Les autres ont eu lieu à Paris, dans des lieux divers.

Les objectifs des entretiens étaient notamment de tenter de comprendre :

+ ce que les notions développées dans la thèse recouvrent aujourd'hui, leurs effets ou leurs manifestations dans le champ architectural et urbain.

+ comment avaient opéré les collaborations entre architectes et personnalités du champ littéraire.

Ces deux objectifs ont guidé la sélection des architectes interviewés.

Certaines et certains de leurs pairs, contactés, n'ont pas répondu à nos sollicitations.

Deux entretiens ont été menés avec une écrivaine et un écrivain dans le cadre de cette thèse.

Ils ont été réalisés en 2019, à Paris.

L'objectif était notamment de comprendre l'implication de Fanny Taillandier et Aurélien Bellanger dans les processus de conception et de communication du projet au sein des deux agences avec lesquelles ils collaboraient alors : La Preuve par 7 et TVK.

Axelle Acchiardo

Axelle Acchiardo est architecte DPLG, cofondatrice de l'agence LA Architectures qu'elle a fondée en 2009 avec Linda Gilardone. LA développe « une approche sur l'économie des ressources, la qualité constructive par la mise en œuvre de réflexions de conception bioclimatique, de techniques traditionnelles, et de matériaux à faible impact environnemental (sain, bio-sourcé, faible impact carbone, etc.) Les propositions de l'agence se veulent contextuelles, tenant compte non seulement du bâtiment et de ses besoins, mais aussi de son intégration dans l'environnement - le tissu urbain, la ville, la rue ou le paysage. »

Source : <https://www.la-architectures.com/agence>

Sarah Bitter

Sarah Bitter est architecte DPLG. Les opportunités professionnelles et sa passion pour les villes en mutation l'ont amenée à travailler à Barcelone, Marseille, Berlin et New York. Elle dirige l'agence d'architecture Metek qu'elle a cofondée en 2001. Parallèlement à son travail d'architecte, Sarah Bitter est engagée dans la diffusion de l'architecture auprès de différents publics. Elle est Maître de Conférence associée à l'École d'architecture de Paris-Malaquais, elle intervient dans les écoles en France et à l'Étranger, pour les spécialistes et les non spécialistes (École élémentaire St Merri à Paris, École d'art américaine de Fontainebleau, Université de Michigan, USA), elle présente depuis 15 ans les projets de l'agence dans le cadre des Journées A Vivre, participe à des émissions de télévision.

Source : https://metek-architecture.com/htm/french/metek_equipe.html

Jean-Patrice Calori

Jean-Patrice Calori est architecte DPLG, diplômé de l'École d'Architecture de Paris Conflans (UP4) en 1985. Il a fondé l'agence CAB avec Bitá Azimi-Khoï et Marc Botineau en 2002. A travers ses projets, l'agence a depuis abordé des programmes et des sites différents, et proposé des réponses architecturales autour de la question du développement durable en milieu méditerranéen. En 2012, elle est lauréate du Prix de l'Équerre d'Argent, décerné par le Groupe Moniteur, pour le Pôle Petite Enfance de la Trinité. Jean-Patrice Calori enseigne depuis 2010 à l'ENSA Versailles et mène une thèse sous la direction de Philippe Potié, intitulée *Le programme d'architecture, matière à projet. La spatialisation du programme comme outil de conception décontextualisée.*

Source : <http://www.cabarchitectes.com/agence/associes/>

François Chas

François Chas est l'un des quatre associés-fondateurs de l'agence NP2F. L'agence compte aujourd'hui une vingtaine de personnes réparties entre Nice et Paris et intervient dans diverses villes en France et à l'étranger. Les projets, sur lesquels NP2F travaille, sont aussi bien architecturaux qu'urbains et ses domaines d'expertise sont le sport, le logement, les bâtiments culturels et d'enseignement, les lieux de détente et de restauration, l'espace public. L'agence a acquis une forte connaissance des espaces de sports dans la métropole parisienne en étant commissaire scientifique de l'exposition « Sports, portrait d'une métropole » pour le Pavillon de l'Arsenal en 2014.

Source : <http://www.np2f.com/a-propos/>

Jacques Ferrier

Jacques Ferrier est architecte, urbaniste. Diplômé de l'École d'architecture de Paris-Belleville et de l'École Centrale de Paris. Ses projets s'inscrivent dans une même philosophie : concevoir une architecture et une ville

pour une société créative et durable. Jacques Ferrier est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur l'architecture. Son travail a fait l'objet de monographies, notamment « The architecture of Jacques Ferrier » publiée aux éditions Thames & Hudson. Jacques Ferrier est Professeur. Il a été nommé Chevalier de l'Ordre National du Mérite et Chevalier des Arts et des Lettres. Il collabore depuis 2008 avec Pauline Marchetti, avec la création du pavillon français pour l'exposition universelle de Shanghai. Leur agence Ferrier Marchetti Studio a reçu de nombreux prix internationaux, et les projets ont fait l'objet d'expositions monographiques dans le monde entier. En 2010, l'agence a créé un laboratoire de recherche, Sensual City avec le philosophe Philippe Simay. Jacques Ferrier et Pauline Marchetti sont également impliqués dans une réflexion sur la ville et l'architecture au travers de l'enseignement, les publications et les conférences.

Source : <https://ferriermarchetti.studio/fr/information>

Xavier Fouquet

Xavier Fouquet fonde F.au en 2005. Son approche de l'architecture, de l'urbain et du territoire est généraliste et transversale. Elle emprunte à l'anthropologie, à l'observation des modes de vie et de leurs évolutions, et à leurs inscriptions territoriales. Les relations entre les différentes formes du vivant y sont fondamentales. Humains et non-humains (nature, environnement...) sont doués d'égales qualités et valeurs selon un point de vue animiste et holiste. Les travaux de Xavier Fouquet mobilisent les thématiques de l'environnement, du développement durable, de l'économie, des pratiques et des usages dans la conception du projet. Xavier Fouquet développe également ses réflexions dans le cadre d'un enseignement à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. Il y poursuit un questionnement interdisciplinaire sur les notions de valeurs, de représentations sociales et individuelles, de paysage, du contemporain et sur la question environnementale au sens large. Son enseignement de projet porte sur le projet urbain, le projet d'espace public, le projet d'architecture. Il a participé à des recherches portant sur les projets urbains et les urbanismes contemporains au sein du Laboratoire de recherche LAUA- Langages Actions Urbaines Altérités – ENSA Nantes.

Xavier Fouquet a été membre de l'association Oxymore.

Source : http://fouquet-au.com/equipe.php?id=5&p=xavier_fouquet

Michel Guthmann

Michel Guthmann est architecte urbaniste associé fondateur de l'agence MGAU. Il est diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts et Industries de Strasbourg (actuelle INSA Strasbourg). MGAU regroupe aujourd'hui une quinzaine de collaborateurs polyvalents, architectes et architectes-urbanistes. Installée rue Bisson, au cœur du quartier parisien et bigarré de Belleville, elle est organisée autour de Michel Guthmann, architecte urbaniste, qui l'a créée en 2005 après un parcours professionnel diversifié d'une quinzaine d'années. Depuis 2019, Stéphanie Appert et Olivier Barthe, architectes à l'agence depuis une dizaine d'années, sont devenus associés au sein de Michel Guthmann et Associés – Architecture & Urbanisme. Depuis 2020, Michel Guthmann est Architecte Conseil de l'État, en poste à Mayotte (976).

Source : <http://mg-au.fr/agence/#presentation>

André Kempe

Né à Freiberg, en Allemagne de l'Est, en 1968, André Kempe a étudié à la TU Dresden. Il est l'un des partenaires fondateurs de l'Atelier Kempe Thill, basé à Rotterdam, qu'il dirige avec Oliver Thill depuis 2000. André Kempe a été engagé comme « studio master » à TU Delft et à l'Académie van Bouwkunst de Arnhem et de Rotterdam. Il a été professeur invité à l'EPFL, au PSBA de Düsseldorf et à la TU de Berlin. En 2020, il a été nommé professeur titulaire à l'Université Leibniz de Hanovre. André Kempe a donné plus d'une centaine de conférences publiques dans le monde entier. Il a été membre du conseil d'administration de Young European

Architects et est actuellement membre du conseil d'administration du magazine MONU et d'European NL. En 2020, André Kempe a dirigé le numéro de la revue *Arch+* consacré à l'architecture néo-réaliste française. Voir « Neuer Realismus in der französischen Architektur », *Arch+*, n°240, octobre 2020.

Source : <https://www.atelierkempethill.com/office/>

Rémi Laporte

Après l'obtention du diplôme d'architecte en 1997 à l'école d'architecture de Clermont Ferrand avec un travail personnel questionnant les spécificités de la conception architecturale, Rémi Laporte suit le DEA « Le projet architectural et urbain, théories et dispositifs » à l'ENSA Paris-Belleville, validé en 2002 avec une recherche sur les incidences de la notion d'« ordinaire » dans les démarches de projet des architectes Aldo Rossi, Alison et Peter Smithson, et Robert Venturi et Denise Scott-Brown (directeur de mémoire : Henri Bresler).

Il enseigne à l'ENSACF dans le champ « Théories et Pratiques de la Conception Architecturale et Urbaine » depuis 2003 : enseignements de projet, cours magistraux, séminaires et encadrement de mémoires de master, coresponsabilité du domaine d'étude Eco conception des Territoires et des Espaces Habités.

Chercheur depuis 2014, il a participé à la fondation de l'UMR « Ressources » à l'ENSACF. Ses travaux portent sur les processus de conception liés à l'édifice et sa définition matérielle dans le contexte contemporain d'évolution des enjeux environnementaux, et sur les modes pédagogiques actifs.

Après des collaborations dans différentes agences en Auvergne, il devient architecte praticien en exercice libéral depuis 2004. En lien avec ses domaines d'enseignement et de recherche, il développe une pratique à petite échelle qui s'attache à expérimenter différentes modalités architecturales de réponse aux enjeux écologiques.

Source : Rémi Laporte

Dominique Lyon

Dominique Lyon est architecte, diplômé d'UP7 en 1979. Il a été lauréat, avec Pierre du Besset, du prix de l'Équerre d'Argent du Moniteur en 2002 pour le projet de la médiathèque de Troyes.

Il a enseigné dans diverses écoles d'architecture, en France et à l'étranger, a assuré le commissariat de plusieurs expositions, et écrit de nombreux articles dans la presse ainsi que plusieurs ouvrages. Il est notamment l'auteur du livre *Les Avatars de l'architecture ordinaire*, paru en 1997.

Source : <https://www.dominiquelyon.com/Biographies.html>

Philippe Madec

Philippe Madec est architecte DPLG depuis 1979, professeur en architecture depuis 1996, membre titulaire de l'Académie d'Architecture depuis 2007, Chevalier de la Légion d'honneur au titre de l'écologie depuis 2008, président du Bureau du Corps des Architectes Conseil de l'Etat en 2012, membre Titulaire du Chapitre Europe du "Club de Rome" depuis 2010. En 2015 il devient expert auprès de l'ONU pour la préparation du sommet Habitat III à Quito en octobre 2016. En 2018, il est co-auteur du manifeste pour une Frugalité heureuse et créative dans l'aménagement des territoires urbains et ruraux. Écrivain, il a publié de nombreux livres, articles et films sur l'art, l'architecture, le paysage, l'urbanisme, la théorie et la pédagogie de l'architecture. Longtemps enseignant nomade (Columbia University, ENSPaysage de Versailles, Université de Montréal, Harvard University, Paris-Tolbiac, Grenoble, Rouen, Lyon, Technische Universität de Vienne), il est depuis 2010 professeur à l'ENSA de Rennes, où il enseigne "L'invention du territoire Durable". Directeur de recherche, il a été et est engagé dans des recherches sur les dessins d'architecture à l'École des Ponts et Chaussées au XVIII^e siècle, sur la relation théorie/pédagogie en architecture, sur la qualité environnementale, sur l'indéfinition de l'architecture, sur la ventilation naturelle.

Source : <https://www.atelierphilippemadec.fr/philippe-madec.html>

Julien Perraud

Julien Perraud est architecte diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes en 2007 et titulaire d'un DPEA Architecture et Philosophie. Il est maître de conférences à l'ENSA Nantes depuis 2015 et membre titulaire du Conseil National des Enseignants Chercheurs des Écoles d'Architecture. Il fonde l'agence RAUM en 2007, avec Benjamin Boré et Thomas Durand. Raum est un atelier où se développe un travail de recherche et d'expérimentation sur les formes d'habiter le monde contemporain. La méthode de travail qui y est développée trouve son origine dans les singularités de chaque lieu et de chaque programme : partir du particulier pour « monter en généralité », en d'autres termes situer l'architecture comme outil relationnel entre le local et l'universel, le lieu et le milieu. Si les enjeux de l'architecture contemporaine se situent bien dans cette double considération du particulier et du collectif, l'hypothèse développée par l'atelier RAUM n'est ni passéiste ni mimétique : c'est par la construction de situations singulières que l'architecture peut offrir un désir suffisamment puissant pour transformer le réel. Construire est le média de l'atelier RAUM, à différentes échelles et dans des « champs disciplinaires » très variés : art contemporain, habitats individuels et collectifs, lieux de travail (tertiaire, équipement, agricole), lieux d'enseignement et lieux culturels. RAUM, c'est aussi un atelier où se fabriquent des prototypes, des sérigraphies, qui accueille des résidences, des expositions et des concerts, un lieu en construction perpétuelle où la matière est mise à l'épreuve du monde.

Source : <https://raum.fr/RAUM>

Romain Rousseau

Romain Rousseau est architecte et enseignant. Il a été Maître de conférence à l'ENSA Paris Val-de-Seine de 2008 à 2014, poste qu'il occupe depuis à l'ENSA Nantes, où il co-coordonne des enseignements de projet de licence « Narrations Trans-Modèles », de master « Muter Habiter Penser » et le bilan de fin de licence « Retour vers le Futur ». Il enseigne également au sein du séminaire de mémoire « Nouvelles Pratiques Urbaines ». Membre fondateur du collectif Oxymore à Nantes (Diverses expositions, colloques, performances, tables rondes, publications de textes et de fanzines d'architecture de 1993 à 2002), il a également été co-gérant de la sarl d'architecture BLR de 2001 à 2007, puis co-gérant de la sarl d'architecture Alter Smith, à Nantes. Il a été co-auteur en 2015 du programme pédagogique de la nouvelle école d'architecture Nantes-Mauritius, République de Maurice, enseignant-chercheur coordinateur du Bachelor B-Arch 1 et du studio de projet de S1 de 2016 à 2019, coordinateur du Bachelor B-Arch 3 et du studio de projet de S6 de 2019 à 2021.

Source : Romain Rousseau

Axelle Acchiardo –
 Jeudi 24/06/2021
 13h00-14h30

« Ne pas parler comme un architecte »

[L'entretien a commencé de manière informelle]

Un des gros défauts des architectes ? La manière de retranscrire leur travail à l'écrit. Je lis les rendus de certains confrères. Parfois, je leur dis : n'écris pas, montre-moi tes plans, je comprendrai plus vite. C'est un langage qui leur est propre, on ne comprend pas. Leur écriture ne permet ni à un autre architecte de comprendre, ni à un client. C'est une écriture qui arrive à la fin du processus. Je faisais comme ça aussi, avant, mais je le fais de plus en plus au fil du projet. Camille Michel, un ancien architecte de l'agence, qui se lance d'ailleurs sur une thèse sur le périurbain et les délaissés, écrit avant de dessiner un projet J'écris moi-même beaucoup plus qu'auparavant, au lieu de faire des dessins, quand je pense au projet. J'ouvre un fichier Word, je fais des mémos. Je me raconte l'histoire avant de l'avoir dessinée. Pas toujours, mais de plus en plus.

Cette histoire te permet-elle de discuter différemment du projet avec les maîtres d'ouvrages, les clients, les élus ?

Je suis très soucieuse des pièces écrites. Je me suis beaucoup améliorée. C'est moi qui m'en occupe, à l'agence. Je ne dis pas qu'on a gagné pour cette raison, mais les dernières notes de synthèse, je les ai faites moi-même. La dernière fois, j'en ai relu une avec émotion. J'y mets beaucoup d'âme. Il y a un cas à l'agence : je n'avais pas eu le temps de rédiger la note de synthèse, ni de travailler sur le concours, mais c'est moi qui l'avais démarré. J'avais rédigé des choses, avant qu'on commence à dessiner. J'avais une vision très précise, une première intuition avec le texte. J'ai passé la main, sans transition, à Linda [Gilardone, son associée au sein de LA Architectures] et son équipe. En leur laissant le sujet, j'étais moins convaincue, et je leur ai suggéré de travailler à une deuxième version. Ils sont revenus, sans que je ne leur donne les textes, à la première hypothèse : on a gagné. Je n'avais pas le temps d'écrire le texte. Quelqu'un d'autre à l'agence s'en charge – une personne qui écrit bien, d'ailleurs. En le lisant, je me rends compte que ce n'est pas ce que l'on a voulu faire : notre projet mérite mieux, ne peut pas se résumer à ce texte trop descriptif, trop dévalorisant, pas la hauteur des ambitions projetées. On était charrettes, fatiguées. Il ne me manquait que la première phrase d'accroche, que j'ai fini par trouver. J'ai demandé à tout le monde de sortir, de revenir une demi-heure plus tard, le temps que je l'écrive. Je sais que le concours est fini quand j'arrive à la fin de la page, qu'il y a 2 centimètres de marges, que c'est beau à lire. Un peu comme *Novecento*, de Baricco, ou Selby. Baricco est musicologue. Dans la présentation spatiale de certains de ses livres, s'il y a un blanc, c'est un blanc. Il y a une orchestration graphique du propos et du tempo. Je suis de plus en plus maniaque de la présentation de la lettre de synthèse et de l'ensemble du mémoire. On avait cette affinité avec Julie [André-Guarguilo, ancienne collaboratrice de l'agence] : les quatre points de synthèse à retenir, très clairs, visibles. La lettre de synthèse est fondamentale : c'est une manière d'embarquer le maître d'ouvrage, mais aussi de montrer que tu as compris ce qu'il voulait. Arriver à ne pas parler comme un architecte. Ton bâtiment est secondaire. La question serait plutôt : comment ton bâtiment sert leurs ambitions ? Ce que le projet va engager au-delà du programme : le service rendu à la ville, le service rendu aux usagers. Des choses supplémentaires que l'architecte – celui qui a la vision globale – est le seul à pouvoir mener.

Que faudrait-il changer, pour ne pas parler comme un architecte ? Il y a-t-il des discours préétablis qu'il faudrait savoir outrepasser ?

Mes amis qui ne sont pas architectes n'ont toujours pas compris ce que je faisais. Depuis plus de 20 ans. Je suis sans cesse en train de leur expliquer. Quand certains commencent à comprendre, ils disent : « waouh, d'accord ». C'est un métier très difficile à expliquer, plein de complexités. Je pense au bio-mimétisme : le meilleur comportement que l'on puisse avoir, pour résoudre un problème, est de suivre la structuration du client. Avoir la même structuration, dans le cadre organisationnel. Dans le cas des petites agences comme les nôtres, tu es en face d'une structure avec un *big boss*, un chargé d'opération quotidien, un gratteur – trois personnes, qui ont chacune leurs codifications sociales – et on ne leur offre qu'une seule personne. Si j'ai un problème avec le chargé d'opération, avec qui je communique, le directeur ne va jamais vouloir me parler. Il ne me prendra jamais au sérieux. Je dois donc limiter mes relations sociales avec le chargé d'opération, en lui mettant un interlocuteur à l'agence. Tout cela prend du temps et coûte de l'argent. Tous les architectes ne le font pas.

Une note d'intention peut-elle faire gagner un projet ?

Je ne pense pas, non. Mes premières notes d'intention n'étaient pas abouties. Un copain architecte, dans un jury il y a dix ans, m'a dit : on n'a rien compris. Maintenant, j'y accorde autant d'importance qu'à une perspective, qu'elles soient lues ou pas. Elles me plaisent, et c'est important. Je les lis souvent. Je crois que j'aime bien écrire, en fait.

L'écriture représente-t-elle un outil de représentation du projet ?

Nous avons été sélectionnées récemment sur une opération, au stade de la candidature, grâce à notre lettre de motivation. Je n'ai pas pu assister à la visite du site, Linda y est allée à ma place. Deux personnes du jury sont allées à sa rencontre pour la féliciter. L'engagement et le propos développés dans le texte avaient fait ressortir notre dossier à l'unanimité. Le projet, pour lequel on ne disposait d'aucune référence, n'était pourtant pas à l'échelle de notre agence. Des amis nous ont demandé comment on avait réussi à être prises.

Ressens-tu une sensibilité, du côté des clients, des maîtres d'ouvrages, des élus, pour le récit, pour l'histoire ?

Je pense que cela dépend vraiment de la sensibilité du chargé d'opération. Le maire décide, mais il n'a pas de temps : il regarde les images, on lui fait un topo. Il n'a pas accès au texte. Sauf sur les petites mairies. Mais ce n'est pas grave : il faut le faire, c'est important. Aussi important qu'une perspective. C'est le seul moment où tu bénéficies d'espace et de temps pour explorer certains sujets. Après, il n'est question que de sous, de sécurité incendie. Éventuellement, le jour de l'inauguration, il faut ressortir la même lettre pour constater si les choses ont bougé. L'idéal serait que ça n'ait pas bougé. Sur le site de l'agence, nous avons du mal à raconter un récit, à nous fabriquer un profil. Les gens l'ont fait pour nous, en fait. Ils projettent des choses sur notre travail. Que cela soit les jeunes architectes qui veulent travailler chez nous, ou les urbanistes, les maîtres d'ouvrages, voire des confrères. Ils nous disent parfois : vous, vous êtes comme ça. On laisse parler, on ne va pas les contredire. Une architecte passée à l'agence nous a même dit un jour : je pense que vous avez le complexe de l'imposteur. Oui, c'est possible.

Vous n'avez jamais ressenti le besoin de poser noir sur blanc la vision de l'agence, rédiger ce qui constitue votre identité ?

Non, on n'a pas le temps. On a essayé plusieurs fois ; trois fois, en fait, à chaque fois qu'on a voulu candidater aux AJAP. C'était une réelle torture mentale. La seule chose que l'on a réussi à sortir, c'est une compilation de projet. La première année, on s'est dit : on ne sait pas parler de nous, donc on va demander à d'autres de le faire. On a fait des interviews croisées avec des maîtres d'ouvrages, un ingénieur, un ami. On ne savait pas quoi dire. On a fait une exposition à l'école d'architectures de Rennes, sur le thème « manifeste ». Ils demandaient un texte et une maquette, dans 20cm sur 20cm. Idem, on s'est débînées : on a pris tout le monde à l'agence, en se disant qu'on allait co-écrire un texte. Chacun a donné une phrase, on les a assemblées. On n'y arrive pas, on n'est pas bonnes dans la codification des choses. Il faudrait, car je pense qu'un architecte devrait être beaucoup plus disert. Mais en même temps, ça enferme. Pour autant, je suis sûre qu'on a des choses à dire.

Vous considérez-vous, comme certains de vos confrères et consœurs issus de la même génération, comme des « enfants de la crise » ? Vos aînés se sont intéressés à la banalité et l'ordinaire, deux notions qui sont interprétées différemment aujourd'hui, souvent à l'aune de l'économie de moyens, comme le démontre récemment la revue Arch+. Ces questions vous paraissent-elles encore d'actualité ?

Linda a un autre point de vue, mais en ce qui me concerne, sur le volet architectural, la filiation, la rupture par rapport à la génération précédente, je suis complètement inculte. Quand je suis rentrée à l'école d'architecture, je ne sais même pas si je connaissais Le Corbusier. Je n'ai pas lu les basiques, je ne connais pas les classiques : Perret, Pouillon... À l'école, je ne regardais jamais ce que faisaient les autres, je ne regardais jamais de références. Jamais. Une feuille de papier, un programme, un terrain ; je dessinais en fonction de références autres qu'architecturales. On me demandait de faire une maison ? Je faisais une maison en me demandant pourquoi je m'étais sentie bien spécifiquement à un endroit particulier. On me demandait d'étudier une place à Paris : j'y allais en me posant les mêmes questions. Vivre les choses avec un ressenti personnel. Analyser mes ressentis, me demander ce que ressentent les autres. Avec très peu de culture architecturale, j'ai peut-être passé du temps à enfoncer des portes ouvertes. Je pense que je la refusais sciemment, parce que j'ai un sale caractère et que je n'aime pas qu'on m'explique que quelqu'un a déjà eu une bonne idée avant moi, mais aussi parce que je n'y ai jamais trouvé d'intérêt. Par contre, en ce qui concerne mon associée, Linda, c'est très différent. Au début de notre collaboration, un débat faisait rage. Au début d'un projet, je prenais le site, le programme, je cherchais qui était le maire, qui vivait dans la rue, où était le soleil : une approche terre à terre, pragmatique. Mon associée ne lisait pas le programme, elle regardait des projets. Au Japon. Un jardin. Une colline. Mies van der Rohe. Le projet de untel. Avant de regarder le projet des autres, faisons le nôtre ! Il ne s'agit ni du même site, ni du même contexte. Au fur et à mesure, on a fusionné les démarches et appris à travailler ensemble. J'étais beaucoup plus dans l'acceptation de l'image et de la référence comme outil de dialogue. J'ai fini par comprendre que pour elle, les images permettaient de trouver du vocabulaire graphique, spatial, émotionnel, une matérialité ou des mots. Maintenant, je sais exactement ce que je dois regarder dans l'image qu'elle me montre, ce qui est intéressant pour elle. A travers sa collection d'images, elle fabrique un vocabulaire spatial, technique, architectural, c'est-à-dire le sens et l'ambition adossés au projet, que je travaille personnellement par le fond, de manière plus pragmatique, plus instinctive peut-être. Nos démarches sont itératives : une vague idée, un ressenti. Cela peut s'avérer assez perturbant pour les équipes. C'est aussi une des raisons pour lesquelles on met du temps à sortir un projet.

Êtes-vous à la recherche d'une cohérence globale à l'ensemble des projets ?

Ce n'est absolument pas une question. Mais j'en vois une dans le logement : des vraies questions sur l'habiter. J'écoutais récemment une conférence, avec Sophie Delhay, Croixmarie Bourdon, Charles-Henri Tachon,

Bourbouze-Graindorge. Je ne pense pas que les recherches de Delhay, ou Tachon, qui sont intéressantes, soient vécues, in fine, de la sorte par les habitants. Delhay a un modèle très reproductible, qui a ses travers. Je crois peu au dogme, ou à la fabrication du beau plan. Je fais actuellement un projet avec Régis Roudil, un confrère que j'aime beaucoup. On a une grille en façade, il voulait avoir une grille en plan. Sauf qu'on ne satisfait pas notre client : un logement fait 22, l'autre 24, bref, on sacrifie les logements à cause de la grille. Et personne n'habite dans le plan ! La grille, c'est un concept, c'est pour les livres. Botta, Mies n'avaient pas les contraintes que l'on a aujourd'hui. Je disais donc à Régis de se méfier de son dogme. Je lui ai montré un plan des Harari – car je sais qu'il les apprécie – qui ne ressemble pas à grand-chose, mais qui marche. Les gens y sont bien. Je me méfie beaucoup du plan et de la grille. Les deux seuls architectes, en ce moment, qui font ça extrêmement bien, ce sont Raphaël Gabrion et Nicolas Reymond. Tous les deux sont extrêmement brillants. Ce sont les seuls à penser aux habitants tout en s'élevant grâce à une écriture architecturale et un pragmatisme de l'ordre de Perret ou Pouillon. Raphaël Gabrion est malheureusement assez incompris dans son travail. Ses plans sont beaux, pourraient apparaître dans un livre, sont intelligibles par les architectes, les élites. Il peut faire une conférence au Pavillon de l'Arsenal. Ça convient à ces gens-là. Mais ses plans conviennent aussi aux maîtres d'ouvrages, aux entreprises et aux gens qui vont finalement habiter. Nicolas Reymond, pareil. Tout est très intelligible. Nous, on tricote.

Un numéro récent de *Arch+* et de *d'a* met justement en valeur les « nouveaux réalistes », friands d'une certaine rationalité, qui valorisent la grille et l'économie de moyens.

La grille est partout. On en a fait une récemment, avec Julie, pour un projet dans la ZAC Paul Bourget. On voulait en casser l'échelle imposante des 11 étages qui étaient demandés. On est parties sur un pas de 2 : 2 étages pour 1, de manière à atténuer le vertige donné par 40 mètres de haut, sur 11 mètres de long, face à un parc. On voulait changer l'échelle. On a établi une grille, mais il fallait nécessairement la casser : 6m20, 6m30, 7m en fonction des besoins des logements. Je leur disais : vous pensez que quelqu'un, 200 mètres plus loin, va voir qu'on a fait 6m70 et pas 6m ? Il faut arrêter le délire. S'il y a un accident, il y a un accident.

Sur votre site internet, vous dites vouloir évoquer « des matériaux mis en œuvre relativement bruts et sobres ». Quels liens vos projets entretiennent-ils avec la sobriété ?

Cela dépend des opérations, mais la question du matériau arrive souvent en tout dernier. Linda et moi avons des envies, en fonction du site, et on définit si cela doit être à peu près minéral, à peu près bois. Jamais plastique et rarement métal. Pas de dogme sur la question du matériau, ni sur la couleur, à part le gris, qui est trop triste. Pour choisir les couleurs du PRO de l'opération Paul Bourget, j'ai fini par demander à mes équipes de mettre des variantes, en fonction de l'entreprise. Je sais juste que je veux quelques teintes différentes et rentrer dans le budget. Pour la sobriété, je dirais que notre travail provient de l'intérieur des plans : l'assemblage des logements entre eux, ce que cela va générer comme interface, entre intérieur et extérieur, intérieur et intérieur, la vie sociale d'une famille, etc. On a beaucoup travaillé sur le logement intermédiaire au début de l'agence : les seuils, la transition. Les opérations de plus en plus complexes sur lesquelles on se penche désormais nous obligent à résoudre une somme folle de contrainte et d'exigences au travers de workshops où tout le monde s'en mêle. Workshops où il est impossible de dire que le logement mono-orienté, ça marche très bien. Alors qu'en fait, le logement mono-orienté, ça marche très bien ! Ça améliore notamment la capacité des gens à rester dans leurs logements toute leur vie pour des raisons mathématiques. Mais il ne faut pas le dire, c'est un crime. J'ai très envie de travailler là-dessus. Il faudrait que je trouve du temps pour écrire un manifeste. C'est antilogique par rapport à ce à quoi les familles aspirent en ce moment, à la question de l'évolutivité. Les gains au milieu du logement perturbent les gens. Bref, quand mes filles passeront le bac, je ferai un mémoire là-dessus.

Je nous trouve maniérées sur l'urbain. On travaille de manière très intuitive sur la forme de nos projets, par assemblages : la volumétrie doit suivre la logique des plans. Dans un jury, il faut convaincre l'architecte – qui attend un concept –, l'urbaniste – qui attend un concept. On doit leur faire croire que l'on a inventé le concept avant le projet, ce qui n'est jamais vrai. Ce qui nous intéresse vraiment, c'est l'inscription urbaine. La sobriété, je ne sais pas. En ce moment, on travaille sur l'ornement. Personnellement, je travaille les logements sur Excel, comme Julie : le logement est un calepinage mathématique. On a monté la technique ensemble. Linda, elle, fait des petits carrés, comme des petits containers qu'elle assemble. Sur Excel, c'est mathématique. Ça consiste à développer une première polyligne, un *offset*, à supprimer ce qui est répété à chaque étage, à voir ce qui reste en moyenne, combien il est possible de mettre de logements types par étage sans les modifier.

Est-ce une approche liée à l'économie du projet ?

Oui, une tentative. Mais les budgets sont tels, en ce moment, que les ambitions sont toujours trop élevées. Les projets découlent vraiment de l'usage intérieur, et la volumétrie en dépend. Les débats entre Linda et moi proviennent de là : rationalité, pragmatisme. La matérialité ne vient donc que dans un second temps, ce n'est plus un sujet. La matérialité ou l'ornement sont des finitions : le bracelet sur le poignet, le liant, la sauce dans un plat. Parfois, pas besoin d'ornement. Parfois, il faut apporter quelque chose de plus, qui soutient.

Vous ne refusez donc pas l'ornement, à l'image de certains de vos confrères ?

La radicalité est aussi une forme de discours esthétique. Arriver en soirée tout en noir avec un col roulé, les cheveux attachés, correspond à un geste fort, une implication esthétique qui répond à quelque chose que tu veux transmettre. La génération qui nous précède – toute l'époque des bardages rouges, verts, bleus – s'est absolument trompée sur l'ornement. La colorimétrie de leurs bâtiments est d'une extrême violence. Ces architectes ont fait des choses super, mais il s'agissait d'un exercice de la profession inconscient par rapport aux enjeux qui sont les nôtres. L'architecture n'est pas un terrain de jeu pour se faire plaisir, ce n'est pas pour rigoler.

Vous vous inscrivez en réaction à cela ?

Je suis désolée, mais l'enseignement de Obras ou de Boris Bouchet résonne comme une forme de dédain des autres pratiques. C'est insupportable. J'ai beaucoup aimé Boris Bouchet à ses débuts. Le dogme est trop fort, désormais. À vouloir être trop connecté aux gens, à la ruralité, le travail devient très élitiste, très pensé, très écrit. Je t'enverrai mes notes d'intention pour nos projets. En fait, je crois que mon rêve, c'est d'écrire. J'ai écrit deux nouvelles, je les ai relues, c'était mauvais.

Ces notions d'écriture sont-elles au cœur de votre pratique à long terme ?

Non, on a à peine le temps de parler des tables et des ordinateurs que l'on va acheter à l'agence. J'ai plein de choses à dire mais pas le temps de creuser mes intuitions. Là, j'invente tout ce que je dis. Avec Linda, on gratte, on veut dessiner. En concours, je passe beaucoup de temps sur les plans. C'est mon seul bonheur ; sinon, il ne me reste plus rien. Je m'y affirme de plus en plus.

Quels types de représentation investissez-vous à l'agence ?

Nos plans ne sont pas beaux. Nos amis nous le disent. Ce n'est pas important ; le plan existe, et le bâtiment va être bien. Nous n'avons pas de codes, aucun rendu n'est pareil. Je change de typographie en fonction du message que je veux communiquer. Je change les chapitres, la mise en page, au gré de mon inspiration. La

représentation se fait selon les personnalités et les sensibilités de ceux qui travaillent sur le projet ou le concours à l'agence. Deux trois architectes dessinent très bien et aiment ça. Ils le font moins pour la conception que pour la représentation finale : quelque chose que l'on a envie de transmettre. On ne travaille pas en maquette. Je sais que Raphaël Gabrion, par exemple, a mis en place des outils grâce auxquels il est capable de sortir en une nuit un travail fou. Nous, non. Il maîtrise parfaitement tous les outils, ce qu'il produit est magnifique. On risque de trouver ça sublime, limpide, en tant qu'architectes. Mais la plupart de ses consultations sont perdues à cause de la brutalité de ses rendus. Personne ne comprend ses modes de représentation, qui sont pourtant impeccables. Il manque le ciel bleu et les petits oiseaux qui chantent.

**De qui vous sentez-vous proche aujourd'hui ? Dans le champ architectural, artistique ou littéraire ?
Quel type de collaborations menez-vous ?**

Tu pourras constater, sur notre site avec qui on collabore. On essaie d'arrêter de le faire. A part peut-être avec des anciens de l'agence. Je retravaillerai volontiers avec Régis [Roudil] car c'est quelqu'un d'ouvert malgré ses principes. On a travaillé dans un grand respect mutuel. Avec d'autres, je ne recommencerais jamais. On est relativement dans notre bulle, dans notre train-train quotidien. On échange peu. Mais on a des amis architectes, avec qui l'on parle surtout méthode, clients, moins architecture.

Est-ce que vous lisez des romans ?

Linda ne lit pas, elle n'a pas le temps, elle ne me parle pas des livres qu'elle lit, donc je ne pense pas. Elle lit et utilise beaucoup les livres d'architecture, par contre. Moi, je ne lis aucun livre d'architecture. J'ai lu des collections que je trouvais très belles, j'ai lu de la sociologie. J'ai lu des livres d'ingénieur. Et je lis énormément de romans.

En quoi cet univers romanesque infuse-t-il ton travail ? Tu disais ne pas utiliser de références graphiques au démarrage des projets ; qu'en est-il de la littérature ?

J'aime Balzac, Maupassant, Boris Vian. J'aime Baricco, j'aime Selby. Je lis tous les polars américains, pour le décor de la ville américaine, la construction de la société américaine. J'ai même voulu, avec ma sœur, entreprendre une cartographie d'une ville décrite par un auteur de romans policiers américains qui a écrit une saga sur trente ans. Des policiers travaillent dans le 90^e district d'une ville qui n'est pas identifiée comme New York, mais qui est une île, avec un quartier italien, etc. C'est du Balzac. La ville évolue, ses géographies, ses temporalités. On avait commencé, sur un fichier Excel, à noter pour chacun des livres de la saga les références géographiques, les noms des rues, pour tâcher de comprendre lesquelles se croisaient. C'était très fastidieux. On a commencé un été, on n'a plus jamais eu le temps. Je me souviens d'un diplôme à l'école d'architecture Paris-La Seine, d'une étudiante qui avait travaillé sur *L'Écume des jours*. Elle en a fait la retranscription spatiale. La fameuse pièce qui rétrécit. Elle a noté, du début à la fin, chaque couleur et en a fait un spectre. C'est impressionnant : le spectre est très coloré au départ, et devient de plus en plus gris. J'avais trouvé ça fascinant. J'ai une réaction visuelle très forte, donc une relation au livre singulière. Quand j'ai fini un livre, j'ai fait un voyage. Je connaissais les États-Unis avant d'y être allée. Je n'ai été étonnée de rien. Je connaissais les paysages, les motels, la dame qui t'offre un Chardonnay en se croyant à Paris.

Sarah Bitter –
Vendredi 23/09/2022
11h00-12h30

« On parlait enfin d'architecture en librairie »

Pourrais-tu s'il te plaît revenir sur la genèse de ta collaboration avec l'écrivaine Célia Houdart et la cinéaste Sophie Comté-Kouyatet pour le projet du 168, rue de Crimée ?

Je vais revenir un petit peu en arrière. C'est pour cette raison que je t'ai fait venir dans cette maison [3, villa de l'Adour, Paris 20^e, où Sarah Bitter vit et travaille] : tout commence en 2002, avec cette première construction. Au départ, il s'agissait d'une agence d'architecture et d'un appartement locatif. J'ai réalisé ce projet avec mon associée de l'époque, Nathalie Blaise, mon ancienne copine de classe – on ne travaille plus ensemble depuis 2008. Je reviens sur cette histoire car on a fêté les 20 ans de cette maison en mai. Et il y a 20 ans, tout était déjà là, en fait : l'inauguration de cette maison était accompagnée de 2 films sur le thème « danse et architecture », qui avaient été tournés dans la maison, et de toutes sortes d'évènements artistiques. Cette maison a toujours été une maison ouverte aux artistes et aux interventions artistiques. Il y avait une cinémathèque, au sous-sol, que l'on appelait « Ciné-Metek » : il y a eu 150 projections. J'ai profondément ancré en moi les liens entre l'architecture et les autres disciplines artistiques. C'est né, vraiment, de l'intérêt pour l'architecture à l'école : comment représenter l'espace sensible ? Je me suis posé cette question très vite, quand j'étais étudiante. J'ai commencé mes études d'architecture à Versailles, à la grande époque de la typo-morphologie, avec Panerai, Castex, Mangin. Ils m'ont donné le goût de la ville, l'envie d'aller voir moi-même des villes, d'habiter les lieux. J'ai fait mes trois premières années à Versailles, et dès mes 20 ans, en 1992, j'ai commencé à me déplacer, de ville en ville. Là où il se passait des choses. J'ai commencé par Marseille, c'était le début d'Euroméditerranée. Puis je suis allée en Erasmus en Espagne, à Barcelone, juste après les JO. Puis Séville, juste après l'Exposition Universelle. Une fois diplômée, j'ai travaillé à Berlin, puis sur la côte, à Beausoleil, au-dessus de Monaco. Et puis je suis partie vivre à New York. Tout ça, c'était pour l'amour des villes, une espèce de passion. Il fallait que je comprenne par moi-même, que j'en fasse l'expérience. Une expérience phénoménologique sur laquelle je ne savais pas encore mettre de mots, car je n'avais pas le bagage culturel ou le support théorique pour nommer les choses. C'était très handicapant et je n'arrivais pas à trouver d'architectes qui parlaient des espaces sensibles de cette manière. J'étais en quête de moyens d'expression. Ça a été une recherche et même l'objet de mon diplôme, qui portait sur Marseille : comment parler des données sensibles, comment intégrer de choses très simples, le mouvement, l'effet du vent, de la lumière, dans des projets de grande dimension étatique ? Très vite, je suis allée chercher chez les plasticiens, chez les écrivains, chez d'autres. Je me rappelle très bien d'avoir pris l'exemple de *Les ailes du désir*, de Wim Wenders. Bruno Ganz, un des anges du film, voit la ville vue d'avion. Pour moi, l'ange représentait les urbanistes. Il ne rêve que d'une chose, c'est d'expérimenter la chair, le sang, la rue. L'ange décide donc d'aller sur terre : c'est l'opposition entre la vue de l'urbaniste, surplombante, et la représentation du mouvement, du vivant, à hauteur d'œil.

J'ai passé mon diplôme avec Nathalie [Blaise], mon associée, auquel on a invité Robert Guédiguian. Il parlait, dans ses films, si bien de Marseille. La question de la représentation est restée une préoccupation récurrente dans mon activité d'architecte praticienne. Je saute beaucoup d'étapes, mais je me suis sentie très vite confrontée à la conformité, au conformisme de l'image de synthèse. C'est très intéressant d'ailleurs, car on constate actuellement un vrai retour au dessin à la main. Je suis vraiment issue du début du numérique, avec une forme de fascination pour tout ce qui était expérimental, pour l'expérience formelle et abstraite permise par

le numérique. En 2000, j'étais à New York, j'ai beaucoup fréquenté la Columbia University, alors dirigée par Tschumi. J'y ai vécu le début de Rhino, je voyais tout ça se faire sous mes yeux et c'était très différent de ce qui se passait à Paris. Je trouvais la recherche autour de l'image numérique intéressante, mais l'image marketing de l'architecture (déjà faite avant même d'être construite), qui devenait un standard pour accéder aux concours, m'a toujours posée question. Je trouvais cette représentation très réductrice, j'avais l'impression de devoir me contorsionner pour rentrer dans ce type de représentation. Je n'arrivais pas à être vraiment moi-même. Chaque année, toujours la même question : qu'est-ce qu'on montre sur la carte de vœux de l'agence ? Une photo, un dessin ? Cette obsession, toujours, pour le processus, pour la chose non finie.

Quand j'ai commencé le chantier de la rue de Crimée, j'ai vécu un choc traumatisant. Quand Hidalgo a été élue, elle a nommé une nouvelle présidente à la tête d'Élogie-Siemp, le bailleur social de l'opération. Elle n'avait jamais fait de construction. Un jour, elle est venue visiter le chantier et m'a dit : « comment a-t-on pu dépenser autant d'argent pour faire des jolies façades qu'on ne voit pas de la rue ? » et « on leur fait des jolies terrasses et des balcons à ces gens-là ? » J'avais déjà affaire à une entreprise horrible, qui ne savait pas construire, mais si en plus le bailleur s'y mettait... C'était compliqué de garder son cap. J'avais vraiment l'impression d'être lâchée, tout seule, dans la nature. Oui, je construis des terrasses et des balcons ! Ça a été un énorme choc, un déclic. Je suis rentrée dévastée par cette remarque. Je voulais parler du logement, de l'architecture domestique autrement, documenter le processus, sans entendre la parole de l'architecte, donner accès à d'autres paroles. Comment faire, alors ? Rapidement, j'ai pensé que l'image animée serait le meilleur moyen, le meilleur média. J'ai tout de suite pensé à Sophie Comtet-Kouyatet. Cette maison, Villa de l'Adour, a été beaucoup photographiée, beaucoup documentée. Sophie est venue un jour, des années après sa livraison, me disant qu'elle voulait faire un film, pour la télévision – je l'avais très mal reçue, à l'époque, considérant que j'avais construit d'autres choses depuis, que j'avais d'autres choses à montrer ! Mais ses images m'ont bluffée ; c'était pourtant la énième fois que quelqu'un filmait ces espaces – qui sont très difficiles à filmer. Il se trouve qu'elle habitait Jourdain, on se croisait. Son mari, Pedro Kouyaté, est un grand musicien, une figure du quartier. Des liens de voisinage se sont créés. On est devenues amies. J'avais suivi son travail pendant des années, J'ai donc tout de suite pensé à elle. Sophie a été le point de départ.

Tout s'est donc mis en route pendant le chantier ?

Oui, je voulais me dépêcher, faire ça avant que le chantier soit terminé. Je voulais laisser libre cours à la créativité de Sophie, mais lui donner quelques règles du jeu : je ne voulais pas d'un film « habité », car je connais sa fibre sociale. Je ne voulais pas un film sur « l'après », mais plutôt documenter un *process*, quelque chose en mouvement, en lien avec le passé et avec ce qui adviendrait. Quelque chose qui soit plutôt d'ordre expérimental, le plus éloigné possible d'un documentaire traditionnel. Sophie a une très forte personnalité, ça a été difficile au début. Ça a fini par basculer, et fonctionner, mais elle ne se sentait pas assez libre, en fait. Pour elle, il y avait déjà trop de contraintes. Je lui laissais carte blanche, mais dans un cadre, et lui imposais un casting. Je voulais la voix de Sophie, bien entendu, mais incorporer également d'autres voix. Je voulais un film polyphonique. Il était primordial qu'il y ait de la danse, car j'ai toujours pensé qu'il n'y avait que les danseurs qui pouvaient parler d'espace, qui permettaient de regarder l'espace en mouvement. Je suis allée voir ma copine Clémence qui travaillait à l'époque à la SACD, la société des auteurs, en lui disant que je cherchais des auteurs au sens large, capables de participer à ce projet, capables de parler d'espace, d'architecture. Elle m'a proposé de regarder ce que faisait la compagnie Retouramont – des danseurs verticaux – et m'a conseillé de lire *Gil*, de Célia Houdart. J'ai suivi ses conseils. J'ai pris des risques inconsidérés d'un point de vue professionnel, par rapport au SPS [coordonnateur de sécurité et de protection de la santé] notamment. On a fait danser la compagnie Retouramont en plein chantier. Les ouvriers se sont arrêtés pour regarder le spectacle.

Le bailleur était-il au courant ?

Personne ! Je n'aurais eu aucune autorisation. Tout a été fait de manière sauvage. J'ai juste prévenu le bailleur qu'on filmait, mais absolument pas qu'il s'agissait de danseurs sans protection sur le chantier. On a tourné en un jour, avec des habits que j'étais allée acheter au Bricorama du coin, avenue de Flandre. En parallèle, j'ai donc lu *Gil*, de Célia Houdart. J'ai trouvé ses descriptions de Paris magnifiques. La veille de notre rencontre, je suis allée sur son site internet, et constaté qu'elle avait sorti un petit livre, intitulé *French Riviera*. Elle y parle de la maison d'Eileen Gray. Elle terminait *Tout un monde lointain*, qui se passe justement dans la maison E-1027, dans les années 1990. Le livre raconte la maison squattée par des danseurs. Une vieille dame, Gréco, veut acheter cette maison. Une relation se crée alors entre cette esthète et un jeune couple de danseurs. Ce qui est fou, c'est qu'elle a écrit ce livre à partir d'une photo qu'elle a vue de la maison squattée à l'exposition de Beaubourg sur Eileen Gray. J'habitais moi-même à Beausoleil pendant que cette maison était squattée, je l'ai connue comme ça, j'y allais presque tous les week-ends. L'état qu'elle décrit, c'est précisément ce que j'ai vécu. Bref, quelle coïncidence ! Je lui expose le projet, elle accepte la commande : carte blanche, visite du chantier, et éléments d'écriture pour le film. Il fallait simplement que le texte soit sécable pour être incorporé dans le film. J'avoue avoir eu très peur au début de cette collaboration. Elle a commencé par me demander de la renseigner sur des chiffres, moi qui n'en pouvais plus des fichiers Excel. La seule chose que j'ai bien voulu lui accorder, c'est le nombre de fenêtres au sein du projet : il y en a 212. Elle s'est alors dit qu'elle allait écrire 212 fragments, ce qui, d'un coup, rendait le projet énorme. Voilà pour Célia Houdart. J'y reviendrai.

Ensuite, il y a eu Alice Martins. Une danseuse-architecte, qui a fait ses études à Malaquais et m'avait été recommandée par Jean Attali. Jean, c'est le voisin de la rue de Crimée, le copain avec qui j'allais déjeuner tous les mardis après ma réunion de chantier. Il a littéralement vu le projet se construire – et constaté mes différents états de décomposition. C'était donc une évidence. Voilà qui me faisait cinq personnages : deux danseurs, un philosophe, une écrivaine, une cinéaste. J'ai demandé à une dernière personne, en lui courant après : l'historienne Marie-Jeanne Dumont, qui manque beaucoup au film, je pense. Je voulais absolument qu'elle y participe car il s'agit d'une opération de restructuration lourde et de construction de bâtiments neufs. La Commission du Vieux Paris dont elle fait partie avait été assez pénible sur ses préconisations. Elle est, enfin, une grande spécialiste du logement social à Paris. Mais elle a fini par nous planter. Le film est un peu trop bienveillant, à mon avis. Ça aurait fait du bien d'avoir un autre ton, une coloration différente. Je voulais des regards croisés.

Comment collabore-t-on avec une écrivaine ? Comment s'est déroulé le travail d'écriture ?

Deux personnes écrivaient, Célia et Sophie. Pour Célia, il s'agissait vraiment d'une carte blanche. Mais c'est quelqu'un d'extrêmement précis, qui m'a posé des questions, m'a demandé des documents. Quand elle ne les comprenait pas, elle m'interrogeait. Je me rappelle d'un échange exclusivement destiné à nommer les choses : comment appelle-t-on cet élément, comment le décrirait-on, etc ? Ses demandes me faisaient un peu peur, en fait.

Pourquoi ?

Je ne savais pas exprimer ce que j'attendais d'elle. In fine, je souhaitais exactement ce qu'elle a produit. Je voulais que ça vienne d'elle, que ça me dérange, que ça m'emmène ailleurs. Je voulais être surprise, je ne voulais pas maîtriser. La rencontre avec le couvreur Didier Glais, meilleur ouvrier de France, a été extraordinaire. Célia me demandait de rencontrer les artisans. Je lui ai répondu qu'il n'y avait pas d'artisans sur un chantier, plutôt des ouvriers non qualifiés, qu'on a ramassés devant point P avant de leur apprendre à taper sur un marteau. En revanche, j'avais réussi à imposer un sous-traitant, un couvreur, car la question des toitures

était l'un des enjeux du projet. Le couvreur connaissait tous les détails, qu'on avait dessinés ensemble avant l'appel d'offre. Je ne sais pas si tu as remarqué, mais les toits ressemblent à des toits de maquette – pas de ventilation en toiture, tout a été enterré. J'ai donc pu faire rencontrer un artisan à Célia. Je me rappellerai toute ma vie de cet entretien. Les grandes mains du couvreur – une baraque – en face de l'écrivaine parisienne. Elle parle d'ailleurs de son carnet, dans le livre, un passage que je trouve très beau. C'est ce moment-là dont il s'agit. Je pense d'ailleurs emmener mes étudiants de Malaquais à Troyes, au Musée de la pensée ouvrière, qui expose tous les métiers qui ont disparu, mais aussi les mots, le vocabulaire associé. Pendant cet entretien, c'est exactement ce dont il s'agissait. Ils parlaient tous les deux de technique, il n'était question que de vocabulaire. Il y a eu une forme de fascination mutuelle entre eux deux : la justesse du bon mot qui raconte le bon geste. En fait, j'étais son assistante, à Célia. Un jour, elle m'a dit : « je ne veux pas t'envoyer le manuscrit avec un bruit de fusée, je veux te le remettre ». Elle m'a déposé le manuscrit, j'ai l'ai lu d'une seule traite.

Il y a eu des échanges, encore, après cette lecture ? Des retours, des remarques de ta part ? Comment ce texte est-il devenu un livre ?

À la base, le texte ne devait pas être édité, il devait juste être donné à Sophie, pour que cette dernière ne garde que ce qu'elle voulait, à savoir seulement la fiction. J'ai été, personnellement, extrêmement touchée, parce que le texte devenait un mille-feuille exposant un grand nombre des dimensions que j'avais envie d'aborder : des recherches historiques, tout le contexte, la rue... Et le fait que Célia nomme ce texte « Villa Crimée » m'a bouleversée. Cet été, j'ai fait une intervention pour Sophie à Saint-Denis. Elle a présenté l'opération de la rue de Crimée en disant « Villa Crimée », comme si c'était une adresse qui existe réellement. J'ai trouvé absolument génial que le projet bascule ainsi dans la fiction.

Combien de temps a duré l'écriture de ce texte ?

Entre quatre et six mois. Sophie voulait que la fin du tournage coïncide avec l'arrivée des habitants. Heureusement, le chantier a traîné. On a donc joué le rôle des habitants. Les scènes de fiction de nuit correspondent à une fausse fête de voisins. On a de nouveau squatté le chantier. J'avais demandé une autorisation pour des prises de vue de photo, officiellement, sauf qu'on était trente à manger sur le chantier. J'ai fait moi-même à manger. J'étais l'assistante de Sophie, de Célia, de toute le monde. Pour les faux habitants, Sophie voulait qu'il y ait toutes les couleurs, tous les âges. On a ouvert nos carnets d'adresses, on a ajouté tous les copains qui pouvaient, les amis d'amis, toutes générations mélangées. C'était donc la vraie fête des faux habitants. J'ai demandé à un menuisier de me dresser des tables. L'éclairage de cinéma a été géré par Miguel, mon conseiller lumière sur le projet – les éclairages sont vraiment haut de gamme pour des logements sociaux, j'ai réussi à « varier » sur le prix des hublots. Je lui ai donc demandé qu'il vienne pour le film, il nous a fait un éclairage original pour tourner de nuit, en éclairant quelques appartements. Vraiment avec trois bouts de ficelle. Le tournage s'est donc terminé avant l'arrivée des vrais habitants. Pour revenir au texte de Célia, je pouvais sans doute tacitement revenir sur quelques points, mais je n'ai rien changé. Elle était très proche de son éditeur [Paul Otchakovsky-Laurens]. Il avait toujours dit à Célia : si tu veux écrire de la poésie, ou autre chose... Elle lui a donc montré comme ça, à titre amical. Il a dit : je l'édite. Il est mort entre temps. À partir du moment où le texte est devenu un vrai livre, j'ai simplement modifié quelques petits éléments qui étaient imprécis.

Qu'est-ce que cela produit de voir son projet architectural infuser le champ de la littérature ? Tu disais il y a quelques instants que le nom fictif « Villa Crimée » était désormais installé dans les imaginaires.

Beaucoup de choses. D'autant que l'aventure a continué. Ce texte est devenu une poésie sonore, réalisée par le compositeur Sébastien Roux dans le cadre d'un festival. Ce texte a été joué dans le cadre de spectacle vivant,

assez récemment à la comédie de Béthune. Ce n'est pas qu'un livre. Le premier effet réjouissant à la sortie du livre : les rencontres en librairie. On parlait enfin d'architecture en librairie. Ça a produit des rencontres très surprenantes et très différentes en fonction des interlocuteurs. Il y a notamment eu une rencontre mémorable qui s'est déroulée ici, à l'atelier, avec Joy Sorman. Célia l'avait invitée à parler de *L'inhabitable*. On a aussi été invitées, avec Célia, au Silencio, avec un journaliste des *Inrocks*. Chaque discussion était un déplacement. Voilà pour le livre. En ce qui concerne le film, je l'ai fait traduire par Kim Gormely, la traductrice officielle de Célia aux États-Unis. Elle a été extraordinaire, puisqu'elle a fait un jeu de mots sur la traduction en anglais. Le titre français *Crimée enchantée, Histoire(s) d'une architecture* a été traduit en *A multi-storey architecture – plusieurs étages, plusieurs histoires*. Le travail de traduction a été passionnant. Ni Sophie ni moi ne sommes distributrices de films. J'ai donc découvert le réseau de distribution en amateur, grâce à internet. J'ai posté le film sur une plate-forme de festivals : 5, 10 euros pour s'inscrire, parfois c'est gratuit. On a commencé à être retenues partout, en fait. C'était hallucinant. Au début, j'accompagnais le film, mais au bout d'un moment, je ne pouvais plus ! C'était devenu un travail en soi. Et je le regrette un peu, parce que le film a notamment été projeté à Arcosanti, USA, qui est une communauté géniale. Les festivals payaient rarement les billets, donc c'était difficile à suivre. La dernière représentation en date a été ahurissante. C'était à Helsinki, dans le musée Amos Rex. Ils nous ont reçu en super grande pompe : avion, hôtel, restaurant, prise de parole. J'avais rencontré l'organisatrice du festival d'Helsinki à celui de Lund, en Suède. On a été retenues à Santiago du Chili, j'en ai profité pour aller voir une amie qui y habitait. Son mari architecte a traduit le film en espagnol. Le film a été projeté au Portugal. Je suis allée à Milan.

Quelle est la particularité de ce film, précisément, dans l'univers en pleine expansion du film d'architecture ?

J'ai justement découvert ce qu'était un festival de film d'architecture. Je ne m'étais pas posé ces questions du tout. Les habitants sont les premiers à avoir vu le film. Les vernissages du bailleur social Élogie-Siemp se font généralement quelques mois après que les habitants ont pris possession des lieux. On a donc mis un drap dans l'imprimerie et on a projeté le film aux habitants. Le film a rapidement été montré au MAC VAL, pour la nuit des musées. Qu'un musée d'art contemporain s'intéresse à un film d'architecture, ce n'était pas rien ! Le MAC VAL a même proposé d'affréter des bus pour que les habitants puissent venir – le bailleur n'a pas suivi.

Comment le bailleur a pris connaissance de l'existence du film et du livre ? Comment les ont-ils reçus ?

J'ai informé le bailleur qu'un film était en train d'être tourné, que nous le projetterions le jour de l'inauguration, qu'on ne leur demandait rien, qu'on allait s'en débrouiller. Le film représente pour moi une immense promotion du logement social à Paris, de façon « non-marketing ». Il raconte juste la vie d'un chantier, la vie rêvée des habitants et toute l'attention, en fait, que tout le monde y porte. J'ai fait un discours très soigné, le jour de l'inauguration, rappelant que tout cela était une aventure collective sur du très long terme, entre la décision politique, le financement, jusqu'au moindre détail d'exécution, mettant en jeu différents acteurs. Ni la Ville, ni le bailleur, ni le maire du 19e arrondissement ne se sont saisis du film : j'avoue que c'est une immense déception. Je n'ai pas compris. Encore une fois, ce film me paraît très bienveillant, très grand public. Il représente un outil pédagogique. J'ai envoyé des informations à toutes les institutions parisiennes : Pavillon de l'Arsenal, Cité de l'Architecture. Personne n'a jamais manifesté le moindre intérêt. Pourtant, le livre faisait sa vie en librairie, le film faisait sa vie à l'international. Mais Paris, rien. Je ne le faisais certes pas pour Paris, mais je ne comprenais pas, et je ne comprends toujours pas ce désintérêt.

Et le milieu de l'architecture ?

Célia a vraiment été « recrutée » dans le monde de l'architecture, hyper draguée par les institutions, par les architectes. Elle est devenue « l'écrivain des architectes ». Tu dois sûrement être au courant de la journée qui se prépare au Pavillon de l'Arsenal, sur le Grand Paris des écrivains. Elle est très sollicitée. Les librairies se sont manifestées. Il y a eu beaucoup de rencontres : au Genre Urbain, à la librairie Textures. On a envoyé une proposition de conférence, de projection du film, d'intervention de Célia, à toutes les écoles d'architecture de France. Aucune n'a répondu. C'est incroyable ! On a été invitées à l'ENSCI, car elle y enseigne. Elle a été invitée à Belleville, car Sébastien Ramseyer est son copain d'enfance. Je trouve qu'une telle parole devrait avoir plus de place dans les écoles.

Comment tu analyses que des écrivaines et des écrivains s'immiscent ainsi dans le monde de l'architecture, voire l'enseignement de l'architecture ? Tu disais justement que Célia Houdart était devenue une « écrivaine pour architectes ».

Ce qui est assez étonnant, en ce qui concerne Célia Houdart, c'est que ses ouvrages s'intéressent beaucoup aux arts, en général. Son premier livre, *Les Merveilles du monde* parlait d'un photographe, *Gil* parle d'un musicien. Pour le monde de la musique, c'est l'écrivaine des musiciens : elle a une commande de l'Opéra de Paris, une commande de la Philharmonie. Elle écrit le livret d'un Opéra, à Genève. Son avant-dernier roman, *Le Scribe*, parle d'un mathématicien. Son dernier roman, *Journée particulière*, re-parle de photographie. Elle parle d'architecture d'abord avec *Tout un monde lointain*, puis avec *Villa Crimée*. Mais c'est juste quelqu'un qui regarde le monde, je ne pense pas qu'elle souhaite être spécialisée dans une discipline ou dans une autre.

Comment interpréter cette présence des personnalités littéraires dans le champ de l'architecture, qui s'apparente à un phénomène exponentiel. Est-ce que cela rejoint ce que tu introduisais sur l'espace sensible et les outils à disposition des architectes pour le représenter ?

Les architectes qui ont marqué l'histoire de l'architecture sont des architectes qui ont écrit. Le texte a une pérennité. Je suis très étonnée par les écrits de Loos, par exemple, qui m'ont toujours interpellée, notamment à cause du décalage apparent entre ce qu'il écrit et ce qu'il fait, mais aussi de par la manière dont il témoigne de son époque. L'écriture garde cette épaisseur et cette temporalité, par rapport à la superficialité de l'image de synthèse censée représenter un projet fini alors qu'il en est à peine à l'esquisse. Un texte, on met du temps à le lire. Une image, on la scrolle en 1/20^e de seconde sur son smartphone. Je sais que c'est ça que je cherchais. J'ai gagné le concours de la rue de Crimée en 2009, la ville avait commencé à y penser sûrement cinq ans avant, et ça a été livré en 2017. Dix ou quinze ans de projet, trente familles qui habitent ça ne peut pas être une image qu'on scrolle, ce n'est pas possible !

Collaborer avec une écrivaine et une cinéaste était une manière de laisser une trace ?

Oui, une forme de résistance. Cette tentative de polyphonie, je n'en ai jamais vu l'équivalent. J'ai été heureuse que cela puisse trouver une place, malgré cette forme hybride. J'avais aussi besoin, encore une fois, que tout cela soit pris en charge par quelqu'un d'autre. La question de l'autopromotion ne m'intéresse pas du tout. La question du partage beaucoup plus. Je ne voulais pas qu'il y ait d'ambiguïté. C'est la raison pour laquelle je trouve le film un peu trop bienveillant. Le livre aussi, même s'il y a quelque chose de très drôle avec le rythme, ces « j'admire » qui reviennent. J'admire, j'admire, j'admire.

Est-ce que tu ressens l'envie de réitérer ce genre de collaborations à l'avenir ?

Bien sûr, j'ai envie de recommencer. Mais en fait, ça a déjà recommencé, dans la mesure où l'aventure a continué. Ce projet a créé un réseau amical et artistique, des liens très forts. J'ai tout de suite eu des possibilités de faire d'autres choses avec une partie des artistes. Je te donne un exemple, mais il y en a plusieurs : juste après avoir terminé ce film, Célia Houdart était en résidence au MAC VAL. Pour la petite histoire, à l'ouverture du MAC VAL, le libraire a volé dans la caisse, ils ont dû fermer tout de suite la librairie. Ils ont des résidences pour des écrivains mais pas d'espace de vente de livre. Ils avaient besoin d'un outil pour les écrivains. J'ai donc eu une commande : au départ, un meuble capable de servir de lieu de réunion pour organiser les rencontres avec les visiteurs, que Célia puisse mettre dans la Kangoo si la médiathèque d'Ivry-sur-Seine souhaitait par exemple qu'elle vienne y présenter ses livres. J'ai donc proposé ce petit projet, la Rolling Design House. Le temps de la résidence – six mois – et le temps du projet étaient malheureusement incompatibles, mais il a pu avoir une autre vie. On a gagné l'appel à projet [pour la Biennale Internationale de Design 2019] de Saint-Etienne. Le premier prototype a été construit et on a fait un partenariat avec le Théâtre Libre de Saint-Etienne, qui a roulé pendant un mois avec la Rolling Design House. Je me suis inventée programmatrice événementielle, puisque la Rolling permettait de relier des événements auxquels participaient mes invités au Théâtre, dont la danseuse Alice Martins ou Sophie, qui présentait ses photos et ses films, et d'autres. Une manière de renvoyer l'ascenseur.

Comment investis-tu la question de la représentation – fiction, écriture, image animée – au sein de ton enseignement ? Tu parlais tout à l'heure du retour du dessin à la main, et tu encadres justement un semestre sur la question du dessin, à l'ENSA Paris-Malaquais.

C'est une très bonne question. Je m'investis beaucoup dans les écoles, j'essaye d'y partager une certaine forme d'enthousiasme. Ce que j'essaye de transmettre ? La volonté que les jeunes architectes soient partie prenante, réellement acteurs de la société artistique, culturelle et politique. J'ai beaucoup d'amis qui ont des carrières artistiques ; on parlera toujours de spectacles, de livres, assez peu d'architecture. L'architecture est absente du milieu culturel en général. J'ai envie de la rendre accessible. Nous sommes responsables du fait que l'architecture soit une discipline élitiste, réservée à une forme d'entre-soi. On a le devoir d'ouvrir nos maisons, le devoir de partager. J'ai participé pendant vingt ans aux « journées à vivre », j'ai fait visiter des logements privés. L'écriture représente donc pour moi l'opportunité de partager une discipline avec des gens qui savent lire, qui ont accès aux livres, et pas nécessairement accès à l'architecture. Avoir accès au monde de l'architecture par le biais de la lecture. Ce que j'aimais dans le livre de Célia, c'est cet aspect multidimensionnel. Bien sûr que les écrivains sont des outils de communication ! Mais je ne l'envisage pas du tout de la sorte. Quelque part, je me félicite que le Pavillon de l'Arsenal m'ait boycottée, que ça ne m'ait rapporté aucune commande de logement social. C'est bien la preuve que ce n'était pas fait pour. Ce qui m'intéresse beaucoup, ce qui m'a beaucoup intéressée dans cette collaboration, ce qui m'intéresse beaucoup dans les livres de Célia quand elle répond à des commandes, c'est justement le parallèle entre la commande de l'architecte et la commande de l'écrivain. J'ai pu voir en travaillant avec Sophie et en travaillant avec Célia les différentes manières dont les artistes se saisissent de la commande. Sophie a beaucoup de difficultés à se saisir de la commande comme source de créativité. In fine, elle y est arrivée, mais elle se sentait freinée par la commande. Elle est beaucoup plus à l'aise aujourd'hui, avec le projet qu'elle mène à très long terme sur le canal Saint-Denis. En revanche, Célia vient du théâtre et sait répondre à une commande. De la même manière que je trouve mon espace de liberté dans une commande de logement social, elle trouve sa liberté dans une commande pour écrire un texte sur la musique ou sur l'architecture. Elle va l'aborder en liberté. J'ai trouvé passionnant ce rapport à la commande : est-ce source de contraintes ou de créativité ? En ce qui me concerne, ça a été très enrichissant. J'ai fait beaucoup de parallèles entre la construction d'un texte et la construction d'un bâtiment.

En quoi cette collaboration a-t-elle nourri d'autres projets par la suite ?

Ça a complètement changé ma vie. Ça m'a beaucoup apaisée. Je me suis dit : tout ce qui m'intéresse intéresse également d'autres créateurs, des gens passent aussi leurs journées à réfléchir à ce genre de sujets. Et encore une fois, ça ne se voit pas en une seconde sur Instagram. Mais ça existe, c'est partageable, c'est ce qui fait les connexions entre les arts.

Notre métier nous oblige à savoir parler à différents types de publics. Comment faire ? Doit-on savoir raconter des histoires ?

Je me suis toujours sentie marginale. Je réalise aujourd'hui que ce n'était sans doute pas si simple d'être une femme architecte. Je me sentais obligée d'utiliser certains outils, certains mots, certaines manières de présenter les choses. Ça a marché, dans le sens où j'ai une agence et que j'ai pu construire des choses, mais en même temps ça n'a pas été un succès fou. De plus en plus, je veux donc être libre. Quitte à perdre un appel d'offres, autant faire ce dont on a envie. [Elle se lève pour aller chercher deux planches de dessin]. J'ai vu passer un appel d'offres public pour l'école élémentaire dans laquelle j'ai appris à écrire. Je viens donc d'envoyer ça, en autres, comme planches. Tu vois, ce n'est pas exactement les codes habituels. Quitte à perdre, autant s'amuser.

En quoi est-ce important d'investir d'autres modes de représentations que ceux, traditionnels, de l'architecte ?

Je continue vraiment à explorer. Pas nécessairement de manière artistique, d'ailleurs. Je travaille en ce moment avec un ancien ingénieur de PSA pour développer la Rolling Design House. Un usineur nous a dessiné des petites pièces mécaniques. Je suis allé les voir la semaine dernière. Ça me passionne : penser la matière autrement, à une autre échelle, avec d'autres gens. Ce que j'ai aimé, en devenant architecte, c'était cette manière d'aborder la ville, les choses, les autres, avec un certain regard, une certaine culture.

Une dernière question : Emmanuel Rubio, en 2015, demandait à l'auteur Aurélien Bellanger : « On peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas le Grand Paris autant, finalement, que les architectes ; dans quelle mesure ils le donnent à voir, ils le donnent à partager ? » Qu'en penses-tu ?

J'ai envie de parler de la question de la réception. Qui se rend compte de la transformation du Grand Paris en tant qu'habitant ? Qui est au courant des écrivains qui travaillent sur le Grand Paris ? Tout ça me semble finalement être un sujet très élitiste, qui concerne assez peu les gens. Je vis une expérience très troublante en enseignant depuis peu à l'ENSA Lille. J'ai choisi de faire travailler les étudiants sur le territoire qu'a choisi Sophie : le canal Saint-Denis et sa transformation jusqu'au Jeux Olympiques. La question du Grand Paris est donc présente. Les étudiants de Master n'ont aucune idée de ce qui se passe là. Ils n'ont rien vu, rien lu, rien entendu, après quatre ans d'architecture. Quand nous avons commencé la visite, au parc de la Villette, les étudiants n'étaient pas capables de me dire qui était le président de la République en 1981. Le ministre de la culture ? N'en parlons pas. La Villette, un projet politique ? Aucune idée. Tschumi, Portzamparc, Nouvel, la question de la musique à Paris ? À peine. Jack Lang, la fête de la musique ? Non. Le 19^e arrondissement, auquel s'était intéressée une grande écrivaine contemporaine ? Virginie Despentes ? Aucun étudiant, sur les 30, n'avait entendu le nom de Virginie Despentes. Donc pour te répondre, je pense que la question posée s'adresse en réalité aux 25 personnes assises dans l'auditorium de la Cité de l'Architecture. Il y a un problème de vulgarisation de ces grands projets, même si on en parle un peu à la radio, à la télévision. J'ai le souvenir très précis des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992, de leur portée politique, de l'effort de la Ville pour montrer dans toutes les télé du monde un ville moderne faite de bâtiments merveilleux. Ils avaient transformé leur ville en profondeur pour la télévision. Mais il était vraiment question de représentation, en fait : pour avoir vécu à

Barcelone un mois après, je peux témoigner qu'il suffisait de tourner la caméra à 25 degrés pour voir un chantier, en fait. Ça avait beaucoup plus de portée dans les médias que le Grand Paris. Les écrivains qui parlent du Grand Paris, c'est super sur France Inter, mais j'ai l'impression que les étudiants en architecture n'écoutent pas France Inter. Donc le grand public... Je me pose vraiment la question des créneaux de diffusion. Il y a sans doute un décalage entre cette pensée et une certaine réalité. Par exemple, un article a paru dans *Le Monde* récemment sur le fait que les enfants ne jouent plus dans les rues de Paris. Au début, j'ai trouvé l'article génial. Mais j'ai fini par me dire que c'était n'importe quoi, en fait. Ils ne sont pas allés à Saint-Denis, justement : tout le monde y est, dans la rue ! C'est un truc de Parigos. Voilà pourquoi je trouve le travail de Sophie Comtet-Kouyaté formidable : cette manière de retranscrire le territoire. Je t'encourage à regarder son projet sur le canal Saint-Denis. C'est un boulot de quatre ans, elle a d'ailleurs déménagé à Saint-Denis. Elle est logée dans l'usine Cristofle. Elle filme, fait des ateliers d'écriture avec les habitants. Elle m'a invitée pour deux ateliers d'architecture cet été. Certains artistes, comme elle, font un travail différent. C'est une autre manière d'accompagner cet imaginaire.

Jean-Patrice Calori –
vendredi 15/01/2021
15h30-16h30

« Une certaine indétermination des choses »

Vous disiez en 2016, dans le cadre d'un séminaire dont le texte est repris sur votre site internet, que « le banal, c'est l'exception ». Est-ce que vous pouvez expliquer ce que vous entendez par là ?

J'avais écrit ce texte pour le séminaire de Pesmes. J'y étais invité aux côtés de Odile Seyler et de Jacques Lucan. Il y avait une table ronde sur le banal. J'avais fait un parallèle avec la phrase de Giorgio Agamben – « le contemporain c'est l'inactuel » – pour avancer que « le banal c'est l'exception ». On pourrait par moments ressentir une espèce de profusion de langages de l'architecture, plus ou moins clairs. Ce que je voulais dire, c'est qu'il pourrait être intéressant, dans cette cacophonie, de retrouver un certain calme, une certaine harmonie, des choses simples. Cela paraissait être l'exception de vouloir retrouver une syntaxe réduite et un langage simple pour exprimer, disons, la nature d'un bâtiment. Il y a une profusion, un « mal » dans la sémantique générale de la ville, pour trouver un lien entre les choses. C'est la question du sens, du « pourquoi on fait les choses ».

Est-ce que le banal entretient un lien davantage « inactuel » avec les choses qui l'entourent, plutôt qu'« invisible » ? Je pense à Eric Lapierre, qui relève des distinctions entre le banal et l'ordinaire. Ce que vous dites rejoint d'une certaine manière ce qu'avancait Perret, dans son célèbre adage, que « celui qui, sans trahir les matériaux modernes ... »

Oui, c'est vrai. Ce qui est intéressant avec Agamben, c'est que celui qui pense être contemporain est en réalité déjà dans le passé. « J'ai l'impression d'être derrière toi, mais en fait j'ai un tour d'avance ». La meilleure chose est toujours de prendre du recul, de faire un pas de côté. La contemporanéité n'est pas l'actualité ! Le travail que l'on fait nous, à la CAB, ne correspond pas forcément à l'idée du banal. C'est plutôt l'idée de l'indétermination. Les projets que l'on a faits dans le sud, notamment, étaient fortement marqués par le territoire, le relief, les qualités de vues, de panorama, de lumière, la pente. Cela ne nous rapproche pas forcément de ce qu'on pourrait appeler le « banal ». Les sites étant un peu exceptionnels – du moins spécifiques et singuliers –, on était obligés de se mettre dans cet état d'esprit. Mais en même temps, on y développait un langage, une syntaxe assez réduite d'éléments qui pouvaient souvent être liés à la masse, à l'épaisseur, à la lumière, avec souvent des dalles épaisses, des effets de noyaux porteurs et des bâtiments qui cherchaient la grande portée, ou des portées un peu plus grandes que d'habitude, en écho aux infrastructures. Tout ce vocabulaire vernaculaire, d'une certaine manière, a servi de support. L'objectif, ensuite, était de trouver un langage auto-suffisant. Même la question programmatique, au fond, passait au second plan. C'était de l'ordre de l'indétermination, puisque des dalles, des poteaux, des murs, ça fabrique quelque chose. Au fond, une certaine indétermination des choses. Mais est-ce pour autant banal, est-ce que c'est ordinaire ? Je ne sais pas. Quand on a changé de territoire pour venir ici, en Île de France, c'était quand même autre chose. Ça nous obligeait à re-questionner, au fond, notre travail. On a gardé une agence, à Nice, mais on s'en est quand même un peu éloignés. En quoi ce travail gardait du sens ? Il était intéressant de se demander : au fond, qu'est-ce qu'on fait ? Ce qui nous intéressait, c'était de mettre en rapport des structures et des paysages. Les paysages avaient changé, on allait voir si la structure changerait également ! Eh bien, c'est ce qui est arrivé : que cela soit pour le projet de Saclay ou les logements à Pantin, on a travaillé d'autres types de structures, plus apaisées, peut-être moins en tension avec le paysage.

Quelque chose de plus abstrait. Des projets de grilles qui, finalement et curieusement, rejoignent des projets qu'on avait faits dans le sud. En 2004, par exemple, on a construit un petit immeuble dans la pente à Beausoleil, au-dessus de Monaco. On avait travaillé cette grille. À l'époque, ça ne se faisait pas, les grilles ! On s'est repeniché sur le travail de [Giuseppe] Terragni. En regardant la Casa del Fascio notamment, on s'est dit que face à cette espèce de cacophonie urbaine, il fallait être dans une forme de neutralité géométrique. Ce quadrillage, qui correspondait évidemment au découpage des logements, allait dessiner la façade. La grille est finalement arrivée dans un lieu qui n'était pas apaisé, mais qui présentait au contraire une grande densité, une forme de congestion urbaine verticale, dans la pente. Depuis, on a toujours continué. On a également travaillé la grille pour le lycée Jules Ferry, dont on a fait l'internat. Les voiles et les dalles se projetaient vers l'extérieur et fabriquaient la façade. L'idée était la suivante : ne pas dessiner de façade, mais s'appuyer sur le plan et la structure. C'est le plan au fond, toujours, qui prédomine. On a toujours qu'on était une agence qui travaillait en coupe. Lors d'une séquence de duos à la plateforme de la création architecturale à la Cité [de l'architecture] avec Aires Mateus, Dominique [Boudet], le critique, a fait remarquer qu'Aires Mateus travaillait dans des terrains qui n'avaient pas particulièrement de caractéristiques et développait toujours cette espèce de creusement, d'épaisseur de coupe. Nous, au contraire, on était déjà dans la pente. Ce que l'on cherchait, c'était toujours le plan. La coupe était déjà là, en fait. Tout le travail était donc de chercher le plan. On s'est aussi rendus compte récemment, suite à certains projets parisiens, qu'on était très sensibles aux contextes et aux lieux. Il n'était pas question d'abandonner cette sensibilité comme ça. Donc l'existant, le déjà-là, ce *as found* : c'est ça, l'ordinaire. Ce qui *est*. Ce n'est pas la recherche d'une banalité. C'est une indétermination.

Ces territoires extraordinaires appelleraient chez certains une architecture plus démonstrative, un geste. Vos projets tendent-ils davantage vers la neutralité vis-à-vis de ces paysages.

Oui, absolument. C'est comme avoir un costume à carreaux et mettre des chaussures bicolorées ; peut-être vaudrait-il mieux mettre des baskets grises. Quand c'est déjà trop exceptionnel, trop singulier... Il y a une recherche de matérialité. J'entends : retrouver de la masse, de l'épaisseur, de la manière la plus simple possible, sans chercher des raffinements particuliers. Là aussi, pas besoin d'aller chercher trop loin. Au fond : avoir de la masse pour avoir de l'inertie, de l'ombre, un sentiment de sécurité, retrouver l'idée de la grotte, du lieu qui vous « tient ». Construire en bois sur la côte d'azur, c'est une hérésie, parce qu'on a besoin d'inertie, d'où la nécessité d'avoir des murs épais. Il s'agit plutôt de fabriquer de la ventilation naturelle, de l'ombre, de la lumière. Là aussi, un langage vernaculaire, assez simple, à partir duquel on peut réfléchir à des choses nouvelles. La persienne peut ouvrir sur plein de choses. Concernant les logements à Èze et la résidence pour les chercheurs, c'est un travail sur l'occultation, qui est vraiment un langage du sud. Dans la littérature du sud, que ce soit avec Camus, ou avec Colomba, le roman Corse, ces ouvertures de persiennes existent ! Tout ça, c'est un langage vernaculaire qu'il faut amener ailleurs.

Une sensibilité aux contextes et au lieux, qui mène à l'indétermination et appelle nécessairement une attitude plus ou moins neutre avec ce qui l'entoure. Est-ce comme cela que vous envisagez votre travail au sein de l'agence ?

Disons que dans cette agence, il y a quand même un problème. On doit produire des formes et il y a un problème avec la forme. Ça, c'est évident. Une phrase revient souvent, par exemple de la part de Bita Azimi : « c'est formel ». Quand elle dit ça, ce n'est pas forcément bon signe. Mais quand la forme arrive, c'est qu'il faut qu'elle arrive. Ce n'est pas de l'humilité, c'est une recherche de sens. Un projet, c'est un moment : « ça c'est juste, on se sent bien, on a la poitrine plus légère ». C'est de l'ordre de l'intuition. Il y a un très beau texte de Chillida sur la question de l'intuition, *L'arôme du chemin*, qui parle justement de la

pré-connaissance. On est arrivé, à un moment, à quelque chose qu'on savait. D'un coup, on met la main dessus. C'est intéressant, et c'est important. On est trois, donc on essaye de dialoguer.

Pour finir sur cette question sur le banal et l'ordinaire, le philosophe Bruce Bégout, dit qu'il faut écarter ces deux notions pour se concentrer sur le quotidien qui, pour lui, présente « l'avantage de ne pas porter de jugement de valeur sur l'objet ou le fait qu'il qualifie » et qu'il désigne davantage « le mode de manifestation d'une chose qui dépend d'une expérience. » On constate d'ailleurs un retour au quotidien dans des événements institutionnels majeurs, je pense à la Biennale de Venise 2016, à celle de Sao Paulo 2019 (dont c'était le thème principal) et même cette année aux Journées Nationales de l'Architecture 2020. Ce rapport au quotidien est aussi à l'œuvre en littérature. Comment s'exprime ou se manifeste le quotidien en architecture, autrement que par une somme de typologies d'espaces ordinaires que l'on traverse tous les jours (supermarchés, stations-services, etc.) ?

Je pense à Koolhaas, qui a quand même écrit Junkspace là-dessus, sur tous ces lieux. C'est vrai que les architectes disent qu'ils sont nourris du banal, du disponible, du quotidien. Chacun a son « disponible ». Certains, même, n'ont pas d'idées, qui vont donc chercher le disponible des autres. En architecture, on ne prend pas le temps de « s'introspecter », de voir très sincèrement ce qui nous intéresse, comment on peut travailler de la manière la plus sincère ou la plus décalée. Nous, notre quotidien, c'était les paysages, les infrastructures. On pourrait rajouter le mot neutre, aussi : le neutre intense. Mais je crois que tout cela, c'est une question de mode : il y a des tendances, des esprits du temps. Des gens qui se sont forcément parlés, ou qui ont lu les mêmes choses ; à un certain moment, le collectif fabrique des tendances et des esthétiques spécifiques, qui sont une manière de mettre la modernité en crise. Il est certain que, derrière tout ça, il y a une tentative, un moyen d'essayer de finir définitivement avec la modernité. Si on regarde justement les architectes qui apparaissent aujourd'hui dans les revues, il s'agit quand même d'une écriture issue de la modernité requestionnée. Non pas une révérence à la modernité, mais au contraire, avec un nouveau regard pragmatique qui en est issu. Il y a des tendances maniéristes, quand même, dans le sens de « à la manière de » : une capacité de recoller, *sampler* des éléments très différents des architectes de la modernité. Nous, par exemple, c'est un peu ça : une sorte de vernaculaire infrastructurel. Je trouve cela intéressant, car ça renouvelle d'une certaine manière le langage de l'architecture, qui tourne toujours autour des mêmes éléments.

Avez-vous déjà collaboré, d'une manière ou d'une autre, avec une personnalité du champ littéraire ?

Non, cela ne s'est pas présenté. Mais j'écris volontiers, en ce qui me concerne. La question de l'écriture est très présente dans la mesure où l'on est amenés très régulièrement à écrire des textes, pour les concours, ou à formuler des textes pour les critiques, les journalistes, etc. Je fais, en plus, un doctorat, avec Philippe Potié donc je dois écrire... Moi, c'est avec Philippe Potié. Curieusement, je travaille sur le programme en architecture, et non pas sur la structure, l'infrastructure ou le paysage. Mais je n'ai pas eu l'occasion de travailler avec un littéraire. Je sais par contre que notre ami Marc Barani a eu une relation avec Maryline Desbiolles, il a conduit un dialogue avec elle.

Des jeunes autrices et auteurs contemporains travaillent aujourd'hui avec des agences d'architecture et d'urbanisme.

C'est drôle que vous disiez cela, parce que jusqu'à présent, chaque architecte devait avoir son philosophe. Chacun son philosophe, qu'il citait, qu'il invitait à un jury, etc. Philippe Rahm, c'est Bruno Latour. Il y a aujourd'hui une nouvelle tendance : chacun son écrivain. Dans les années 1990, c'était plutôt le cinéma qui

nourrissait la narration de l'architecture. On pourrait même dire, son « récit ». Depuis, l'architecture a pris un peu de distance avec le cinéma. Il y a eu la philosophie, et maintenant la littérature, c'est tout à fait vrai.

Quelle place accordez-vous justement au récit dans le projet ?

Il y a le récit en tant que forme et le récit en tant que fond : une manière, plus ou moins érudite et travaillée, de dire les choses, et le fond des choses. Je pourrais vous envoyer des textes que j'ai écrits, par exemple pour le gymnase de l'Ariane : l'idée est d'essayer de communiquer, à un moment, une vibration, un plaisir des mots, pour parler d'architecture. Je pense que quand une agence va bien, c'est qu'elle construit son propre récit, pas nécessairement parce qu'elle prend la plume. Les agences traversent toujours des crises d'identité, des succès, des échecs : voilà le récit de l'aventure humaine que peut représenter le travail de l'architecte en collectif. Le fond du récit, c'est donc l'adhésion commune à certaines valeurs du travail d'architecte tel qu'on le conçoit. Quant à appeler un écrivain pour qu'il vous fabrique un récit sur quelque chose qui n'existe pas... il faut d'abord que ce quelque chose existe ! Des ambitions, des exigences, une direction. Cette direction peut parfois évoluer, mais les années de travail construisent une histoire. On construit son histoire. Échanger avec quelqu'un qui écrit avec vous, pour vous, sur vous, d'accord. Cela dit, je pense que nous avons notre propre capacité de formulation des choses, d'écriture. Je viens par exemple d'écrire une petite préface pour un projet de l'atelier EGR. C'était un plaisir. J'ai écrit comme si j'écrivais pour nous.

À l'école, on nous a toujours incité à « raconter une histoire ».

Avec l'avènement de la promotion privée à un niveau inégalé en France, la seule chose qui peut faire soulever le sourcil des maîtres d'ouvrage, les faire vibrer, ce sont les histoires. La *story*. Dans les quelques concours qu'on a réalisés avec des promoteurs privés, on s'est rendu compte qu'ils ne nous écoutaient pas. À un moment, on a réussi à dire le *truc*, à créer une espèce d'image, une histoire. Et tout d'un coup, c'est comme les publicitaires, ils saisissent et s'approprient une sorte de concept narrativo-intellectuel. En ce qui concerne ces « histoires », je ne suis pas vraiment convaincu. Elles peuvent en effet conduire à des choses extrêmement caricaturales et simplistes. Trouver la « story », d'accord mais encore faut-il travailler. Vacchini disait : « il faut vivre longtemps avec un mauvais projet pour trouver le bon ». Il n'était pas question de raconter une histoire ! Certains confrères racontent très bien les projets. Je pense par exemple à Portzamparc : nous avons fait un jury où il était présent, à Nice. C'était magnifique. Je l'écoutais, c'était une narration, un récit très beau. Mais je ne reconnaissais pas le projet. Je viens au contraire d'écouter une conférence d'Alvaro Siza. Qu'est-ce que c'était chiant ! Il expliquait : « on rentre par-là, on sort par ici, etc. » Et pourtant, c'était Siza ! Je pense là aussi que c'est une question de tendance, d'esprit du temps. Quand on est architectes, on est architectes, pas écrivains ! Je pense qu'il est enrichissant de s'entourer de gens qui savent, dans leur domaine, ne serait-ce que dans l'échange produit. Il me semble que c'est en parlant, aussi, avec des gens extérieurs à notre pratique, dont la personnalité et le regard peuvent nous remettre face à des choses, des évidences ou des non-évidences. C'est plutôt positif. La parole permet de faire évoluer la pensée, de la formuler.

L'architecte doit-il tant bien que mal créer du consensus ? Doit-il, pour ce faire, s'entourer et de personnalités extérieures au champ architectural ?

Mais pas forcément avec des auteurs, plutôt avec des communicants ! Ce n'est quand même pas tout à fait la même chose. Des espèces de *coachs* architecturaux. En ce qui me concerne, si je devais collaborer avec un auteur, les choses se mettraient doucement en place. Très doucement. Je veux dire, d'abord, on irait boire un verre. Après, seulement, on verrait. Ce n'est pas un publicitaire, mais une personnalité à l'univers

très particulier. Quoiqu'il en soit, j'ai personnellement un vrai plaisir de l'écriture que j'essaye de mettre au service de l'agence. Un vrai plaisir des mots comme une extension du projet, de tout ce qu'il veut véhiculer dans sa dimension poétique.

Est-ce que vous sentez que vos clients sont sensibles à ce travail d'écriture ?

Non. Je me souviens d'avoir écrit un texte pour la construction d'une grosse ZAC dans l'Est de Paris. Nous avons été présélectionnés, et avons produit un dossier qui était très attendu. On est arrivés dernier : c'était trop « sec », trop ceci... Mon texte était absolument incompréhensible. Il faut en permanence se demander à qui on s'adresse. La plupart du temps, dans les concours de marchés publics, le jury ne lit pas la notice. Quand il y a un credo, lorsqu'on sait que notre texte va être lu à l'assemblée du jury, ça devient intéressant ; là, il faut y mettre un peu d'intensité.

Je voulais finir sur une phrase qu'a prononcée Emmanuel Rubio, lors d'une table ronde avec Aurélien Bellanger en 2017. Il dit ceci : « on peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas autant le Grand Paris que les architectes. Dans quelle mesure ils le donnent à voir, dans quelle mesure ils le donnent à partager ? » Qu'en pensez-vous ?

Si on reprend l'histoire du Grand Paris, c'est une consultation d'architectes, en 2007, lancée par Sakorzy : 10 propositions, 10 architectes, un « urbanisme d'architectes ». Et, de fait, aujourd'hui, que reste-t-il de tout ça ? En réalité, seulement ce que le ministre de l'époque, Blanc, voulait faire : un RER rapide. Ça fabrique des gares, des réseaux, à la française, alors qu'on avait bon espoir que quelque chose de plus ambitieux advienne. Cette phrase m'inspire donc seulement le fait que les architectes, et leur fraîcheur, ont disparu. Je ne l'ai pas lu, Bellanger. Au début du XX^e siècle, beaucoup de gens ont écrit sur Paris, qui s'est beaucoup « construite » en littérature. D'ailleurs, tous les touristes du monde entier, même les français, ont vu Paris à travers Edith Piaf, à travers les textes, à travers les écrivains, à travers les peintres. Ça a fabriqué une espèce de Paris rêvée, de Paris idéalisée. Dans les années 1980, une vision postmoderne d'écrivains de polars un peu plus noirs a raconté un Paris en train de muter, à travers une dimension. Qui parle de Paris aujourd'hui ? Qui parle de la ville, du territoire, de l'ordinaire, de l'extraordinaire, du quotidien ? Il y aurait donc, effectivement, un retour de l'écriture sur Paris, sur le Grand Paris peut-être, que je note en me disant : « ah enfin, on va écrire sur Paris ». On écrira autre chose, différemment : cette ville a changé, ce territoire s'agrandit. Si on remonte au XIX^e, on écrivait aussi sur Paris, évidemment. Ce que dit Bellanger n'est donc pas du tout polémique ; c'est, au contraire, plutôt une bonne nouvelle. Malgré tout, les architectes se nourrissent du travail des artistes, du travail des écrivains, pour décoincer des idées, construire une pensée, des images mentales. L'architecte est, avant tout, un homme de synthèse. Il doit être en capacité de prendre partout et d'en faire quelque chose. Peut-être que, d'avenir, il faudra se nourrir du quotidien et du travail des autres. Il est d'autant plus intéressant qu'un architecte se nourrisse de littérature plutôt qu'il s'inspire que ses pairs. L'architecture doit se nourrir d'autre chose que d'elle-même. Sinon ça sent quand même un peu le renfermé. En ce qui nous concerne, par exemple, quand on travaillait dans le Sud, Camus représentait une grande source d'inspiration. Bita [Azimi], c'était plutôt Sartre. Personnellement, L'étranger m'avait beaucoup parlé quand j'étais plus jeune. Je pensais donc à lui pour tâcher d'exprimer la nature profonde du travail que l'on fabriquait. Cette expression qu'il emploie : « soleil assourdissant ». Qui vous écrase les oreilles. Autant d'images mentales qui résonnent et nous aident ainsi à conforter certains de nos choix architecturaux.

Tout le corpus d'écrivains sur lequel je travaille, en l'occurrence, s'intéresse à des territoires à la marge ou aux lieux les plus banals qui caractérisent nos expériences urbaines. Pourquoi et comment les écrivains en viennent à s'intéresser aux architectures du rien, du banal, du quotidien : à des

hôtels, à des supermarchés, à des stations-services ? Et comment cela peut-il engager les architectes à éventuellement s'y pencher d'une manière ou d'une autre ?

Je pense qu'il faut éviter le kitsch. A savoir : fabriquer un décor merveilleux pour se sentir bien, ou trop exagérer, à l'inverse, le fait de dire qu'il est merveilleux d'aller au Franprix. Ce qui rend les lieux beaux, ce sont les souvenirs. Ce sont les gens que l'on aime, avec qui l'on partage, qui rendent les lieux extraordinaires. Plus souvent que les lieux eux-mêmes. On peut être à l'acropole d'Athènes et être déprimé, ou être à Choisy-le-Roi et vivre un amour merveilleux.

François Chas –
 mercredi 17/06/2021
 11h40-12h00

« Une forme de narration du quotidien »

Un récent numéro de *D'a* et de la revue allemande *Arch+* démontrent un retour à une forme de rationalité, ou de « réalisme » chez certains jeunes architectes, dont vous faites partie. Vous y êtes interviewés et cités à de nombreuses reprises. Comment interprétez-vous, personnellement, ce phénomène ? Comment vous situez-vous vis-à-vis de ce courant ?

Ce qui est un peu particulier, c'est que l'on pourrait croire que l'on est une génération spontanée et qu'il n'y a pas de coordination entre les quelques agences qui étaient notamment citées dans *Arch+*. En tout cas, il n'y a pas eu d'organisation ou de réflexion commune menée, ou de références vraiment obligatoirement partagées en termes artistiques, littéraires, cinématographiques. Il n'y a pas de terreau commun qui fait émerger une génération qui aurait une identité commune. C'est plutôt une identité commune qui s'est créée de fait, me semble-t-il. Plus qu'un postulat théorique et peut-être idéologique de base, comme on aurait pu connaître précédemment, avec les Modernes, mêmes les Néo-Modernes ou les Postmodernes, de grands mouvements extrêmement précis et codifiés, assez trans-artistiques et culturels. Ce n'est pas le cas, il me semble, chez nous – « chez nous » au sens large, cette fameuse génération du « nouveau réalisme ». En revanche, je pense qu'il y a plusieurs choses qui sont partagées de fait. Plus qu'un a priori culturel, je dirais qu'il y aurait plutôt un a priori social qui est partagé. Un a priori situationnel, dont je parlerais aussi. Et un a priori environnemental. Et ces trois a priori poussent peut-être à une certaine forme de simplicité, d'efficacité, de sobriété. J'entends par là que la génération dont on parle, celle qui a commencé à être diplômée au milieu des années 2000 – des agences qui ont maintenant une dizaine, une quinzaine d'années d'existence – ce sont des agences qui ont toujours connu une certaine forme de crise. Qui n'ont pas connu d'opulence, pas de prospérité. Comme elles n'ont pas connu l'état *d'avant*, ce n'est pas un état *nouveau* qui a modifié la pensée de la/des agences, mais c'est finalement une situation naturelle. Pas une situation nouvelle dans le sens « un nouvel héritage ». C'est une situation qui a toujours existé, on a toujours fait avec. Je réfléchissais la dernière fois, avec mes associés : qu'est-ce qui se passerait, sait-on jamais, si demain, il n'y avait plus de crise écologique, plus de crise économique, plus de crise sociale et qu'on se trouvait dans de nouvelles Trente Glorieuses post-covid ? Tout va bien, tout va mieux, la Terre a respiré, tout le monde a respiré et les gens veulent relancer l'économie ? Je pense que ça n'arrivera pas, et je ne sais pas si on serait embêté, ou pas. Mais là, pour le coup, il y aurait un changement de repère, de paradigme, et de fait une nécessité de réinvention. Ou de prolongement, mais en tout cas ce serait un choix, une réaction par rapport à une situation. Tandis que là, c'est une situation qui est héritée et qui est celle qu'on a toujours connue, finalement. Cette génération française qui est en train d'émerger répond aux mêmes questions. Ces questions, concrètement, ce sont : être de plus en plus économe en termes de matériaux, en termes financiers, en termes de moyens d'architecture. C'est le postulat de base, c'est ça la réflexion post-prospérité. Frugal d'un point de vue environnemental, bien entendu. Tout va donc dans le même sens. Car être économe en termes de structure, ça engage une structure moins lourde, donc des fondations moins importantes, donc moins de matière, donc le bilan carbone du bâtiment moins élevé... Les choses vont dans le même sens. L'économie de moyens, l'économie de gestes, l'économie de matière vont dans le même sens. Ça pousse effectivement à une certaine forme de frugalité et de réalisme et en même temps – ça, je vais en parler pour nous car je ne sais pas en parler pour les autres – on essaye de se dire que ce n'est pas un déterminisme absolu et que malgré cela nous ne sommes pas des machines. Nous restons des architectes

et nous devons penser avec ça. Peut-être malgré ça, mais en tout cas avec ça, pour proposer quelque chose. Je ne pense pas qu'il y ait une esthétique de l'écologie, je ne pense pas qu'il y ait une esthétique de l'économie. Je pense que c'est quelque chose qui est intégré, en termes de sobriété, mais ça ne nous empêche pas de penser à des espaces les plus généreux possibles, les plus ouverts possibles. Ça ne nous empêche pas de penser à la beauté. Peut-être même à une forme de gratuité vraiment... gratuite, c'est-à-dire qui ne coûte rien. C'est là où on en est actuellement : devoir manipuler une vraie sobriété/frugalité à tous les niveaux, et se dire en même temps « qu'est-ce qu'on peut proposer comme supplément d'âme », potentiellement. Comme architectures qui peuvent d'une façon ou d'une autre avoir une incidence sur le quotidien des gens.

Par quoi passe-t-il, ce supplément d'âme ?

Ce supplément d'âme passe par plein de choses. Ça passe par les espaces que l'on produit. Par exemple, on croit que la frugalité que l'on crée et la structure – qui est extrêmement visible – sont une façon de dire que l'on garde l'argent pour autre chose : on ne vient pas cacher la structure, on ne vient pas cacher l'architecture, mais plutôt laisser ouvertes les choses. On ne vient pas camoufler ; on garde de l'argent pour avoir des baies vitrées extrêmement grandes, par exemple. L'argent qu'on ne paie pas en placo et en faux-plafonds, on préfère le garder pour un très bel escalier en béton. Encore une fois, c'est l'argent et la matière qu'on économise. Oui, nous produisons des bâtiments qui, très souvent, sont en structure béton. Mais c'est un point de vue très pragmatique, de durabilité, dans le temps, de grande portée, ce qui revient à la question de l'économie de moyens mais aussi de supplément d'âme. C'est-à-dire : par des grandes portées, par des dalles alvéolaires précontraintes avec des structures poteaux-poutre, on arrive finalement à avoir des trames de 12 mètres de long, peu de points porteurs, ce qui fait que demain on peut réactualiser, réorganiser très simplement les bâtiments, que l'usage à l'intérieur est extrêmement simple, aujourd'hui comme demain. C'est ça, un peu, le supplément d'âme. C'est ce qu'on a écrit dans *D'a*. Que l'architecture puisse permettre, c'est la première leçon. Après, elle peut élever, aussi. Je n'aurais pas la prétention de dire « éduquer » mais je peux dire « élever ». Donner un peu des marqueurs, donner un peu des repères aux gens, aux élus, aux politiques. Je pense que notre responsabilité est là. Je pense que notre responsabilité, c'est de ne pas rentrer dans une histoire de faux-semblants, de *greenwashing* : « le bois c'est formidable », « la triple isolation c'est formidable ». Parfois, il vaut mieux un bâtiment qui respire naturellement qu'un bâtiment qui est extrêmement isolé. Parfois il vaut mieux chauffer moins que chauffer mieux. Parfois il vaut mieux penser à l'immatériel plutôt qu'au matériel : il vaut mieux penser à l'air (l'immatériel) qu'à l'isolation (le matériel). Il vaut mieux penser à la compacité qu'à une surenchère d'outils et de matériaux de construction. Donc finalement, une approche écologique – je bifurque là-dessus mais cela va dans le même sens. Être généreux, être ouvert, ça ne va pas à l'encontre d'une certaine approche écologique. C'est juste une approche écologique qui sort des éléments préconçus, préorganisés, prémâchés des entreprises, des élus.

Comment discutez-vous avec vos clients, les élus, vos maîtres d'ouvrages, sur des objets qui vont, peut-être, à l'encontre du grand geste architectural qu'ils pourraient attendre de vous ?

On discute exactement de la même façon que je le fais actuellement avec vous. On essaye d'expliquer exactement et réellement les choses. De façon réaliste, pragmatique, claire, si on peut. Surtout pas fantasmée. Surtout pas de façon idéologique. C'est justement ça, si j'en reviens à l'introduction que j'ai faite : on n'a pas la base d'idéologie, ni commune entre les agences, ni personnelle dans l'agence. On a plutôt des a priori, esthétiques, de compréhension de la société – on ne repart pas de zéro à chaque fois. Notre a priori par exemple, c'est qu'une grande fenêtre est 90% du temps mieux qu'un petit mirador. C'est un a priori. Ça peut s'expliquer, après, de façon extrêmement pragmatique, extrêmement pédagogique vis-à-vis d'un élu. Un bâtiment qui est ouvert, c'est facile de le fermer avec un rideau. Tandis qu'un bâtiment

qui est fermé par un enduit et une isolation par l'extérieur, ma foi, c'est un peu plus dur de faire des trous dedans quand on veut avoir un peu de soleil. Encore une fois, permettre, c'est aussi permettre différentes utilisations : de la plus ouverte à la plus fermée. De la plus intime à la plus extravertie. C'est comme ça que l'on fait. Après, en ce qui concerne la filiation entre les différentes agences, effectivement, quand je regarde depuis l'extérieur, je me rends compte de cela : les gens qui postulent à l'agence, j'aime bien leur demander de façon un peu commère mais aussi pour savoir leurs centres d'intérêt, dans quelles agences ils postulent. Deux ou trois agences reviennent très souvent en même temps que la nôtre, qui sont notamment dans *Arch+*. Il y a une familiarité de fait, pas de fond.

Sur cette familiarité justement : vous dites être des enfants de la crise, diplômés au début des années 2000. Avez-vous ressenti, dans l'enseignement qui vous était donné, le débat qui touchait alors le milieu de l'architecture sur la question de l'ordinaire que François Barré appelait de ses vœux ? Vous parlez également, dans *D'a*, de l'apport important de certaines figures : je pense à Lacaton & Vassal et l'AUC notamment. Est-ce que cette filiation vous réunit et converge éventuellement avec l'enseignement qui a pu alors vous être prodigué à l'école ?

Toutes les agences citées dans *Arch+* ne sortent pas de l'école Lacaton & Vassal et l'AUC. Loin de là, même, pour certaines. Pour autant, il y a une certaine forme de retrouvailles ou de similitudes sur certains points. Donc il y a peut-être un rapport, mais pas extrêmement clair. Certains viennent de chez Berger, ou d'autre part. En tout cas, on pourrait dire qu'effectivement l'AUC et Lacaton & Vassal ont créé une sorte de filiation, c'est une réalité. En tout cas, c'est notre réalité, pas nécessairement celle des autres.

Précisément pour nous, oui. Après on a d'autres entrées : Paul [Maitre Devallon] a travaillé chez Herzog & de Meuron. Il y a une culture du projet qui s'est établie au fur et à mesure du temps dans nos études, avec les différents professeurs qu'e l'on a eus. Il y a une sorte d'*information*, plus que de *formation*, qui nous a été transmise par ces deux agences, ça c'est sûr. Après, sur la question du neutre, de l'anodin, je pense que cela va de fait dans le sens de nos a priori. On ne croit pas dans une architecture *superstar*. On ne croit pas dans une architecture qui essaye de paraître. Encore une fois, ce qu'on recherche dans nos bâtiments, c'est presque que l'architecture laisse révéler des situations plutôt qu'elle soit une situation en elle-même. C'est presque une discussion que l'on a tous les jours tous les quatre. La question de la couleur, par exemple : est-ce que l'on veut de la couleur ou au contraire une couleur extrêmement neutre, extrêmement calme ? est-ce que l'on veut que les garde-corps de Bordeaux soient un peu marquants et visibles ou est-ce qu'au contraire, on se dit que sur une place publique, ce que tu regardes, c'est plutôt les usages, les gens – le bâtiment de Bordeaux, c'est un bâtiment de sport, et sur 15.000 m², il y a des plateaux, comme des places publiques. Il y a un tableau de Peter Brueghel l'Ancien qui s'appelle « Jeux d'enfants ». C'est un tableau qui nous marque beaucoup parce que ce n'est pas « peu importe l'architecture et l'urbanisme », « peu importe la constitution de la ville qu'il y a autour » ou « peu importe la constitution de la place ou des éléments construits », ce n'est pas « peu importe » parce qu'ils aident à être un support de l'élément le plus important, à savoir les 100 jeux d'enfants. Sans ce cadre, les 100 jeux d'enfants n'existeraient pas, si on était au milieu d'un champ. Mais d'un autre côté, ils sont là pour ça. C'est une organisation assez simple et systématique que l'on essaye de tenir.

Vous dites donner une grande importance au dessin, comme acte fondateur de l'acte de construire. Vos dessins sont très identifiables. En quoi participent-ils du message que vous essayez de véhiculer, en quoi le fait de renouveler les modes de représentation de l'architecture peut participer du réalisme et du pragmatisme que vous revendiquez ?

Déjà, les images ont un peu évolué avec le temps. Il s'agit de collages mais en même temps de rendus. On a beaucoup d'éléments de rendu. C'est un élément qui est marqué chez nous effectivement, mais par

forcément figé. C'est peut-être dû au fait que notre architecture n'est pas idéologique, ni théorique, mais que c'est la construction qui rend les choses intelligibles pour nous, et discutables. Parce que nous n'avons pas de religion ou de guides systématiques, on pourrait croire que les choses se ressemblent beaucoup, mais paradoxalement on repart à chaque fois d'une feuille blanche. On a donc besoin de voir ce qu'on est en train de produire. À la fin, on arrive peut-être à faire des choses qui se ressemblent, mais en tout cas on ne procède pas, architecturalement, systématiquement de la même façon. Dans le processus de travail, on fait des images, des tests, des maquettes, plans, coupes, etc. Mais on ne peut pas se satisfaire d'un plan ou d'une coupe, parce que comme on part d'un rapport à l'extérieur qui est à chaque fois nouveau et différent et que le bâtiment a un visage très différent d'un projet à l'autre. On est obligés de contrôler et de le voir. Là où des agences, qui perpétuent souvent le même geste, savent quel geste aura quelle conséquence, spatialement et physiquement.

Le texte a-t-il une importance dans ce processus ?

Oui, beaucoup.

Et à quel moment ? Dans l'élaboration du projet, dans sa médiation, sa communication ?

Le moment où l'on écrit le plus, c'est le moment où l'on explique le projet. Pas forcément pour le site internet, où l'on s'y prend toujours à la bourre, mais le moment où l'on présente les notices pour expliquer le projet. Je pense que ça a une importance pédagogique mais aussi, pour nous, c'est un retour sur le projet. Souvent, en constituant le texte, on se rend compte que le projet manque à certains endroits, à certains moments, de certaines choses. Qu'il faut forcer, renforcer. Donc oui, je pense qu'il y a ce moment d'aller-retour entre la constitution, pas forcément du texte mais de l'histoire ou de la narration, qui est autour du projet et du projet en soi.

En quoi est-ce nécessaire, de raconter des histoires ? En quoi est-ce important de mettre en récit son projet ?

C'est une question super importante et très large – et peut-être un peu floue – dans laquelle chacun voit son rapport avec la narration. J'ai en tête Rudi Ricciotti, qui parle d'une architecture « narrative ». Encore plus que la « narration de l'histoire » dans le projet d'architecture : une architecture, en soi, narrative. Plusieurs choses : j'espère que le point commun que tous les architectes ont (ou devraient avoir), c'est une forme de narration de l'immédiat, une forme de narration du quotidien : se pencher en permanence et de façon extrêmement précise sur chaque espace qu'ils produisent. Au moment où tu dessines, tu te dis : je suis là, qu'est-ce que je vois, d'où je viens, sur quoi je m'ouvre, qu'est-ce que j'ai en premier, deuxième et troisième plan, qu'est-ce que j'ai au-dessus de moi, etc. Il y a une petite histoire qui doit être permanente. Une espèce de murmure systématique, un bruit de fond de la réflexion architecturale, qui doit être constitutive des projets. Après, en ce qui concerne la grande histoire, oui et non. Ce qui me fait peur, c'est quand la grande histoire se transforme en grand geste, et que les grands gestes se transforment en architectures opulentes. Des architectures qui deviennent elles-mêmes narratives, qui disent « je suis comme ci, je suis comme ça ». Nous, s'il y a une narration que l'on recherche par nos projets, c'est que ces derniers reflètent une certaine forme de liberté. Quand je disais que l'architecture, c'était pour permettre... Une certaine douceur dans le rapport à l'extérieur, à l'ouverture, dans le rapport entre le plein et le vide, le vitrage, etc. La narration qu'on recherche systématiquement, c'est celle-là.

Jacques Ferrier –
 mardi 27/04/2021
 14h30-16h30

« La ville n'existe que par les images qu'elle a fabriquées d'elle-même »

J'aimerais commencer par vous interroger sur des notions qui m'intéressent et que vous revendiquez notamment dans vos ouvrages *La Possibilité d'une ville*, *Stratégies du disponible* ou *La poésie des choses utiles* : la banalité, l'ordinaire, la frugalité, qui, vous le dites, ont constitué le terreau intellectuel des 10 premières années de l'agence. Quelles relations vos projets entretiennent-ils avec de telles notions ? Est-ce que ces dernières représentent encore aujourd'hui des thèmes de recherche et d'expression architecturale à l'agence ?

C'est peut-être un parcours personnel, en tout cas une attitude née très tôt, avant même que je sois un architecte formé et expert : cet intérêt que j'ai toujours eu pour les granges, pour les bâtiments industriels simples, ou pour les formes un peu archétypales. J'ai passé toute mon enfance dans le Sud – un Sud pas exubérant, pas « luxe » – où la frugalité était partout. C'était une économie vraiment liée à la terre. Ces paysages de vignes, qui sont des géométries déjà absolument réglées, très simples, produisent en même temps un effet de cinématique et de moirage. Ce n'est donc pas un paysage monotone. Toutes ces rangées de vignes, je le constate toujours, dès qu'on se déplace, créent des combinatoires géométriques, qui, selon comment le divers patchwork des vignes est orienté, font même des opacités : on peut s'y cacher quand on est enfant, etc. Sur cette trame géométrique émergent des cabanes de vignes, qui sont vraiment des petits cubes très simples, souvent abrités par un pin. Et si on change d'échelle, il y a les fermes ou les mas proprement dits, qui sont généralement entourés, eux-mêmes, de hangars, de granges, de locaux utilitaires. Tout ça a été le paysage de départ. Qui n'était pas un paysage urbain. C'est clair qu'un enfant qui aurait vécu dans une grande ville aurait été sollicité par une plus grande complexité et diversité de formes. Ça a constitué un terreau, c'est vrai, même étant devenu largement urbain et un grand amoureux des villes. En contraste, en contrepoint, cette toile de fond est toujours présente comme un exemple qui a une espèce de pérennité, d'amabilité, de ces architectures sans architectes, qui composent très bien avec le paysage. Je ne peux pas les évoquer sans évoquer tout de suite le paysage : l'arrangement dans les vignes, le pin, etc. Tant et si bien que la première fois où je suis intervenu sur la scène architecturale au niveau culturel, à l'occasion d'une petite exposition que j'avais faite à l'Institut Français d'architecture, j'ai montré les cabanes de Gruissan. Cette impression de simplicité était confirmée par ces 1000 chalets, ou cabanes, qui à l'époque étaient toutes sur pilotis – maintenant moins, parce que comme il n'y a plus les marais, ils ont fait une digue. Il y a encore 30 ans, tout était sur pilotis, car c'était inondable, et c'était là-aussi une autre simplicité. Ce n'était pas la simplicité de la mono-matière de la cabane de vigne ou du mas (qui sont massifs et faits dans un matériau unique). Il s'agissait de la simplicité de l'assemblage de matériaux minces, de bardages en bois, des plaques de zinc, de tôle – toutes sortes de plaques –, qui fabriquent, par accumulation, un paysage extrêmement joyeux, appropriable. L'ordinaire, ce n'est pas simple... Des architectures peuvent être ordinaires. Peuvent être sans qualité. Là, j'entends ordinaire au sens de « couramment vu », de « simplement vu », etc. Pas l'ordinaire au sens de « sans qualité », parce que quand on regarde ces constructions, elles ont beaucoup de choses à dire. Je pense que ça remonte donc à très tôt, ce plaisir que j'ai toujours eu de constater la force que prennent les éléments sur ce type de constructions : une silhouette, quelqu'un dans une vigne, une fête foraine, un cirque à Gruissan. Dès qu'il y a un

évènement, l'architecture n'est pas en compétition mais elle est comme un cadre qui, au contraire, révèle et met en valeur.

Est-ce que l'on peut retrouver cette richesse d'assemblage – de bric et de broc – dont vous parlez, dans le milieu urbain ? Est-ce que cet ordinaire peut s'exprimer en ville ?

Oui, bien sûr, mais dans des registres différents. Le propre même des cabanes de Gruissan, c'est qu'il y a un ordre. Elles sont toutes strictement tramées, et espacées de la même manière, en diagonale sur la mer, de façon à ce que, comme à la Barcelonnette à Barcelone, toutes les rues débouchent sur la mer. Un ingénieur avait fait le plan. Donc c'est extrêmement rigoureux, elles ont à peu près le même volume. Les variations sont à l'intérieur : une espèce d'abstraction géométrique. La ville, c'est beaucoup plus complexe, parce que si l'on parle de villes qui ont une histoire, généralement, la stratification des parcelles décide de l'espace public, donnent une complexité, etc. C'est vrai qu'il y a des bâtiments quand même très simples. Si on parle de Paris, le bâtiment de ville, jusqu'en 1830 (disons fin XVIII^e, premier tiers du XIX^e siècle), est relativement archétypal et simple. Après, avec ce qui est dit « haussmannien » – ou juste avant Haussmann, ou juste après – il y a pas mal de décoration qui se plaque dessus. Mais on est quand même dans un registre d'une relative banalité finalement, qui s'efface pour laisser la belle place à la rue, à la perspective, à la matière urbaine. Je pense, par contraste, à des quartiers récents, des extensions de ville de par le monde : il y a des collections d'architectures qui sont tout le contraire de ça. On y fabrique une ville ordinaire, par juxtaposition de gestes qui sont tous isolément extraordinaires, mais qui n'arrivent pas à composer quelque chose où l'on aurait finalement envie d'aller.

Ce plaisir pour des architectures archétypales, ordinaires : est-ce une attitude que l'on peut revendiquer vis-à-vis de clients ? En quoi les maîtres d'ouvrages y seraient-ils sensibles ?

Je pense qu'on ne peut pas trop le revendiquer. Mon expérience montre que, comme a priori, c'est toujours mal compris. Il y a vraiment un a priori que l'expert (le professionnel de la profession) est justement là pour sortir le projet de ce que le client imagine comme quelque chose de banal, d'ordinaire. Le fait que la simplicité soit certainement – surtout avec les programmes d'aujourd'hui, dans les cadres réglementaires d'aujourd'hui – la chose la plus difficile à atteindre, la sobriété et la frugalité échappent la plupart du temps au désir des clients. Quand on a fait le cahier des charges des gares [du Grand Paris] et qu'on a prôné la sobriété, ça a été très mal reçu par les maîtres d'ouvrages, pourtant des gens d'une très grande expertise dans le bâtiment. Je me rappelle de discussions : « la sobriété c'est le contraire du plaisir, de l'ivresse, etc. ». Nous, notre discours était le suivant : une gare, qui est fréquentée au jour le jour, tous les jours pendant des années, par la même personne qui va prendre son métro à telle gare, c'est justement cette simplicité, ce pseudo effacement qui va s'imprimer, disons, sur son ressenti. Je crois que le goût de l'architecture simple et banale vient du fait que je place de la relation entre les êtres humains et l'environnement bâti au-dessus de tout. Je n'évalue jamais l'objet pour l'objet. Si l'on s'intéresse aux relations que créent ces objets avec les habitants, avec les passants, etc., nous n'avons pas besoin de monuments à tous les instants. Au contraire, on est souvent aidés, dans sa journée, par un vieux mur familier, une fenêtre... Toi qui t'intéresses à la littérature, la littérature en est pleine. Les liens que créent les personnages dans les fictions, ce sont souvent avec des choses fréquemment vues : « un arbre par-dessus le toit » comme dirait Verlaine, ou bien la matérialité de tel ou tel élément urbain. C'est ça qui est intéressant. Et c'est là où je trouve que les architectures dites banales, en tout cas qui ne s'épuisent pas au premier regard, pas trop « écrites », ce sont des architectures qui aident à vivre le quotidien.

Cette « non-surcharge », ou « ce non-épuisement », peut-on l'appliquer à n'importe quel programme. Est-ce qu'on peut faire un musée ordinaire ?

C'est une bonne question. J'aurais tendance aujourd'hui à répondre non. Je pense qu'il y a des programmes qui, par nature, doivent dépasser cela. Il n'est pas question de dire qu'on va faire le *contraire* – en tout cas, moi, ce n'est pas ce qui m'intéresse dans le style et l'esthétique d'une ville. Pas question d'aller à l'opposé, de faire quelque chose d'excessivement gestuel ou formaliste. Mais d'aller au-delà. Un peu plus loin. Parce que c'est un programme qui va servir d'accent dans la ville. Il y a quand même cette dimension monumentale. Pendant longtemps, le musée paraissait un programme universel. La confusion vient du fait qu'au XX^e siècle – au début du XX^e siècle – quand les avant-gardes ont investi à juste titre tous les programmes du champ de l'architecture, ça a été le même mot qui s'est appliqué : *architecture*. C'est-à-dire que des gens qui étaient censés dessiner, comme Le Corbusier, le Palais des Nations ou l'Assemblée de Chandigarh, dessinaient en même temps des logements sociaux. Et ça, ça a créé une grande confusion. Pas chez Le Corbusier, qui est génial, ou Mies van der Rohe, mais chez des architectes qui mettaient la même énergie – et du coup le même excès, je pense, d'écriture – sur des programmes vus tous les jours que sur des programmes exceptionnels. Donc là, il y a quand même une distinction à faire. Après, il ne faut pas être schizophrène. Nous, les rares musées qu'on ait faits ne sont quand même pas loin des projets de bureau ou de résidence qu'on a réalisés. Mais ils sont quand même différents. Parce qu'ils vont chercher un rayonnement un peu plus divers et plus lointain qu'un bâtiment de logement, qui lui va créer une familiarité au quotidien. Le musée, on n'y va pas tous les jours. La station de métro oui, le logement aussi, par exemple.

Vous parliez à l'instant des a priori de vos clients à l'évocation de ces notions. Le philosophe Bruce Bégout estime justement qu'il faut écarter le banal et l'ordinaire, lui préférant terme quotidien, qui pour lui présente l'avantage « de ne pas porter de jugement de valeur sur le fait ou l'objet qu'il qualifie, et désigne le mode de manifestation d'une chose, qui dépend donc, de fait, d'une expérience ». Au-delà de certains programmes qu'elle recouvre (le logement, le supermarché, l'arrêt de bus, etc) comment pourrait-on définir une architecture quotidienne, ou une architecture du quotidien ?

Ce livre, je l'avais lu, il est très intéressant. Si je me souviens bien, il montre que c'est un piège, le mot quotidien. Que ça ne se saisit pas aussi simplement qu'on le croit et que définir ce qui est quotidien est beaucoup plus complexe que ça n'y paraît. Déjà, le quotidien des uns peut être l'exceptionnel de l'autre, quand on parle de la ville ou d'un bâtiment. Ça rend la chose complexe. Et c'est vrai que certains programmes, comme on le disait, ont cette dimension monumentale qui me semble de fait, par définition, appartenir à une sorte d'évènement. Et il y a des bâtiments qui appartiennent à des choses fréquemment utilisées, ordinairement utilisées, et tout ça se juxtapose, se superpose dans la même ville. L'expérience quotidienne de la ville, du vécu – on s'intéresse beaucoup au vécu – va finalement avoir une fréquentation tactile, intime, avec ce que tu as listé comme programmes du quotidien. Mais il y aura toujours, furtif, dans le cadre, si tu es dans une grande ville, de l'exceptionnel. Exceptionnel qui, à un moment donné, va finalement faire partie, aussi, de ton quotidien, mais pour un autre usage. C'est-à-dire que tu peux tous les jours, en allant de chez toi à ton bureau – qui représentent ton quotidien – apercevoir la Tour Eiffel. En fait, le quotidien va être fait d'une relation d'usage, d'utilité, de perception un peu complète de bâtiments du quotidien, justement. Mais tu ne peux pas non plus extraire, même du quotidien, des architectures qui ont elles-mêmes vocation à être exceptionnelles.

Mais le vrai sujet aujourd'hui, c'est quand même : comment enchanter et enrichir le quotidien ? Les expériences quotidiennes de la ville s'appauvrissent ; paradoxalement d'une très bonne qualité, l'architecture dont on parle, l'architecture banale et ordinaire, doit se positionner et s'orienter pour diversifier, amplifier, enrichir ce vécu et ce ressenti.

Cette attention au quotidien, on la ressent notamment dans le champ institutionnel, au travers d'évènements culturels majeurs, comme les biennales de Venise 2016 et São Paulo 2019, ou encore les journées nationales de l'architecture 2020. Je ne sais pas si vous avez lu l'un des derniers numéros de *D'a*, qui se consacrait à une jeune génération d'architectes, qu'Emmanuel Caille englobe sous le nom de « Nouveaux Réalistes ». Vous faisiez vous-même partie des architectes qu'Éric Lapierre avait réunis autour de cette étiquette : architectes du réel. Dans son édito pour le numéro de *D'a* en question, Emmanuel Caille, en parlant de la difficulté de trouver un tronc commun à la génération d'architectes décrite, émet cette hypothèse : « Peut-être plus déterminant est le passage et la formation de ces architectes au sein de certaines agences. Celles de Jacques Ferrier notamment, au sein de laquelle Stéphanie Bru et Alexandre Theriot (Bruther) ont travaillé plusieurs années. Son concept de « déjà-là » (une réinterprétation du *as found* d'Alison et Peter Smithson), ses premiers bâtiments et son livre *Stratégies du disponible* en 2004 annoncent incontestablement la scène qui émerge aujourd'hui. » Qu'en pensez-vous ? Comment interpréter ce retour à une certaine forme de « rationalité » ou de « réalisme » dans l'architecture contemporaine ? À quoi est-ce dû selon vous ?

Fin des années 1990, début des années 2000, la scène est quand même très occupée par les néo-modernes. Et vu de l'étranger aussi, ça ne faisait pas de doute : il y avait une génération assez active, assez douée. Ils ont mon âge maintenant, ou peut-être un peu plus âgés. Tous baignés dans l'enseignement moderniste. Beaucoup d'équipements publics, beaucoup d'immeubles de logements, qui illustraient cette espèce de maniérisme moderne, souvent virtuose. L'approche que j'avais – ou quelques approches différentes de quelques autres de cette génération – s'inscrivait vraiment en contraste. Donc je suis assez sensible à ce que dit Caille, parce que, même si ce n'est pas à moi de le dire, je pense effectivement que toute initiative qui tendait à décaler l'architecture de ce côté moderniste, un peu académique, un peu « beaux-arts » – cette architecture « jeux splendides des volumes sous la lumière » – toute autre attitude tranchait. C'est vrai que ce qui m'a pas mal intéressé, de mes voyages, ou des premiers bâtiments que j'ai pu faire (qui étaient des bâtiments simples et industriels), c'est cette idée du « déjà-là », cette idée de la « stratégie du disponible ». Revendiquer que l'on pouvait fabriquer des projets avec les matériaux que les gens utilisaient eux-mêmes pour faire leur bricolage. C'était un peu l'enseignement des cabanes de Gruissan. Les matériaux les plus couramment vus, qu'ils voyaient quand ils allaient à leur supermarché, à leur Castorama, à leur Auchan. Donc pour le premier bâtiment qu'on a réellement réalisé, le laboratoire de l'école des Mines, on a utilisé un bardage métallique, qui franchement, pour un bâtiment public (même si maintenant, cela n'a plus de sens d'en parler), faisait tache par rapport à ce qui se fabriquait habituellement. C'était vraiment en contraste. Je me souviens bien des chercheurs qui, avant que le projet soit construit, me disaient : « mais attendez, je suis allé faire mes courses au centre Leclerc du coin, ce n'est quand même pas ces tôles ondulées que vous allez nous mettre sur nos laboratoires ? » Je répondais : « justement, si ». Et on a montré que par les assemblages, le soin qu'on y mettait, cela pouvait produire un bâtiment assez sensuel. Mon but était de dire – et c'est ce que j'avais dans *Stratégies du disponible* – qu'il y a un effet retour. C'est-à-dire qu'ensuite les gens regardaient d'un œil plus bienveillant leur centre commercial, ou tous ces bâtiments qu'ils prenaient pour des non-lieux, de la non-architecture. Ça change le regard. C'est ça qui m'intéressait. Emmanuel Caille, qui faisait ses débuts de journaliste, était très intéressé par ces idées. Il a été un peu déçu par la suite : il trouvait que je faisais des choses un peu plus complexes, un peu plus sophistiquées.

Comment interprétez-vous le fait que cette génération d'architecte ne revendique jamais, ne théorise pas, son rapport au banal et à l'ordinaire, là où vous, dans les années 2000, vous en expliquiez dans des livres, des articles, des conférences, etc ?

Je trouve qu'il y a quand même, chez cette génération – je pense à Bruther, Muoto, etc – une forme de sophistication, par rapport aux architectures que je défendais moi, ou à ce que Lacaton et Vassal mettaient en avant. On s'était rencontrés à plusieurs reprises à cette époque-là, justement pour en discuter. Il y a quand même une espèce de mise au pli, très raffinée, qui diffère. Je les connais bien : on a fait un concours avec Muoto. Par définition, je connais bien le travail de Bruther. Il y a quand même une volonté d'aller chercher vraiment le côté impeccable de la trame, de la répétition, etc. Alors qu'en ce qui me concerne, en tout cas, quand j'écrivais *Stratégies du disponible* ou plus tard *La Poésie des choses utiles*, il y avait quelque part une plus grande décontraction sur l'effet esthétique. On était plus dans le ressenti, dans les sens. Je me souviens très bien de ces assemblages de tôle. Que l'on continue de faire. Ce qui m'a permis de m'éloigner finalement d'une recette. On ne s'est jamais enfermés dans un style. Même si c'est cette esthétique du « déjà-là », il s'agit de la formaliser. Moi ce qui m'intéresse, c'est une *architecture de processus*. Ce qui est plus risqué, mais qui représente une aventure. Quand tu commences le projet, tu as ta vision, tu sais où tu veux aller, mais néanmoins, c'est une architecture processuelle. Alors que si tu dis : « à la fin, je veux des trames et des grandes vitres, des trucs impeccables », c'est une architecture de destination formelle, qui a choisi un style. L'architecture ordinaire, justement, ce n'est pas ça. On n'en a pas parlé, mais ce qui fabrique, je trouve, une fois encore, le ressenti particulier et le côté aimable de ces architectures ordinaires – quand je parlais de la cabane, des mas ou de certains bâtiments industriels –, c'est qu'il s'agit souvent d'architectures de *processus*. Souvent des architectures qui ne prédéterminent pas un résultat formel, mais vont s'accommoder d'un site, d'une économie, d'une affinité, du vent qui souffle par ici ou là. Quand tu regardes les projets de cette génération, la trame redevient un formalisme ; ça glisse vers l'abstraction. Alors que l'ordinaire est tout sauf abstrait. C'est pour ça qu'il dérange un peu, d'ailleurs. C'est parce qu'il est extrêmement concret.

Je me souviens, quand j'avais justement écrit dans *D'a* un court article qui s'intitulait « Moins d'architecture, c'est mieux... », Jacques Ripault – qui était d'après moi l'un des deux meilleurs modernistes avec Michel Kagan – avait décroché son téléphone pour m'engueuler : « mais comment on peut dire ça ? Il n'y a jamais assez d'architecture ! On lutte tous les jours pour faire de l'architecture, etc. » Je pense en fait que « Moins d'architecture, c'est mieux... », c'est l'idée, vraiment, d'une architecture du processus. Ce qui me plaît dans les infrastructures techniques, dans les bâtiments simples, dans les bâtiments ordinaires – et c'est là qu'on rejoint l'idée de la poésie des choses utiles – c'est que ce sont des architectures vraiment processuelles. Et cela manque dans la nouvelle génération.

Cette dernière serait davantage tournée vers la recherche d'une écriture architecturale ?

La revendication, en ce qui concerne l'architecture, d'une écriture, je la comprends très bien : c'est ce qu'attend cette époque, qui a besoin de visibilité instantanée des messages culturels et artistiques. Mais ça n'a pas vraiment de rapport avec ce que moi j'entendais, et ce que j'entends toujours, comme une architecture ordinaire. Je pense que cette idée de processus est fondamentale. Pour revenir à nouveau à une discussion que j'avais avec Emmanuel Caille, ce dernier me disait : « Tes premiers projets, c'étaient des toits en pente, des bardages, etc. » Mais si j'avais fait ça pendant 30 ans, certes ça aurait fait une signature méga-identifiable, mais je n'aurais pas creusé la direction que me montrait ces architectures ordinaires, j'en aurais simplement tiré une image, et un style. Alors que ce qui m'intéressait, c'était vraiment l'essence même de tout ça. Et c'est un cheminement qui ne s'arrête jamais. Le bâtiment de Rouen [Siège de la Métropole Rouen Normandie] est en acier galvanisé, la charpente est boulonnée, les formes sont assez simples. On y retrouve les formes archétypales de mes premiers bâtiments, avec les pentes notamment. Les pignons... Mais ça s'enrichit de plein d'autres choses. Ça s'enrichit des technologies de développement durable avec les panneaux solaires, ça s'enrichit de l'histoire de Claude Monnet, ça s'enrichit de la présence de la Seine et de l'architecture industrielle et portuaire. Mais pourtant, je pense que le processus

reste très proche de mes premiers bâtiments. J'aurais trouvé dommage de reproduire, ou dire : « je fais des hangars ». « Tu veux un bâtiment de bureau, de logements, en forme de hangar ? Va voir Ferrier ». Je trouve que c'est vraiment un appauvrissement. Et contrairement à cette génération, je trouve que l'architecture de Lacaton & Vassal, qui part d'un principe très radical, mais simple, est extrêmement variée. Elle crée toujours des surprises. Le processus est bien identifié, mais le résultat est extrêmement riche. Ils ne se sont pas enfermés dans une image d'eux-mêmes. Ça, c'est le risque quand tu optes pour un style.

Le « déjà-là », c'est intéressant. Comme tu le sais, on a fait le numéro de *Papers* [« Balcon : Éloge du déjà-là », SCPapers#2] sur les balcons. Le « déjà-là » te surprend toujours. Et dans l'ordinaire, il y a ce côté déjà-là. J'étais à Narbonne-Plage, juste à côté de Gruissan la semaine dernière. Toute une partie du front de mer, ce sont des villas dont beaucoup, je pense, ont été faites directement par des maîtres d'œuvres, dans les années 1950-60, avec des codes : il fallait que ça ressemble à une architecture balnéaire. Et finalement c'est extraordinaire de charme. De charme, d'habitabilité, de rapport, ici, avec un palmier, là avec une clôture en claustras, etc. Après, quand tu arrives dans les parties qui ont été construites plus récemment, il y a des signatures d'architectes, parfois correctes. Mais il y a une dimension de rêve et de projection qui disparaît. C'est un peu comme si le bâtiment, parce qu'il était un tout petit peu trop écrit, un petit peu trop savant, te repoussait un peu à l'écart. Alors que parfois, dans ces architectures ordinaires, tu es tout de suite happé, parce que tu te dis : « tiens je me verrais bien là boire un verre, je me verrais bien sous mon hamac ici... » Souvent je me pose la question, et je reviens à ce que tu disais sur la ville : « est-ce qu'à l'échelle de la ville et des grands bâtiments ... ? » J'ai commencé ce midi à regarder un reportage sur Arte ; une série documentaire, historique, sur les ouvriers. Ils montraient d'anciennes usines du XIX^e siècle en Angleterre, de filature, qui sont un peu en déshérence. Là aussi, ce sont des bâtiments qui m'ont énormément intéressé. Qui ont intéressé, d'ailleurs, toutes les avant-gardes du Mouvement moderne. Cette espèce de grand prisme, de 5-6 étages, des fenêtres à petits carreaux, etc. Ce sont des bâtiments quelque part ordinaires, mais à très grande échelle et qui peuvent devenir des lieux fantastiques.

La Dia Beacon, dans le Nord de New York, est une ancienne usine devenue un musée. Il y a des œuvres contemporaines extraordinaires. Cette ancienne usine, très simplement réhabilitée – enfin, disons faussement très simplement réhabilitée –, tient le choc avec les œuvres et c'est connu, ça marche très bien. Si l'on rentre dans des considérations personnelles, il est clair que je préfère, pour avoir visité Bilbao et la Dia Beacon par exemple, la relation qui s'établit entre l'œuvre, le spectateur et le bâtiment utile, déjà-là, industriel réhabilité, qu'avec un bâtiment qui lui-même, de naissance, a voulu être une œuvre d'art. Entre les courbes de Gehry, l'œuvre de Richard Serra qui y était quand je le visitais ... j'ai préféré voir Serra à la Dia Beacon.

Est-ce dû à cet effacement, ce « moins d'architecture » dont vous parliez tout à l'heure ?

Oui, tout est paradoxal, en fait. C'est pour cela que j'avais aimé le livre de Bégout, parce qu'il annonce ce paradoxe. Parce que ces architectures calmes, banales, etc., c'est un effacement qui une fois encore te marque, s'imprime, et devient une « super présence. »

Qui peut être savante par ailleurs ?

Oui. Après, le problème des architectures ordinaires, simples – c'est pareil quand tu es un peintre avec le dessin d'enfant – c'est qu'à un moment, quand tu es savant, c'est très dur de revenir à la naïveté et à la spontanéité. Il y a des architectures industrielles d'une espèce de radicalité. Je me souviens d'une des premières conférences que j'ai faite à l'étranger, c'était à Halifax. À Halifax, tu as vraiment des silos (d'ailleurs je les mets en photo dans le livre *Stratégie du disponible*), avec des convoyeurs, etc. Ça m'a

toujours fasciné. J'ai fait des dizaines de photos de ce genre de bâtiments, à chaque fois que j'en croisais. Cette espèce de franchise qu'a l'ingénieur. Cette espèce de désintérêt complet pour l'esthétique et ce à quoi ça va ressembler, une fois que toi, tu as fait six ans d'études, c'est vraiment comme un peintre qui voudrait se remettre à refaire des dessins d'enfants. Par contre, ça peut te montrer un pôle d'attraction qui te fait tirer ta discipline architecturale vers les marges où elle est justement la plus franche, la plus spontanée, etc. Parce que c'est ce qu'on recherche aussi. Ce que j'aime dans le bâtiment de Rouen, ou celui qu'on vient de sortir pour le tram T9 à Orly. Pour moi, on est toujours dans une architecture utile, mais comme je ne suis pas dans le style, certains pourront dire : « tu t'es éloigné des premiers bâtiments que tu faisais avant ». Je repense encore à Caille, et au bâtiment de Total Énergie qui lui plaisait beaucoup avec ses toits à deux pentes. Je vois bien la consistance et la cohérence du parcours, qui est d'assumer qu'à partir de ces premiers bâtiments, le bâtiment du T9 s'enrichit de réflexions sur le rapport au patio, aux espaces extérieurs, au signal de l'industrie présents dans des bâtiments du XIX^e siècle. C'est vrai que le style devient très vite – même si tout le monde a fatalement un style – un arrêt sur image, où l'on nous pousse tous un peu aujourd'hui (« on aimerait reconnaître... »). Le style « arrêt sur image » pousse à l'immobilisme et au maniérisme. Alors que l'ordinaire, ce qui me frappe en en parlant avec toi, c'est son côté, une fois encore, processuel. L'ordinaire n'est pas tant dans le look. « L'ordinaire c'est forcément des trames ». Non, pas forcément.

J'aimerais en venir désormais à la question de l'écriture. Vous avez publié de nombreux ouvrages, seul ou avec le Sensuel City Studio, qui accompagnent vos projets depuis plus de 20 ans ; je sais également que 2 nouveaux livres sont prêts à être édités. Quel rôle l'écriture joue-t-elle concrètement dans votre pratique d'architecte ?

J'envisage vraiment l'architecture comme quelque chose qui a trait à la pensée, ce qui d'ailleurs, au fil des années, m'est à un moment donné apparu comme une limite (on pourra en reparler). J'avais coutume, avec mes étudiants, de mettre en opposition la formule de Le Corbusier « le jeu splendide des volumes sous la lumière... » avec une phrase de Mies van der Rohe : « l'architecture n'est pas un jeu pour les enfants, c'est le champ de bataille de la pensée ». Pour moi, c'est vraiment le champ de bataille de la pensée. Donc, plaçant l'architecture dans le domaine de la réflexion, de l'échange et du débat, je pense qu'il y a une forme de pente naturelle qui accorde cette façon de faire avec la lecture et avec l'écriture. Au contraire, tu es là de plein pied dans la pensée. Et c'est peut-être là où j'y vois la limite. On peut accumuler des milliers de lectures, analyser de façon extrêmement approfondie des sujets qui concernent la ville, l'architecture, l'environnement, ou le rapport entre la société et son cadre de vie, sans pour autant passer à l'action, ou même avoir une indication d'action. C'est cette parenthèse que je voulais faire sur la limite. Le rapport au texte passe d'abord par la lecture. Il y a une lecture qui participe de l'enrichissement, de l'ouverture, mais quand il faut dessiner le projet, quand il faut le mettre en route parmi les mille pistes possibles, il s'avère que ce n'est finalement pas aussi opérationnel que ça. Même si j'espère que ça aide, un peu...

L'écriture, c'est différent. J'écris peu, quand même – plus que bien des architectes contemporains en France, soit –, je ne suis pas un universitaire. Du moment où on commence à écrire, on entre dans une logique qui, au contraire, fait le pont entre l'écrit qui nous nourrit – ce qui a été écrit par les autres, que cela soit des essais, des fictions, etc. – et le projet. Parce qu'on est là dans l'action. L'action de, soi-même, fabriquer un texte, assembler des images ou les commenter, etc. Là, par contre, j'y vois une relation opérationnelle plus forte avec le projet.

À l'agence, il y a trois ou quatre ans, comme tu le sais, un ami était venu nous haranguer sur la bonne gestion de l'agence. Il nous avait dit : « une bonne vision d'agence, ça s'écrit. Il faut obligatoirement l'écrire. » Alors que moi, même si j'ai ce rapport très fort à l'écrit et à la lecture, je n'avais jamais songé à

le faire, en pensant, en tant qu'architecte, que cela se transmettait autrement, par des croquis, etc. Alors on s'est lancés dans cette opération : écrire la « vision » de l'agence. D'abord, cela s'est avéré plus long, et plus complexe que prévu. On s'est réduit à huit thèmes : à un moment donné on a eu du mal à en trouver huit, à un autre il y en avait beaucoup plus que huit. Il faut les formuler. J'y vois, encore là, trois ans après – donc je pense que ça va durer, même s'il faut peut-être le retoucher – un vrai rapport entre l'écrit et le projet. Parce que ces thèmes, même si ce sont des choses très courtes – chaque thème est un texte de cinq ou six lignes –, sont alignés avec une philosophie que j'ai pu écrire dans des articles ou dans des livres beaucoup plus développés. Ils font donc le pont avec ce côté écriture. Et en même temps, ce sont des thèmes que l'on retrouve dans les bâtiments déjà construits, et qui nourrissent bien, par le même coup, les bâtiments à venir. Quand je vais de projet en projet à l'agence, d'une table à l'autre, et que l'on a des hésitations, le fait d'avoir ces huit thèmes de la vision mis par écrit permet de fixer un cap qui remet le projet sur la bonne route. Je dis donc souvent à l'architecte en charge de dessiner projet, qu'il faut au moins que cela croise trois ou quatre thèmes des huit qu'on a mis par écrit. Donc là, on ne parle pas de dessin, il ne s'agit pas de dire « tiens je voudrais des toits comme ceci, une couleur comme cela », mais de raisonner plutôt selon « les détails comptent, il faut jouer avec le climat, la résonance, le contexte ». Dans ce projet, où est-ce qu'on pourrait vraiment exemplifier, par le langage architectural, des choses qu'on a d'abord mis par écrit ? Ça, je trouve ça intéressant.

Et c'est vrai que la lecture m'a toujours accompagné. Quand j'ai découvert la Chine, il y a presque 20 ans, l'une des premières choses que j'ai faites, ça a été de lire des fictions, notamment Qiu Xiaolong et d'autres. Trois ou quatre auteurs chinois contemporains qui me mettaient dans l'ambiance chinoise, *via* des romans. Je pense que cela a été un raccourci pour me mettre un peu plus dans l'ambiance de la Chine, et en même temps une ouverture qui ne passait pas directement par la forme. À la limite, la forme ... quand tu regardes l'architecture chinoise traditionnelle, c'est tellement culturellement à l'écart, c'est dur – le but n'étant pas de faire de la citation – de se nourrir de l'architecture même, alors que la littérature, la fiction, chinoise, ça sert de passeur. C'est pour cela que je vais lire Toussaint, parce que ça se passe en Chine, je crois, à Shanghai.

Exactement ! Je suis très intéressé par ce que vous avancez : le caractère « non-opérationnel » de la littérature. Vous disiez dans *La Possibilité d'une ville*, la concernant, que « c'est elle qui arrive toujours en premier ».

Oui, c'est tout à fait ça. Elle est à la fois non-opérationnelle au sens concret, mais en même temps vraiment fondamentale et préliminaire. Par exemple, quand j'enseignais en 3^e année – qui a été finalement, je crois, mon année préférée ; après je n'ai enseigné très vite qu'en 5^e année – je faisais un programme très banal, qui était celui d'une maison, d'une grande maison. J'arrivais à les tenir pendant quinze jours, trois semaines, sans dessiner, pour uniquement faire un texte augmenté, avec des échantillons, des photos, etc : inventer une fiction sur une famille. Qui devait s'appuyer, par contre, sur un thème. Par exemple : la famille paranoïaque, la famille qu'on aurait pu voir dans les sopranos ou dans telle série, ou la famille des musiciens, des bricoleurs, etc. Ils restaient donc trois semaines à ne faire qu'une accumulation d'éléments, de documents, de récits, leurs propres fictions, sur cette famille imaginaire. Très vite, cela devenait super amusant pour eux. Au bout de trois semaines, on avait une première étape de rendu où chacun présentait sa famille. D'ailleurs, avec une espèce de compétition, encore plus peut-être que sur un projet d'architecture. Une fois qu'ils s'étaient pris au jeu, chacun voulait nous faire vraiment comprendre les éléments engagés. Une fois cela fait, je disais : maintenant, on leur fait une maison, une grande maison familiale. Ils étaient allés tellement loin dans la fiction qu'il était impossible de faire une maison standard ou un copié-collé qui soit celle d'une référence savante. La maison devenait tout de suite quelque chose d'extraordinaire.

Contrairement à ce que je disais à l'instant, il y a quand même là un champ des possibles qui est largement ouvert – bon, quand on est professeur, on fait faire aux étudiants des vrais-faux projets...

N'était-ce pas, littéralement, le moyen de se « raconter une histoire » pour rentrer le projet ?

Exactement.

L'architecte doit-il d'ailleurs savoir raconter des histoires ? On nous y incite bien, dès l'école, aux prémices du projet, ou pour réussir à le communiquer, à le partager.

Ta question me fait me rendre compte qu'il y a deux moments d'écriture. Il y a l'écriture qui – même si je pense qu'elle est une limite, qu'elle ne peut pas être complètement opérationnelle, mais qui est préliminaire – met en route, en tout cas chez moi, le projet. Ensuite il y a une écriture, celle que tu décris, une fois que le projet prend forme, qui par le texte – et ça, ça nous intéresse beaucoup comme tu le sais ici à l'agence – essaie de présenter le projet grâce aux fictions (comment est-il vécu ? comment il est partagé ?) et pas seulement au travers des plans, coupes, façades ou des images 3D. Donc, en cela aussi, ça devient quelque chose de moteur, quelque part. Car quand on prend l'habitude, comme ici, de valider ensuite les projets par la façon dont ils seront vécus, cela a forcément une influence sur l'écriture. Ce qui fait la différence, c'est l'association effectivement de ce récit et de sa formalisation sous forme de projet. Il est clair que cette façon de donner du temps à l'écriture, ça infuse petit à petit, ça a une influence sur le projet. En repensant aux limites dont je parlais tout à l'heure, je me rends compte aussi qu'il y a, dans les métiers où l'on fabrique des formes, une part intuitive qui aide à trouver des raccourcis dans des situations. Cette dynamique intuitive – chez quelqu'un comme moi pour qui, dans la vie de tous les jours, le texte sert énormément –, est évidemment entièrement nourrie par cet arrière-plan, à travers un mécanisme quasi inconscient. Le problème, c'est qu'il n'y a pas d'articulation lisible ou vraiment explicite.

Avez-vous pu constater une évolution, ces dernières années, de la nécessité de raconter des histoires : impliquer commanditaires, maîtres d'ouvrages, élus, voire futurs usagers de manière plus explicite dans un projet ?

Sur le côté processuel du projet, ça s'est quand même largement ouvert. En effet, les mots comme « récit », « storytelling », « scénario », reviennent maintenant énormément. La pluridisciplinarité des équipes fait qu'une histoire est peut-être quelque chose de plus partageable dans l'élaboration du projet qu'une réaction sur un dessin. On fait un concours à Montréal en ce moment. Quand on se réunit en visio-conférence, je crois qu'il y a 26 personnes. Quand on a gagné Réinventer Paris, on devait déjà être une vingtaine de compétences différentes. Quand j'ai commencé l'agence, il y a plus de 25 ans, sur un projet de concours, on était deux ou trois : il y avait l'ingénieur, l'architecte, et à la rigueur (pas toujours) un paysagiste. Avec des ingénieurs qui savaient lire des plans : donc le mode graphique de l'architecture pouvait servir de base. Aujourd'hui, rien que du côté technique, il y a quatre ou cinq participants plus les autres spécialités : scénographes, paysagistes, éclairagistes, éventuellement designers, architectes du patrimoine. Les autres personnalités créatives, au sens plastique, sont déjà quatre ou cinq. Ensuite, si tu rentres dans le développement durable et surtout ce qui est demandé maintenant dans certains concours, y compris la programmation, alors tu as affaire à des spécialistes mobilités, etc. Et c'est vrai qu'un texte, c'est quelque chose qui se partage plus aisément : une petite histoire, un storyboard, un texte, juste un petit dialogue... Tout en laissant l'imaginaire visuel encore un peu ouvert. De la même façon que quand tu lis un livre et que tu vois le film qui en est tiré. Le projet dessiné, et encore plus construit, il est comme le film par rapport au livre. Tu retrouves des choses et souvent tu te dis : « quand je le lisais, je n'imaginai pas le personnage comme ça, etc. » C'est un peu comme avec le récit architectural *sincère*. Après il y a des récits

architecturaux qui sont juste de l'instrumentalisation de l'écrit pour être un habillage marketing d'un projet qui lui-même n'a pas été nourri par le texte. Ça accompagne toute évolution.

A ce propos, un phénomène encore assez récent voit le jour : des collaborations entre architectes et auteurs et autrices. Vous qui travaillez avec un philosophe depuis longtemps, comment analysez-vous le fait que des personnalités littéraires s'engagent ainsi dans le champ architectural ?

Disons que c'est une dimension d'ouverture supplémentaire. Quand on a travaillé sur « la ville et les enfants », nous avons sortis des dessins et des textes, mais il est évident que quelqu'un dont le métier est l'écriture et pas la formalisation des espaces aurait eu un regard très intéressant sur cette question. De la même façon qu'on se nourrit aussi d'images de télévision et de cinéma. Mais c'est plus difficile de faire appel, ne serait-ce que pour des questions de moyens, à un réalisateur qu'on aime bien pour lui demander de faire un bout de fiction. Ça se heurte de suite à d'autres considérations.

Avez-vous, personnellement, déjà collaboré avec des personnalités du champ littéraire ?

J'avais fait un débat, à la Cité de l'Architecture, avec Jean Rolin, ce qui m'avait permis de le fréquenter quelques temps. Dans le domaine des sciences sociales, nous travaillons avec Philippe Simay depuis près de dix ans. Et on a travaillé avec divers spécialistes : le géographe Michel Lussault, qui avait fait un très beau texte pour notre livre *Belle Méditerranée*. Et nous avons un projet en ce moment avec François Schuiten. Quand tu es architecte, tu es obligé de savoir gérer et entraîner des équipes. Si tu dis à Schuiten : « illustre-moi le projet » (bon, par chance, il ne le fera pas), tu as ton projet illustré par Schuiten, soit, mais tu n'es pas loin du *name-dropping*. Alors que quand tu te rends compte que sur ce sujet, qui est un projet urbain, il s'est documenté sur le projet, il a un classeur de 200 pages, avec l'histoire du site etc., il a plus que toi pour l'instant... Et il te dit que ce n'est que pour un dessin, que ce dessin, il va prendre trois mois pour y réfléchir... Il est à côté, il vient aux réunions, il sait de quoi parle le projet, mais il fait un dessin autonome : ça c'est un défi, un challenge. Ça c'est stimulant ! Il y a 10 ans, on avait travaillé avec Helena Klotz, qui a eu le prix Jean Vigot il y a 6 ou 7 ans, à l'occasion du Pavillon France, pour les scénarios de la fresque animée. On ne le fait peut-être pas assez... C'est vrai que cette rencontre avec la littérature, moi, m'irait bien. Je ne sais pas à quel point Aurélien Bellanger travaille de façon régulière avec TVK, par exemple. Après, le dernier volet, c'est le temps que je prends pour écrire. Comme tu le disais plus tôt, j'écris moi-même des essais. Il y a eu une part d'écriture dans des travaux plutôt monographiques, et il y a eu deux essais proprement dit : celui d'Arléa [*La Possibilité d'une ville*] et celui qui va sortir à L'Herne [*La Ville-Machine*]. Et là, maintenant, cette prise de distance, qui, en rassemblant les articles écrits depuis 25 ans, constitue comme un troisième d'ouvrage, d'écriture pure [*Essais 2020-1996*]. Ça, ça m'est indispensable.

Comment opèrent les allers-retours entre les projets et les livres ?

L'écriture est une respiration. Mon ordinaire, c'est l'agence et le projet. C'est ultra-prédominant. Donc je ne peux pas mettre le texte à part égale. Peut-être un jour... pendant quelques temps, comme Le Corbusier, lui qui a, dit-on, peint toute sa vie : peinture le matin, agence l'après-midi. Je pourrais imaginer dire, au point où j'en suis, après avoir accumulé beaucoup de réflexions, d'idées et de projets : le matin, j'écris. Cela constituerait une expérience qui m'intéresserait beaucoup. Ne pas le faire au *forcing*, comme ça a été le cas pour mon livre paru aux éditions de L'Herne, dans mon agenda et dans mes week-ends, du temps pour mon écriture. Ne pas dire que c'est quelque chose en plus, mais quelque chose qui *fait partie*. Écrire de huit à onze, arriver à l'agence à 11h et voir l'influence que cela aurait sur la façon de faire le projet. Ça serait peut-être une expérience. Parce que j'aime bien écrire. Alors après, ce n'est pas facile, non plus,

d'écrire en tant qu'architecte. Quel positionnement ? De quel point de vue écris-tu ? *La Possibilité d'une ville*, c'était plus ou moins autobiographique, ça concernait le processus de projet. C'est un parcours possible, à supposer que cela intéresse les gens : « voilà comment je fais le projet, voilà les enjeux, etc. ». Le nouveau livre, c'est plutôt un essai, un point de vue sur lequel j'ai une expertise : cette relation entre ville et technique. Après, c'est vrai que Pouillon a écrit *Les Pierres sauvages*, un roman qui a eu du succès, en tout cas auprès des architectes, dans lequel il faisait passer un message. Je réfléchis et écris en ce moment sur une personnalité du XIX^e siècle, et cela pose bien la question du positionnement. Je pourrais presque, même si je ne me sens pas vraiment légitime – mais j'aurais presque assez de matériel pour le faire –, comme *Les Pierres sauvages*, un roman sur une figure d'architecte. Mais là, c'est une façon de faire passer des idées. Se transformer en pur romancier, c'est autre chose.

Philippe Simon faisait remarquer, et regrettait, il y a quelques années, que les architectes n'écrivent pas de roman.

Il faut sortir aussi de sa propre publicité. On a des textes qu'on produit dans une agence, quasiment en continu, qui sont des explications de projet, des notices de concours, dans une espèce de genre ambigu. On essaye de bien écrire, de faire de son mieux, mais ce ne sont jamais que des textes de publicité ! Pour faire passer le projet. C'est vrai que quand tu te confrontes à un essai, comme c'est le cas pour Arléa et pour L'Herne, tu te sors du projet.

Pour en revenir à la littérature à proprement parlé, vous dites dans *La Possibilité d'une île* : « La littérature actuelle que je préfère est celle qui plonge sans relâche dans les faits de société, qui décrit des personnages se débattant avec les problèmes d'aujourd'hui, prenant pour cadre les grandeurs et misères métropolitaines de la grande ville. » Pourquoi ? Et à qui faites-vous notamment référence ?

J'ai souvent cité Simenon, parce qu'il y a chez lui ce contact très charnel, très quotidien, des personnages avec la ville. Parfois même des petites villes : La Rochelle par exemple. Mais beaucoup de ses romans se passent à Paris, certains à Marseille. Ou en Belgique. Que cela soit, d'ailleurs, la ville ou la campagne, il y a vraiment chez Simenon quelque chose de fascinant, je trouve : l'épaisseur du vécu quotidien, y compris dans sa routine et ses espaces. Un jour il est chez des imprimeurs, un jour il est chez des industriels, un autre chez des marchands de vin, etc. Le commissaire Maigret, prend son temps pour décrire des espaces. Rester, visiter, s'attabler, regarder. Si le gars à une conserverie de sardine, tu sens les odeurs ... Après, c'est vrai que les romans où le décor urbain est présent et sert de protagoniste à l'histoire, c'est évidemment extrêmement intéressant. C'est d'ailleurs ce que j'ai trouvé il y a 10 ans dans les romans chinois que j'ai lus. Ils se passent souvent à Shanghai ou à Pékin. Et tu es d'autant plus sensible à cette relation – plus qu'un lecteur chinois certainement –, que la ville qu'il te décrit t'est complètement étrangère. Tu vois ça comme une formidable personnification du contexte.

Je vous sais aussi sensible à Michel Houellebecq et à Annie Ernaux, qui d'une certaine manière touchent aussi à des ambiances urbaines très ordinaires, dont nous parlions plus tôt.

Oui, bien sûr. Houellebecq, côté France, je pense que c'est le champion ! Il est clair que dans *Sérotonine*, avec la description de ce carrefour de la Place d'Italie, qui n'est pas très loin d'ici [l'agence est située au 24, rue Dareau, 75014], il arrive vraiment à décrire pourquoi il va prendre la bière à ce café, etc. On le repère désormais quand on s'y promène. Je suis allé voir cet hôtel : toute la qualité, la densité, l'oppression ou la tristesse de la ville, il sait les rendre comme personne. Je ne me suis rarement senti autant entraîné, également, dans la vraie sensation de la banlieue parisienne que dans les écrits de Houellebecq. Il y a des formules dans ses poèmes aussi, notamment un dans lequel il compare les HLM aux étagères d'un

rayonnement d'un supermarché, en disant que la vie des gens est alignée. Il y a des images comme cela, tellement fortes, qui mettent en relation deux échelles de la modernité : le rayonnement de supermarché et la grande barre de logement. Et son exposition au Palais de Tokyo était quand même très urbaine : on était accueillis par des photos de banlieue, de la France périphérique. On voit que ce n'est pas par hasard, que ce n'est pas juste un décor. On voit que ça l'inquiète et que ça sollicite certainement son imaginaire. D'où *La Possibilité d'une ville...*

Ces clins d'œil, d'ailleurs, à Houellebecq pour le titre de cet ouvrage, à Toussaint [Hors du monde] par ailleurs, voire à Emmanuel Carrère [d'autres vies que la mienne], à quel point sont-ils conscients ?

Je pense que c'est mon côté « un pied dans les textes » [il s'agit du sous-titre de l'ouvrage *Essais 2020-1996*]. Je suis un gros lecteur plutôt qu'écrivain, un lecteur compulsif. Et c'est clair que ce qui m'intéresse c'est d'être amené *hors du monde*. Pour *La Possibilité d'une ville*, c'est l'éditrice, qui avait fait le lien entre mon admiration pour Houellebecq et le texte, et qui avait soumis ce titre. Je crois même qu'elle l'en avait informé, à l'avance...

Pour finir, j'aimerais vous questionner sur une phrase qu'Emmanuel Rubio avançait lors d'une table ronde avec Aurélien Bellanger à la cité de l'architecture en 2017 : « On peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas le Grand Paris autant finalement que les architectes, dans quelle mesure ils le donnent à voir, ils le donnent à partager ? » Qu'en pensez-vous ?

Je pense que c'est très vrai. Cette phrase, que je ne connaissais pas, évoque l'importance que l'on attache à l'image mentale. Ça m'a frappé quand j'étais à Los Angeles, où j'ai passé quelques jours, totalement libre. Je me suis aperçu que cette ville n'existe que par les images qu'elle a fabriquées d'elle-même. Dans la réalité, c'est absolument banal et quelconque. Sauf qu'à chaque coin de rue, il y a un roman, ou un film, qui s'intercale entre toi et la réalité. Los Angeles, c'est l'extrême. Parce que c'est vraiment une espèce de « non-ville », où tout est fabriqué par l'image mentale. Donc ce que dit Rubio est juste : les écrivains, les artistes, les vidéastes, les réalisateurs, leur importance est capitale. Dans le cas de Los Angeles, tu peux même parler, même dans la fiction savante, de Reyner Banham, qui te transforme la vue des parkways en disant : c'est une expérience positive. Baudrillard, encore avant. J'avais fait la route qui va de San Francisco à Los Angeles, m'arrêtant dans divers motels qui sont décrits par Baudrillard, notamment un Motel où chaque chambre est différente. Mais ce Motel existait d'abord, pour nous, parce qu'il figurait dans *Amérique* de Baudrillard : la station-service en forme de grotte des cavernes ; le hall d'entrée où le patron et la patronne, qui t'accueillent, sont portraiturés dans le style Louis XIV comme des rois et des reines ; chaque chambre différente...

L'éclairage, en l'occurrence ici plutôt d'un philosophe et sociologue, comme un film, transforme tout complètement. Et l'on a assez dit, ici à l'agence, et moi en particulier, que ce qui faisait défaut au Grand Paris, à cette métropole, c'était le défaut de récit, le défaut d'image qui le pense. Même s'il y a beaucoup d'écrivains au XX^e siècle qui ont parlé de la banlieue. Et toute une série d'écrivains réalistes des années 1930. En insistant sur le côté misérable, sur la coupure, etc. Il manque certainement un récit un peu plus enchanteur, et fédérateur du Grand Paris. Donc je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Rubio. Le même bâtiment, ou la même rue, ne soulève pas le même effet dans ta tête si elle a déjà été repérée, chantée, décrite, illustrée par un artiste ou un romancier ou un cinéaste que si elle est livrée brute, telle qu'elle apparaît dans la pure réalité. À supposer que la réalité puisse s'abstraire de l'image qu'on t'en a donnée. Quand on avait fait le colloque « Ville Sensuelle » au collège de France, l'historien Michel Zink avait puisé dans les romans du XIX^e siècle trois ou quatre descriptions de Balzac, Flaubert et Zola qu'il nous avait lues pour montrer au travers de la littérature tout ce que nous voulions défendre : les odeurs, les bruits, le

toucher, les sensations de la ville. En disant : la Ville Sensuelle existe en fait depuis longtemps, mais dans les romans. Elle est vraiment partie prenante des romans.

C'est, en quelque sorte, ce qu'a produit Bellanger avec son livre *Le Grand Paris*.

Si tu prends des mots techniques comme *espace* ou *territoire*, pour qu'ils deviennent un lieu au sens phénoménologique, il y a forcément de la symbolique. Qui peut être amenée, effectivement, par un monument, un bâtiment, une façon de faire. Mais elle peut être tout aussi bien amenée par une œuvre d'art, un film, un récit, des photos qui vont être associés à ce lieu réel pour lui ajouter une dimension plutôt symbolique. Si tu prends Edward Hopper, un *diner* qui est une espèce de magasin à saucisses super banal, une fois que tu as vu un tableau au coucher du soleil, tu regardes forcément ton *diner* différemment. Ça y est, tu y vois une beauté que tu n'y voyais pas avant. C'est quelque chose qui s'applique pleinement à la ville.

Xavier Fouquet –
jeudi 17/06/2021
18h-19h

« Ne pas faire image »

Pourrais-tu s'il te plait revenir sur la manière avec laquelle tu as investi les notions de banal et d'ordinaire tout au long de ton parcours, de tes études à aujourd'hui, en passant par Oxymore et la création de ton agence ?

Je pense que cette question commence d'abord par la pensée. Elle est liée à mon parcours de vie, avant même de concerner ma situation professionnelle. Romain [Rousseau] et moi-même sommes d'extraction « populaire », comme on dit. La question du banal (en tout cas dans ce sens-là) fait partie de notre bagage, au sens intime et culturel. Et cela s'articule avec un engagement professionnel, disons un début d'activité professionnelle, au moment où ces thèmes sont portés, à l'époque, par le pouvoir politique et les instances – le ministère, l'IFA, François Barré – qui orientent les architectes sur la valorisation du banal et de l'ordinaire. Cela trouve donc naturellement une résonance dans le collectif Oxymore, évidemment. Mais paradoxalement l'intérêt allait du côté des formes les plus singulières, au sens où il fallait être créatif – « résister, c'est créer » comme on disait à l'époque, « créer c'est résister ». François Seigneur, par exemple, ou d'autres, dans la même veine, qui proposaient des alternatives aux formes plus classiques, et empruntaient aussi, beaucoup, au banal et au quotidien ; Lacaton & Vassal, ou Jean Nouvel pour Némausus. Une forme de curiosité, donc, et une volonté de la transférer dans la pratique architecturale, en s'inscrivant dans une tradition très ancienne – le Pop Art, etc. – liée à une vision émancipée, émancipatrice de la société, qui vient plutôt de la gauche. Ces questions trouvent de fait des résonances assez fortes, dans la mesure où l'on était nous-même sommés de s'émanciper, en étant attentifs à ce banal et à ce quotidien qui étaient alors portés par ceux qui dominaient à l'époque, sans doute. Voilà pour ce qui concerne c'est les années 1990-2000. Avec Oxymore, on a travaillé sur ces sujets, on a fait tout un ensemble des choses qui étaient traversées par ces idées, qui revendiquaient justement l'absence de hiérarchie, à travers des expositions, des travaux de collecte sur l'architecture dite remarquable mais où il s'agissait de tout embrasser, pas seulement de « l'extraordinaire ». Mais vraiment, la question de l'émancipation me semble importante. Je ne sais pas pourquoi, peut-être parce que je suis en train de lire [Pierre] Charbonnier. C'est une question qui me paraît d'ailleurs importante depuis longtemps : c'est à la fois l'attachement, l'émancipation par rapport aux valeurs bourgeoises, et l'émancipation culturelle par la valorisation d'un bagage culturel. Ça s'est traduit sans doute comme ça pour moi, pour nous, à ce moment-là.

Ça rejoint, par la suite, deux dimensions qui m'intéressent beaucoup moins aujourd'hui, même si elles sont sans doute encore un petit peu présentes. En ce qui concerne le projet architectural, il était question d'une approche qui visait à qualifier les espaces du quotidien et de la domesticité, et de tâcher de les qualifier, les valoriser, les faire « grandir », en quelque sorte. Et puis, j'avais un intérêt, en urbanisme, pour les pratiques ordinaires du territoire qui se matérialisaient par des logiques d'observations, et un réel intérêt pour l'espace rural. Si la question du rural reste intéressante, ça l'est assez peu pour une agence : il n'y a pas assez d'argent pour l'étudier dans des conditions correctes.

Comment expliques-tu que ces notions t'intéressent moins aujourd'hui ?

Ces notions infusaient de fait : cette appartenance sociale, le fait de se construire dans cet imaginaire. C'était très présent, très actif, avant même que cela devienne de vrais motifs d'interrogation. En architecture, le fait que cela m'intéresse beaucoup moins est assez récent. La question du langage en architecture m'intéresse de plus en plus indépendamment de cette question du quotidien ou de la banalité. Je ne sais pas trop pourquoi. Peut-être, d'une part, en raison d'une curiosité récente, grimpante, montante, pour des nouvelles formes d'expression. Au studio, on a une salle de travail de danse, à l'étage. Loïc [Touzé] y faisait, en avant-première d'un spectacle à Avignon, un petit filage pour un projet d'une demi-heure. Il travaille sur des toutes petites formes, en partant d'une hypothèse de rencontre entre Keaton et Tati dans les années 1960. Il travaille avec une chaise. À la fin, il n'y a pas grand-chose. On est, effectivement, dans une recherche sur les choses banales : des gens qui se rencontrent autour d'une chaise, ce que cela fabrique. Mais en même temps, il y a vrai un désir de développer un langage qui construit des émotions. Une expérience émotionnelle en soi, indépendante de la sublimation du banal, de la transfiguration du quotidien. Je m'aperçois que c'est un peu ce qui s'est passé pour moi récemment : l'intérêt pour le quotidien est devenu moins fort que l'intérêt pour des formes d'expression qui dépendent d'un langage, d'une émotion. Même si le banal peut être un motif aussi intéressant que la référence la plus savante.

Le quotidien semble revenir en force dans le champ architectural, notamment à travers des événements culturels majeurs. Je pense à la biennale de Venise 2016, la biennale d'architecture de São Paulo 2019, près d'une trentaine d'années après les propos de François Barré. Comment analyses-tu cet aspect cyclique de la quotidienneté ?

C'est toujours présent, en effet. Ce sont les effets de l'approche sociale, qui sont toujours actifs : un récit toujours efficace, pour des publics formés dans cette culture, qui l'ont transmise. Et il y a toujours une forte présence de la question du social dans les espaces et les débats architecturaux. Ça me paraît donc assez logique. On fabrique de l'exception avec du quotidien. Aravena est un prototype fascinant de ce point de vue.

Finn Geipel fait figure de proue pour une jeune génération d'architectes en prise avec la question de la banalité et de l'ordinaire, à l'instar de Lacaton & Vassal ou l'AUC, que *D'a* et *Arch+* ont notamment analysée dans un dossier récent. Tu as collaboré avec Geipel pour la reconversion de la Halle 6 en pôle numérique, à Nantes, bâtiment livré en 2019. Quel rapport ce projet entretient-il avec les notions questionnées dans *D'a* : le neutre, le banal, l'ordinaire ?

C'est drôle, parce que je ne vois pas du tout ce qu'il y aurait de banal ou de quotidien dans ce que cette génération produit. C'est tout sauf ça. On est dans l'extraordinaire en permanence : une hyper-maîtrise, quelque chose de totalement virtuose. Ça pourrait finalement être un portrait de la gauche, une preuve que la gauche n'existe plus, d'une certaine manière. Ça fait partie de cette incompréhension entre les élites culturelles, sans doute plutôt marquées à gauche, et une forme d'esthétisation de la banalité. En travaillant sur la Halle 6, un document m'avait beaucoup inspiré : j'étais tombé, dans l'exposition Carl Andre au musée d'art moderne, sur une petite vidéo que je ne connaissais pas. On le voit tout jeune ; pour réaliser ses premières sculptures, il prend des parpaings, qu'il assemble dans son atelier. C'était fascinant de comprendre comment un motif banal de construction est mobilisé dans un effort de sublimation, qui en dit long sur le quotidien, sur la pratique, sur le travail comme asservissement. Il y a là un réel acte politique, un projet d'émancipation, de libération : essayer de se détacher de l'utilitaire, de la contrainte. Ça rejoint Charbonnier : la question de la liberté et de l'autonomie, du rapport à un environnement que l'on contraint comme une condition de subsistance inévitable. Dans cette vidéo, on comprend que les parpaings deviennent autre chose, qu'ils quittent leur condition, économique, utilitaire. L'artiste les sublime au sens où il les fait réellement changer de statut. Il y a un projet

qui est très clair, qui est aussi une adresse, d'une certaine manière : tout porteur de parpaing devrait pouvoir devenir un individu émancipé, autonome, etc. Ce n'est pas vraiment ce que l'on retrouve dans ces projets très virtuoses, qui travaillent avec des éléments très élaborés, qui font appel à un langage très raffiné. Je crois d'ailleurs savoir ce qu'Anne [Lacaton] et Jean-Philippe [Vassal] en pensent. Je ne veux pas parler à leur place, mais ils considèrent que c'est un travail tout à fait différent du leur.

Qu'est-ce qui les différencie d'après toi ?

Un désir d'abstraction qui est très fort. Les projets sont investis d'une rigueur, empreints d'une logique d'économie, certes, mais ce qui me frappe le plus, c'est leur désir d'abstraction. Le point de départ n'est pas le même, en fait. Ces univers se sont largement emparés, de manière un peu brutale, brute, des matériaux de la quotidienneté mais en tâchant de les re-transformer. Cela tend vers la virtuosité, finalement. C'est paradoxalement une posture qui est assez moderniste, de ce point de vue.

Un modernisme duquel tu souhaitais personnellement plutôt t'éloigner ?

Je ne me posais pas du tout cette question-là. Je ne le formulais pas ainsi. C'était plutôt un intérêt, une curiosité, une fascination pour d'autres choses, qu'un réel refus.

Vers quoi ta curiosité et ta fascination s'orientent-elles aujourd'hui ?

Vers des questions d'exploration formelle, que je n'avais jamais vraiment cherché à développer dans mes projets jusque-là. Je ne saurais pas trop expliquer pourquoi. J'ai envie de réfléchir à la question de la construction d'un langage et de l'expression formelle de manière plus poussée qu'auparavant, où, en gros, les choix s'opéreraient plutôt par l'absence d'image, par le souhait de ne pas faire image, d'être dans une forme de rationalité constructive, une économie de moyen. Aujourd'hui, cela m'intéresse de voir ce que je *peux* faire de l'expression et de découvrir des formes. J'ai une curiosité pour cela. Il y a derrière une forme d'enjeu de liberté. Je crois également – mais je me le formule en discutant avec toi donc ce n'est pas encore très construit – que j'ai un peu de peine à croire aujourd'hui en la capacité du banal et du quotidien à prodiguer des effets positifs et transformateurs dans la société. La question de l'émancipation ne me paraît plus être un sujet, elle ne me paraît plus vraiment viable aujourd'hui.

L'usage et l'appropriation – la transformation par l'appropriation – sont au cœur de ton travail. Comment motivent-ils tes propos et tes projets, que cela soit en architecture et en urbanisme ?

Je crois que cela rejoint ce que je racontais sur la proposition chorégraphique de Loïc [Touzé] : même une forme inédite peut être accueillante. Elle n'a pas besoin d'être banale pour l'être. C'est aussi, peut-être, une réaction à l'altruisme sociologique des écoles [d'architecture], qui est quand même assez pénible. Le problème n'est pas tant que la sociologie soit trop présente, c'est qu'elle laisse trop peu de place pour d'autres choses. D'autant plus que ses acteurs portent des valeurs qui ont du mal à accepter les transformations, notamment les transformations par l'économique. Je pense que cela met en fragilité les architectes : écarter le facteur économique en disant « ce n'est pas bien » ou « c'est sale », ne résout rien. Les valeurs sur l'usager, ou l'habitant, prennent tellement de place, qu'elles empêchent, de manière binaire de comprendre plein d'autres choses. Ils ont aussi du mal, culturellement, à saisir que certaines formes qu'ils ne connaissent pas puissent être accueillantes. Les « ils » en question sont variables. Ça dépend des personnes, évidemment. Si tu prends des personnalités comme Jean-Louis [Violeau] ou [Éric] Chauvier, plutôt curieux des formes intrigantes, ce n'est pas la question.

Les auteurs sur lesquels je travaille représentent au sein de leur roman des espaces et des programmes architecturaux qui sont loin de ceux habituellement rencontrés dans la littérature : je pense entre autres à des supermarchés, des autoroutes ou des parkings. Quelles prises cela pourrait éventuellement donner aux architectes dans le cadre du projet ?

Je ne suis pas sûr de pouvoir répondre sur les effets ou les impacts dans le champ du projet. Ces lieux sont présents dans les romans car hyper-présents, en fait, dans notre urbanité. Ils s'imposent de fait. Ce sont des marqueurs importants, marquants, dans le sens où ils incarnent l'idéal progressiste moderniste. Pour des auteurs qui sont majoritairement en phase avec cet idéal-là, il paraît assez logique que cela diffuse. Ce sont également des espaces avec lesquels on doit régler des comptes, car ils ont participé, ou produit, l'impasse dans laquelle on se trouve et avec laquelle on a bien du mal à composer aujourd'hui. Pour cela, ce sont nécessairement des sujets. La question est plutôt celle de leur transformation aujourd'hui.

As-tu déjà travaillé sur ce type de programmes modernistes, qui intéressent tant les écrivaines et les écrivains aujourd'hui ?

Oui, on a un petit peu travaillé sur des espaces de gare, à Surgères [17] notamment. On avait fait une étude sur des choses tout à fait banales, d'ailleurs. Étrangement, le projet n'aboutira pas... On a sans doute un petit peu trop détourné la commande, qui se résumait à construire du parking. Du parking bien fait, un peu sympa, certes, mais du parking. On a poussé le bouchon un peu trop loin tout au long du processus de projet. Ça a fini par craquer parce qu'on en a trop voulu, sans doute. On est en train de mener un travail sur un cœur de bourg, qui s'éloigne peut-être de ces espaces-là mais les concerne tout de même : on n'est pas dans les grandes infrastructures ni les grands espaces de la déprime, mais presque. Quand l'ami Houellebecq choisit le Limousin dans *La Carte et le territoire*, c'est à un moment où le Limousin est encore chargé d'un imaginaire lié à une déréliction du monde rural. Mais c'est aussi le moment où il est en train de basculer vers un horizon tout à fait désirable, une campagne préservée de la modernité : c'est aussi pour cela, d'ailleurs, que Houellebecq la choisit. On a travaillé dans le Limousin. J'avais échangé avec Soline [Nivet] à l'époque, sur ce sujet.

Tu peux m'en dire un peu plus sur cet entretien ?

C'était dans *D'a*. Un dossier sur la campagne. Le projet consistait à mener, dans le prolongement des études portées par la DREAL, une réflexion sur les devenir des communes intermédiaires en Limousin. Ça a été une belle expérience, je suis content de ce projet. Les espaces de la modernité, qu'affectionnent les auteurs dont tu parles, sont donc finalement assez présents dans les lieux où je peux travailler. En ce sens, le projet de la Halle 6 est presque un accident dans mon parcours. En plein cœur de métropole, sur un lieu emblématique, avec de la visibilité : tout cela est assez loin des lieux vers lesquels j'étais porté, pour les raisons évoquées, d'héritage et de milieu culturel. S'il est médiatiquement emblématique, ou s'il est médiatisé comme emblématique, il s'agit tout de même d'un lieu qui, il y a peu de temps encore, accueillait une activité extrêmement banale dans une usine sans qualité. Le bâtiment dont on a hérité est un patrimoine sans qualité, en quelque sorte. Il a la puissance et la fascinante dimension d'un équipement industriel, dans sa grandeur, sa majesté, ses volumes, sa production monumentale. Mais il s'agit en fait d'un hangar du début du XX^e siècle, qui n'a pas été réalisé avec plus d'intérêt, de curiosité, de volonté qu'un hangar en tôle ordinaire. Le lieu est construit autrement, médiatiquement : un bâtiment phare de l'héritage industriel, ouvrier. Ça sera sans doute l'un des tout derniers marqueurs de ce qui restait de la gauche nantaise, de la transformation de son patrimoine ouvrier et du relâchement du pouvoir socialiste dans la ville.

Comment avez-vous investi ce projet, cet « accident » de parcours ?

Je pense que cela correspond à une évolution dans le désir, un intérêt pour des choses sans doute différentes, plus visibles, plus exposées. Mais c'est aussi un hasard de circonstance. Nous connaissions LIN, nous apprécions leur travail, qui résonnait à plein d'endroits avec le nôtre, nous avons déjà essayé de travailler ensemble. Fabienne Boudon, qui a travaillé assez longtemps à l'agence, est devenue cheffe de projet chez LIN. Ça a aidé à faire le lien. La collaboration s'est faite à un moment où, à la sortie de la crise, l'agence LIN cherchait du travail. Ils n'auraient peut-être pas répondu sur ce genre de programme dans un autre contexte. Bref, il y a une part de volonté, de désir, et de hasard. Quant au projet, il s'est construit assez simplement. La logique de l'édifice tel qu'il existait était suffisamment forte. Les choix étaient simples à faire, les orientations de projet, vis-à-vis du programme et ce que pouvait supporter le bâtiment étaient faciles à prendre.

Je voulais également t'interroger sur l'enseignement que tu dispenses à l'ENSA Nantes. Peux-tu m'en dire quelques mots ?

La question environnementale, écologique, est ancienne. C'est venu très tôt, en ce qui me concerne : cela fait bien quinze ou vingt ans. Une partie de mon parcours est liée au monde rural. Il y a un donc questionnement naturel sur sa transformation, mais aussi un attachement fort à ses formes d'expérience : les parcours dans la campagne ou dans les bois, les animaux ne sont pas des images pour moi. Hormis cette préoccupation personnelle, j'ai du mal à voir comment s'est développée cette curiosité. Je ne vois pas de passeurs, mais plutôt des rencontres avec des travaux, des questionnements. Tout s'est d'ailleurs développé de manière plus précise en arrivant à Nantes. Si cela était présent avant, ce n'était pas aussi structurant, pas aussi moteur : cela concernait plus des questions liées à l'habitat et à l'usage, la générosité, la banalité, au sens de « qu'est-ce que voudrait dire fabriquer un cadre de vie quotidien généreux ? » Je me suis beaucoup intéressé à la question du paysage à ses interactions avec les transformations économiques du territoire. Cette question du paysage, me paraissait mal posée, insatisfaisante, trop esthétique, à un moment donné. D'autres dimensions me sont venues de manière plus prégnante, plus urgente, qui avaient plus à voir avec des dimensions de nature, d'écologie, qu'avec le sens « classique » ou académique du terme « paysage ». La bascule a eu lieu en 2008, la rencontre avec [Philippe] Descola, quand j'arrive à Val-de-Seine. Les réflexions ont le temps de murir, et d'arriver à maturité quand je reviens à Nantes. Elles étaient présentes dans la pratique professionnelle, mais pas tellement dans l'enseignement. L'arrivée à Nantes est donc l'occasion de me concentrer sur les questions écologiques, avec le studio de projet « territoire liquide » qui ambitionnait de comprendre ce que fait l'anthropocène au territoire, à l'architecture ? Ce projet a existé jusqu'à il y a 2 ans. Il ne s'agissait pas d'être dans la pratique instrumentale de la HQE, par exemple, de répondre avec les bons outils réglementaires, les bons dispositifs normatifs, mais plutôt de se demander ce que l'anthropocène nous posait comme question dans nos pratiques, d'appréhender les manières d'être en relation avec climat, avec les animaux, etc. Comment tout cela se traduit en architecture ? Depuis un an et demi, le studio de projet s'est concentré sur la question de l'économie de la ressource : une fois cette prise de conscience établie, en quoi va-t-elle transformer nos pratiques ? La formulation ne s'inscrit pas du tout dans des logiques instrumentales, mais permet de traduire la question de l'anthropocène de manière plus concrète. C'est en tout cas une préoccupation qu'on a partagée avec Jean-Louis [Violeau], Stefan [Shankland] et Fabienne [Boudon], et qui porte ses fruits.

Quels types de programmes les étudiantes et étudiants sont-ils engagés à produire ?

Dans le studio, on ne pose pas de programme a priori. Ils choisissent un territoire, où ils veulent sur la planète, avec des enjeux qui sont nécessairement liés à l'eau. L'eau étant une métaphore et une ressource concrètement fragilisée, elle devient le lien entre tous les travaux. Ils développent les hypothèses de projet qu'ils souhaitent, un petit programme à partir d'enjeux liés à la crise environnementale, comme autant d'opportunités ou de

prétextes pour développer un travail qui questionne le rapport à la ressource. Les programmes traduisent donc plutôt les aspirations ou les curiosités, des questionnements des étudiants en ce moment. On a donc souvent affaire à des centres de recherche et de formation en milieu rural (il s'agirait de former nos concitoyens et autres camarades à la question environnementale !) et curieusement assez peu de travaux en milieu urbain ; plutôt à la campagne ou dans des territoires en crise ou en déprise, voire dans le milieu touristique, également ; des enjeux autour de programmes culturels, ou légèrement muséaux, légèrement archéologique ; la transformation de sites industriels, évidemment, aussi. Cela est dû, je pense, à la question très ouverte que l'on pose. Ce que l'on aimerait améliorer, ce sont les enjeux de filières. Car l'un des constats qui émerge de l'année passée, c'est qu'on a affaire à des projets magiques ! Par exemple, la terre crue comme réponse magique à tous les problèmes, alors que l'on sait bien que les contextes s'y prêtent plus ou moins. Il faut arriver à travailler sur la question des filières de production en essayant de ramener la question économique dans cet enseignement.

Est-ce que tu perçois une forme d'évolution dans les modes de représentation du projet, qui accompagnerait d'ailleurs éventuellement cette évolution des sujets et des territoires travaillés ?

Pas plus que ça, je crois. On n'impose pas de cadre de présentation trop contraint. Il s'agit d'explorer des modes de présentation si possibles en phase avec le propos tenus. Mais ils passent forcément par des modes assez conventionnels (le plan, la coupe, etc), on ne les évite pas. La question du récit est tout de même présente dans les modes de présentation : la mise en récit est une forme très active, à laquelle on renvoie de manière régulière. Il y a une vraie attente de notre part : l'histoire que l'on raconte, comment on la raconte, la dimension de récit est importante. Même si le projet lui-même n'est pas du récit en tant que tel, sa mise en récit graphique et orale est fondamentale. Au final, il s'agit bien de l'histoire que l'on raconte et de comment on la raconte.

Est-ce que tu investis également la question de la mise en récit à l'agence, avec des clients, des élus, des maîtres d'ouvrages ?

Oui, dans le sens où il faut raconter des histoires.

Raconter des histoires, c'est-à-dire ?

Quand tu es en situation de présentation, il faut raconter des histoires. Tu ne peux pas être trop technique, ce n'est pas le sujet. Tu es nécessairement dans un dialogue avec des interlocuteurs, et ces interlocuteurs ont aussi envie, je pense, d'entendre une histoire, pour pouvoir y adhérer. C'est relativement vraisemblable. Il y a également plaisir à essayer de fabriquer des petits récits, des petites fictions, pour raconter ce qu'on essaye de faire, essayer de convaincre.

Quelles formes ces fictions prennent-elles ?

Cela dépend des contextes de projet. En même temps, on ne passe pas beaucoup de temps ni beaucoup de volume de production graphique à élaborer ces histoires à l'agence. Ça passe plus, pour ma part, par la mise en parole que par la mise en jeu graphique de ces récits. Mais on essaye tout de même de développer des choses dans l'espace graphique, à savoir : faire récit par la couleur, évoquer la présence environnementale en représentant les sols, les sous-sols, le ciel, en dessinant des éléments assez détaillés, pour que le tout ait une dimension de projet au-delà de la chose construite ou aménagée.

Est-ce que le récit passe aussi par l'écrit ?

Quand on fait des notes de présentation, oui. On raconte toujours un peu des histoires.

Certains architectes s'entourent d'ailleurs actuellement d'écrivaines et d'écrivains pour raconter des histoires. Qu'en penses-tu ?

Ce sont des pratiques plutôt anciennes, en réalité. Hubert Tonka a par exemple été le porte-plume de Nouvel. Et d'autres l'ont fait. Tant qu'à faire, autant aller chercher la compétence là où elle existe ! De la même manière, la question de l'iconographie – certes moins présente dans l'imaginaire, actuellement, que la dimension littéraire – est aussi important ; Anne Frémy, a accompagné Nouvel dans sa production d'images.

C'est comme si la compétence « savoir écrire » était particulièrement prégnante aujourd'hui ?

Oui, c'est vrai. C'est important de savoir écrire. Je suis personnellement à l'aise avec l'écriture. Je ne dis pas que je *sais* écrire, mais j'aime ça, malgré le fait que cela soit difficile, voire parfois douloureux. Mais j'y arrive, j'y vais, j'aime ça. J'ai également bien aimé travailler avec Jean-Louis [Violeau], dans l'espace professionnel, en lui laissant cette place de l'écriture. Il me semble qu'on avait un petit peu sollicité son regard à l'époque où l'on travaillait dans le Limousin, justement, ou sur Angers, sur *Les Fabriques angevines* ; il avait son volet bien à lui, sa mission bien sûr, mais intervenait également sur le travail d'écriture. Certes, Jean-Louis n'est pas écrivain, il n'y avait pas d'écrivain dans l'équipe, mais on aurait pu.

As-tu déjà collaboré avec une personnalité du champ littéraire ?

Dans *Oxymore*, on était beaucoup, c'était un melting-pot. Claire Guézenguar est devenue écrivaine. D'autres artistes frayaient entre plusieurs domaines, comme Virginie Barré. Mais pas plus que cela, en réalité. Les univers des arts plastiques et de la littérature ne sont peut-être pas si poreux.

Quel type de collaborations, avec des milieux extérieurs à l'architecture, mènes-tu encore aujourd'hui ? Quelle visée potentiellement opérationnelle ces collaborations peuvent-elles avoir ?

La relation avec Loïc [Touzé] représente à la fois un objet amical et une curiosité réciproque. Au-delà de notre intérêt commun pour la question du corps (assez évidente et historiquement constituée, c'est évident, en architecture et en danse), on partage vraiment l'idée de la petite forme, que j'évoquais tout à l'heure : à la fois quelque chose de l'ordre du retrait, la recherche d'une forme accueillante et identifiable, capable de produire des singularités qui ne seraient pas nécessairement démonstratives. On n'a rien fait d'autre en commun, si ce n'est partager des temps d'expérience, qui sont des temps, soit liés au projet artistique soit autour de temps pédagogiques. Je l'ai invité à faire des *trainings* avant même d'arriver à l'école de Nantes, où la place de la danse est affirmée, comme tu le sais. On avait également fait des choses autour de l'hypnose : comment fabriquer des expériences en trois dimensions sous hypnose. Car sous hypnose, tu visites vraiment des lieux, en fait. L'état semi-conscient dans lequel tu es te permet de visualiser de manière assez nette les lieux dans lesquels tu te trouves. Je m'étais dit qu'il pourrait être curieux pour les étudiants de visiter leurs propres projets sous hypnose. Même si j'ai un petit peu abandonné l'idée – c'est compliqué à mettre en œuvre – je pense que c'est sans doute une condition intéressante pour développer sa sensibilité à la perception. Finalement, c'est ce qu'on ne cesse de faire dans nos espaces de dessin : visualiser. La 3d est souvent très pauvre par rapport à nos sensations intérieures. C'est un outil efficace, mais assez peu sensible. L'hypnose regroupe au contraire tout ça.

Michel Guthmann –
jeudi 22/04/2021
18h-19h

« L'effacement de l'architecture »

J'aimerais commencer par te demander, en prenant l'exemple du projet de la rue de la Mare, que vous présentez sur le site de l'agence comme « un projet modeste qui prend tout naturellement sa place dans l'alignement de la rue, sans renier son identité contemporaine », si l'humilité est justement une attitude revendiquée de l'agence, et ce que cette humilité recouvre ?

Tu transformes le mot de « modestie » en « humilité », ce n'est pas tout à fait la même chose. Avant de parler de la rue de la Mare, cela me fait penser au projet que l'on regardait à l'instant [nous avons échangé quelques instants sur les images d'un chantier de logements à Villeurbanne]. Le projet de Villeurbanne s'inscrit dans une ZAC – l'extension des célèbres « gratte-ciel » – initiée par Devillers et finalisée par Nicolas Michelin. Il s'agit d'une allée monumentale, faite d'immeubles monumentaux. Nous avons un petit bâtiment à dessiner, au pied de ces objets. À l'oral, j'ai introduit cette question de la modestie, dont on avait discuté avec Valentin [Bourdon] : on se racontait que notre projet, positionné au début de la ZAC devait, modestement, préparer « l'entrée des vedettes » – on était les chauffeurs de salle, en quelque sorte. C'était une idée assez simple : finir un paysage, préparer un environnement pour que d'autres puissent venir s'y installer par la suite. C'est l'une des premières fois que j'ai parlé de cette question de la « modestie ». À la fin de l'oral, je me souviens m'être dit que j'en avais peut-être abusé : on peut imaginer qu'un maître d'ouvrage n'a pas vraiment envie d'un architecte modeste.

En quoi cette attitude peut justement être compatible avec les aspirations de vos clients ?

C'était l'attitude que l'on pensait être la plus adaptée à ce lieu. On a été retenu, ce qui montre que cela a été payant. Le directeur de l'office HLM, par qui on était notamment auditionné, m'a raccompagné jusqu'à l'ascenseur après l'oral. Il m'a dit : « on n'abuse jamais de la modestie, on n'abuse jamais de cette notion ».

C'est une notion que vous revendiquez depuis ?

On la revendique à deux titres, en réalité : au titre de l'architecture et au titre de l'urbanisme. Et ce n'est pas si facile. On travaille aujourd'hui sur le quartier du Chêne Pointu à Clichy-sous-Bois. Il s'agit, un peu comme dans le quartier des Agnettes à Gennevilliers, d'un quartier de renouvellement urbain. On s'inscrit dans un environnement qui a été mis en place par le Mouvement moderne, assez brutaliste – même s'il s'agit de Zehrfuss. On se trouve donc dans cette hybridation : que devons-nous conserver du projet initial, que devons-nous y apporter ? L'équipe municipale nous indiquait une première séquence, dans laquelle ils ne voulaient pas d'un projet trop visible, trop divers, trop expressionniste. Ils nous disaient : « Nous, ce que l'on veut, c'est la rue de Rivoli. On ne veut pas la rue Rebière ! » Ce à quoi j'avais répondu : « pour moi, la rue de Rivoli et la rue Rebière, c'est la même chose : une réponse, à un moment donné, à une demande politique et à un contexte. » Cela dit, cette réflexion a fait écho à ce que je pensais : aujourd'hui, en urbanisme, on a envie de constituer un ensemble « homogène » – ou « cohérent » – en rassemblant des architectures qui ne s'expriment pas à tout prix de façon singulière. Pour parvenir à cette cohérence, il est nécessaire d'avoir recours à un certain vocabulaire : récurrence, répétition, régularité, simplicité, règle...

La modestie, c'est peut-être l'envie – ou le souci – de ne pas faire preuve d'une expressivité outrancière. Un peu paradoxalement, ce n'est pas exactement le cas pour le projet de la rue de la Mare. Ce dernier est constitué de volumétries très modestes, qui se glissent doucement dans la parcelle. Sur la rue, en revanche, nous avons mis en œuvre un matériau atypique, qui n'est pas du tout parisien. Il ne correspond ni à l'expressivité de la rue, ni à la couleur de Belleville. Il y a donc une forme de contradiction, de paradoxe, entre cette écriture très simple et un ou deux choix qui font que le projet sort du contexte : la question du matériau, la question de la couleur, et la question de l'écriture des fenêtres, qui sont légèrement décalées. À la réflexion, on s'est rendu compte avec Olivier [Barthe, associé de l'agence et qui a suivi le projet et le chantier de la rue de la Mare], qu'on ferait différemment aujourd'hui. On serait encore plus simple, on ne chercherait pas à décaler des fenêtres, par exemple. Il y a eu un moment décisif en cours de chantier. À l'origine, on avait dessiné des volets battants en métal déployé, matériau employé en façade. C'était tellement compliqué à mettre en œuvre – et on avait une entreprise tellement incompétente – qu'on a décidé, en cours de chantier, d'abandonner, et de remplacer les volets par des stores. Cela m'a beaucoup soulagé, en fait : une fenêtre toute simple, avec un store. Le tout sans devoir aller chercher un dispositif à la mode, à savoir un volet qui s'inscrit, une fois fermé, dans le matériau de la façade. Je pense donc que si on avait à refaire le projet aujourd'hui, on serait encore plus modestes, encore plus réguliers. Mais on garderait tout de même le matériau de façade, parce qu'il peut quand même parfois être intéressant d'avoir des petites ponctuations, des éléments qui sortent de la surface.

Ces trois volontés (couleur, matériau, fenêtre), ne représentaient-elles pas des manières, à l'époque, de dire : « on est contemporain ». De s'assurer d'avoir une écriture qui sortait de l'ordinaire parisien et qui pouvait singulariser la proposition ?

Une façon d'actualiser, sans doute. Mais on peut également se demander : qu'est-ce que cela signifie, de mettre à jour, d'actualiser ? Comment faire pour être contemporain ? Je pense que la question du décalage des fenêtres était superficielle. Je suis convaincu qu'il faut qu'on apporte des réponses contextuelles et contemporaines. Les grandes questions contemporaines concernent essentiellement, d'après moi, nos manières de construire et les enjeux climatiques. Ce ne sont pas des questions d'écriture ou de style. Ce à quoi nous aspirons, c'est que le résultat architectural soit issu de trois éléments : les usages, la question constructive et le défi climatique. Voilà qui fabrique, pour moi, aujourd'hui, l'essentiel de l'écriture architecturale, sans être nécessairement constructiviste ou fonctionnaliste. Après, je revendique aussi que l'on puisse se poser des questions esthétiques : travailler sur les proportions, la sophistication d'un détail, d'un dessin. Mais cela ne peut pas être, pour moi, le fondement de la réflexion. On connaît aujourd'hui une espèce de déculpabilisation sur la question du motif et de l'ornement. Je ne pense pas pour autant que cela puisse être le fondement du travail architectural.

Tu parlais tout à l'heure d'homogénéité, de cohérence, de répétition, de régularité pour construire la ville. Ce sont des éléments que tu revendiques en tant qu'urbaniste, ou plutôt des souhaits portés par les politiques ?

C'est ma réponse, mais je ne suis pas le seul, loin de là. Ma réponse à la réaction qu'ont aujourd'hui les politiques face à ce qui a été produit en France depuis 20 ans. On assiste, chez les politiques comme chez les architectes, à une overdose d'éclectisme. Il y a un souhait : revenir à une ville plus régulière. C'est en tout cas comme ça que je l'interprète, et cela me convient. D'autant que dans nos réflexions, mais aussi dans nos présentations, on se réfère aux villes qu'on aime. Je pense qu'on ne fait plus référence aux mêmes villes qu'il y a 20 ans : le *strip* de Las Vegas, Shanghai, etc. Aujourd'hui, je pense que l'on fait plus volontiers référence à des villes plus homogènes, plus régulières : le Paris Haussmannien, Bruges,

Amsterdam, les villes traditionnelles européennes. Des villes très cohérentes tout en étant très diverses, qui sont le reflet de la construction, du matériau, du mode de vie, etc.

Tu viens pourtant d'une culture sud-américaine. Je me rappelle, pour avoir collaboré avec toi sur un projet urbain dans l'est de la France, que tu te référais par exemple au front de mer de La Havane.

J'ai une culture mélangée, certes, mais ma formation d'architecte est principalement alimentée par la culture européenne. Cela dit, le front de mer à La Havane, malgré les vicissitudes de l'histoire, présente une situation assez homogène, issue de la ville baroque. Les quartiers de Buenos Aires que l'on aime, dans un autre registre, sont également des quartiers assez homogènes. Les rues de Buenos Aires sont très reconnaissables ; leur régularité est issue de la ville moderne appliquée à la rue. Ce que j'aime à Buenos Aires – c'est, d'ailleurs, de ce point de vue assez différent de São Paulo –, ce sont toutes ces architectures assez banales qui, une fois associées, fabriquent finalement un ensemble plutôt intéressant. On en avait parlé à l'agence au moment de faire le projet de Dijon [projet urbain, un quartier tertiaire pour la Métropole de Dijon] : l'idée d'avoir une forme urbaine forte qui puisse s'accommoder d'architectures ordinaires.

Qu'est-ce que tu entends par banal et ordinaire ? En quoi les architectures de Buenos Aires que tu décris et celles que tu voulais accueillir dans ton projet urbain de Dijon seraient-elles banales et/ou ordinaires ?

Elles sont banales parce qu'elles ne se distinguent pas forcément les unes des autres. Si tu marches dans les rues de Buenos Aires, ou si tu photographies les rues de Buenos Aires, tu constates qu'elles sont composées d'un nombre d'éléments assez limité : les balcons filants, la taille des immeubles assez élancés... D'une rue à l'autre, les architectures se répètent. Dans d'autres quartiers plus résidentiels, des maisons basses, de deux ou trois étages. Idem : quelques motifs coloniaux baroques, mais assez répétitifs. Voilà ce que représente la banalité : un paysage fait d'infimes variations, très subtiles. Les choses ne se détachent pas les unes des autres.

Ce que je viens de décrire, on pourrait également le transposer à la rue Haussmannienne, qui présente aussi cet effet de répétition, de variation subtile, mais à travers une expressivité plus recherchée, plus chargée. C'est une forme de banalité : pas une accumulation de singularités, comme la rue Rebière par exemple – Jacques Lucan disait de la rue Rebière que c'était « la collection de bibelots sur la cheminée », la collection de singularités. La ville ordinaire, c'est le contraire. C'est l'effacement de l'architecture. Mais il faut faire attention : il faut garder de l'ambition, même dans une architecture banale qui s'efface.

Cette ambition, par quoi passe-t-elle ?

En premier lieu, par une réponse à la demande programmatique et à l'usage attendu ; c'est fondamental. Quand je fais des analyses de projet pour des concours de bâtiments de logements, en tant qu'urbaniste de ZAC, je commence toujours par le logement, c'est-à-dire le plan du logement, les qualités du logement. Je finis toujours par ce qu'on appelle « l'architecture » : les façades, les matériaux, etc. C'est essentiel : quand on fait un bâtiment de logements, il faut d'abord faire de beaux logements ! Ensuite, il faut s'inscrire dans la ville, puis, finalement, choisir de mettre de la brique ou du béton. Ce qu'on essaye de faire à l'agence – on fait beaucoup de logements – c'est bel et bien, et d'abord, *faire* des logements. Ensuite, s'inscrire dans la ville : le rez-de-chaussée, le rapport à l'espace public, la morphologie générale, le rapport au contexte, à l'existant, etc. Et finalement, on se demande si l'on met des plaquettes, du béton matricé, etc. Pour moi, cette question ne devrait presque pas se poser, en réalité – elle se pose nécessairement parce qu'on doit faire des choix. Je ne peux pas dire non plus que je n'ai pas envie, un jour, de faire un bâtiment en brique, ou en bois. Ces plaisirs, instinctifs, sont également légitimes.

Ne pas oblitérer la question esthétique, dont tu parlais tout à l'heure ?

La question esthétique doit nécessairement se poser dans un dernier temps, une fois réglés les deux premiers points que j'exposais. On ne peut pas dire que c'est une résultante spontanée du travail initial : il y a des choix à faire, des questions de proportions, de couleur à se poser. On baigne, quand même, dans un univers esthétique. À Villeurbanne, par exemple, on a mené un vrai travail sur les proportions. Étant donné qu'on est en double-mur béton, le choix constructif induit des tableaux de fenêtres de 40cm, très épais. L'ensemble fabrique donc une écriture architecturale très singulière. Pour autant, le projet se veut modeste. C'est à travers le travail de la proportion et les choix constructifs que la singularité opère. C'est aussi, peut-être, une question d'échelle de lecture. Il est intéressant, dans le logement, que cette sophistication soit mise en œuvre à l'échelle de l'habitant, du quotidien : ouvrir la fenêtre, sortir sur son balcon, s'appuyer sur le garde-corps. Le travail de l'architecte s'apprécie dans ces usages ordinaires : pouvoir s'accouder confortablement à son balcon parce que l'appui est au bon endroit, avec la bonne matière et à la bonne hauteur, ne pas buter sur un quelconque élément, pouvoir ouvrir sa fenêtre, pouvoir fermer son volet, pouvoir tamiser la lumière... Tous ces éléments constituent le quotidien de l'usager, de l'habitant. Là, on est très ambitieux et très exigeants.

Dans les choses invisibles pour la plupart des gens ?

En tout cas, qui ne représentent pas forcément un motif architectural. Mais le tout concourt à fabriquer l'architecture. Quand tu dessines une fenêtre qui est au bon endroit, à la bonne hauteur, avec les bonnes dimensions et proportions, tu finis par fabriquer des belles architectures.

Est-ce que ce sont des choses qui sont assumées, plus ou moins intellectualisées à l'agence, à travers une vision, ou une culture partagée ?

On est justement en train d'essayer de formaliser cette question de la vision de l'agence – pour savoir, pour nous –, de comprendre ce sur quoi on travaille et comment on travaille. J'ai la sensation que beaucoup de choses sont latentes, mais qu'il faut sans doute qu'on les formule.

On sent, en tout cas, que toutes les notions évoquées jusqu'ici font partie d'un même champ lexical : modestie, banalité, ordinaire. Je voulais en profiter pour te citer Bruce Bégout, qui préfère à ces notions parfois vues de manière très péjoratives, celle de quotidien qui présente pour lui l'avantage « de ne pas porter de jugement de valeur sur le fait ou l'objet qu'il qualifie, et désigne le mode de manifestation d'une chose, qui dépend donc, de fait, d'une expérience. » Des expériences, tu en parlais à l'instant : ouvrir sa fenêtre, s'accouder à son balcon. Est-ce que tu saurais dire, au-delà de l'usage quotidien, de celui ou celle qui habite, ce que représente « une architecture du quotidien » ?

C'est, comme son nom l'indique, une architecture de tous les jours. Il y a une culture de l'architecture héroïque : l'architecture, celle des « architectes », c'est le monument. Je pense que l'architecture du quotidien, c'est le contraire de l'architecture monumentale ou d'équipements publics : le logement, le bureau dans lequel on travaille, etc. La mairie, ce n'est pas une architecture du quotidien.

Ce faisant, est-ce qu'une mairie doit être traitée de la même manière qu'un logement, par exemple ? On a l'habitude, quand on parle d'architecture du quotidien, de parler davantage du programme qu'elle recouvre (bureaux, supermarché, transports, etc.) que de l'architecture en tant que telle. À programmes différents, gestes architecturaux différents ?

Ça recoupe une autre notion, mais je répondrais plutôt oui. L'architecture du quotidien, c'est l'architecture du père de famille, de l'écolier, du supermarché, du logement, de l'arrêt de bus. Cela n'empêche pas que certains éléments programmatiques collectifs puissent s'exprimer de façon plus visible, plus monumentale, ou représenter l'expression du collectif par rapport à l'individu. Cela recoupe la question de la monumentalité des tribunaux, ou des musées, par exemple. Comment faire pour que cette monumentalité soit démocratique ? Comment exprimer l'exception tout en s'adressant au plus grand nombre ? Il y a là un enjeu important : trouver une expression architecturale qui concilie cette nécessité d'une architecture singulière sans figurer pour autant une expression de pouvoir. On peut également se poser la question de l'échelle : n'existerait-il pas une limite, en termes d'échelle, à la banalité et à l'ordinaire ? Le projet des tours Duo ne serait-il pas, par nature, un bâtiment ni modeste, ni banal ? Quand bien même il abriterait des programmes assez banals : des bureaux, un hôtel, etc.

En parlant d'échelle, investit-on le projet architectural et le projet urbain avec les mêmes références, les mêmes outils, les mêmes visions ? Cette question de la modestie, de la banalité, peut-elle être investie de la même manière en architecture et en urbanisme ? Tu soulevais tout à l'heure l'idée qu'un projet urbain serait un projet extraordinaire capable de recevoir des architectures banales.

Je pense que la question ne se pose pas de la même façon. À Pont-de-Claix [un projet urbain au sud de Grenoble], on s'était interrogés sur l'idée de « ville composite ». Pont-de-Claix est une ville composée d'architectures *vraiment* banales, modernes – années 1950 – ou construites sans architectes – des pavillons d'ouvriers –, qui fabriquent quelque chose de très riche et de très intéressant. Leur assemblage, le vide, la nature de l'espace public : tout cela fabrique quelque chose de qualité. Je ne parlerais pas d'urbanisme banal ou de ville modeste, je ne pense pas l'avoir déjà fait. Ce n'est pas le même objet de réflexion que l'architecture. Une ville extraordinaire ? les usages, l'espace public, le rapport entre les choses, le climat, la lumière. L'architecture ordinaire est justement le matériau qui fabrique une ville extraordinaire, singulière, unique. D'ailleurs, la banalité n'est pas générique : on ne fabrique pas de la banalité de la même façon partout. Je n'ai pas eu l'occasion de travailler sur des projets dans des contextes très différents, mais maintenant que je vais un peu à Mayotte [Michel Guthmann est Architecte Conseil de l'État, en poste à Mayotte] – un contexte tropical : géographique, social et culturel très particulier – je constate que la ville dessine une banalité tout à fait différente, qui est, encore une fois, parfaitement contextuelle. Une banalité locale, qui répond donc aux modes constructifs et aux modes de vie locaux ; des architectures ordinaires locales qui, une fois assemblées, construisent des objets urbains singuliers. Avec Charles-Henri [Tachon], on parlait d'une architecture « située » lorsque l'on travaillait sur un projet commun à Villenave d'Ornon [un projet de logements au sud de Bordeaux]. Voilà une autre obsession française : comment combiner cette recherche d'un langage banal/ordinaire avec l'inscription dans un lieu ? Nous avons constaté que tous les éco-quartiers se ressemblaient, parce qu'on y déclinait les mêmes formules. On y renouvelait un vocabulaire générique : le même paysage – la noue, la terrasse partagée, etc. – et des architectures hors-sols. Parfois, on me demande si nous avons une méthode de travail ou une « façon de faire » en urbanisme. J'ai du mal à répondre, parce qu'on recommence toujours à zéro. À Dijon, à Pont-de-Claix, à Gennevilliers, il s'agit vraiment, à chaque fois, de partir du lieu tel qu'il existe, mais avec des obsessions – les miennes peut-être. Cela fabrique-t-il une méthode ? Tout cela pour dire, en tout cas, que la question urbaine est très différente de la question architecturale, en ce sens. En même temps, on a cette culture hybride. Donc, par définition, la réflexion que l'on peut mener dans les projets architecturaux et notre façon d'aborder les questions urbaines concourent certainement à une culture qui s'interpénètre, s'entre-alimente.

Quel rôle joue l'écriture dans ta pratique d'architecte et d'urbaniste ?

J'ai du plaisir à écrire. Je n'ai pas nécessairement de facilité pour écrire, ni une capacité à produire de la quantité, mais j'aime ça. Je préfère d'ailleurs écrire des textes qui se rapprochent davantage du récit que de la théorie. Par exemple, on est en train de travailler sur un livre qui concerne le projet de Porte Pouchet, que l'on a réalisé avec TVK. Pierre-Alain Trévelo est un architecte qui élabore plutôt de la théorie. J'ai rapidement dit à l'équipe que j'avais envie de faire un livre sur Pouchet, sur les gens, sur la façon dont le projet qu'on avait élaboré et qui s'était petit à petit mis en œuvre avait accueilli, ou fait émerger, les usages. Comment parler des gens qui s'installaient dans le projet plutôt que du projet lui-même ? J'ai toujours pensé que je n'étais pas un théoricien, sans complexe. Mais j'essaie de comprendre comment je travaille. Je n'élabore donc pas des théories, je m'en nourris éventuellement, mais je m'oriente plutôt vers la composition d'un récit à tendance littéraire. Modestement.

Est-ce que ce récit accompagne les projets, et si oui, comment ?

Je ne peux pas dire que je produis de l'écrit en parallèle de l'élaboration du projet. En tout cas, je ne le formalise pas. Mais il est vrai que quand je travaille sur un projet, je peux y réfléchir sous la forme d'un récit : la construction, l'appropriation, la façon dont un projet évolue dans le temps. Autant d'histoires qu'on se raconte – en architecture, un peu, en urbanisme, d'autant plus. L'urbanisme est une histoire de récits. L'urbanisme se raconte, car il est toujours question de se projeter dans un avenir difficile à imaginer. Ça passe donc forcément par le récit.

Tu prends toi-même la plume pour des notes de concours. A quel point l'architecte doit-il maîtriser le récit ? Est-ce un élément qui peut jouer en sa faveur dans l'accès à la commande ? Est-ce que tes clients, par exemple, y sont sensibles ?

Ça peut arriver. D'une part, je n'écris pas tout. J'allais dire quelque chose d'un peu contradictoire avec ce que j'ai avancé tout à l'heure : par exemple, quand je travaille sur une notice de concours, le fait d'écrire sur le projet, bien avancé, permet en réalité de formuler les idées, de les ordonner. C'est un travail de synthèse. L'écriture n'accompagne pas le travail conceptuel initial mais une étape intermédiaire et une étape finale, permettant ainsi de formuler les choses, de les expliciter : bien comprendre – et surtout donner à comprendre – ce que l'on a fait. J'ai la faiblesse de penser que cela peut être utile, pour peu que les gens les lisent (disons que tout n'est pas lu). Tout ce que l'on produit n'est pas nécessairement exploité à sa juste valeur dans le mode actuel de production des projets. Cela nous pose aussi nécessairement des questions sur nous, sur notre efficacité, sur nos performances. Mais je pense que le fait de bien écrire, de bien formuler, de bien décrire un projet, c'est indispensable.

On nous incite, dès l'école, à raconter des histoires...

Raconter une histoire, c'est comprendre ce sur quoi on travaille. Sinon, impossible de savoir où l'on va. C'est un guide, un story-board. Le texte permet d'éprouver la cohérence du projet sur lequel on travaille. Je le dis souvent : si tu n'es pas en mesure de raconter ce que tu es en train de faire, il y a un problème. Ça m'a parfois frappé de constater qu'il y avait des architectes – des bons architectes ! –, qui avaient du mal à raconter leurs projets. Ils savaient très bien ce qu'ils avaient fait, mais étaient incapables de l'exprimer. Ça m'est aussi arrivé avec des étudiants, à une autre échelle.

Est-ce que l'inverse est vrai ?

Si l'inverse consiste à dire qu'il existe des architectes qui ont un discours en total décalage avec leur projet, alors oui, l'inverse est vrai. C'est même plus courant, et très agaçant. Moi, j'essaye toujours d'être en adéquation, même si ce n'est pas facile. Surtout en urbanisme : on raconte des histoires, il faut donc être surs que les moyens que l'on met en œuvre pour les réaliser sont adéquats.

J'ai parlé de ces sujets avec Aurélien Bellanger, qui me rapportait l'exemple de Pei, qui aurait utilisé « la phrase juste » devant Mitterrand, directement convaincu par son projet pour la pyramide du Louvre. Bellanger, le même, travaille avec/pour TVK sur le projet du Grand Paris, et arrivait à la fin du processus pour « faire passer la pilule », je le cite.

L'éloquence, ou la séduction, ça joue, évidemment. J'ai été à un jury à Chevilly-Larue où Jean-Paul Viguier est venu faire un oral. C'était un numéro incroyable. Le projet était bien, certes, mais la prestation de l'architecte était hallucinante : l'expérience, la prestance physique, la séduction. Fuksas est également comme ça : à se demander, parfois, comment il fait pour gagner. L'instrumentalisation du discours littéraire, qui est effectivement un peu à la mode aujourd'hui, existe également.

Comment l'interprètes-tu, cette mode ? Il y a 20 ans, pour reprendre les mots de Jean-Patrice Calori, chaque architecte avait « son philosophe ».

Je pense que ce sont deux processus très différents. Quand Calori évoque les architectes qui travaillaient avec des philosophes, il s'agit plutôt du processus conceptuel. Les philosophes alimentaient la réflexion théorique sur le projet. Il s'agit, là, plutôt de communication. C'est exactement pareil, d'une certaine manière, quand on fait faire des croquis à Martin Étienne, par exemple : ce n'est jamais qu'un instrument de communication. Dans le sens noble du terme communication, également : expliquer et rendre lisible ce que l'on fait. L'illustration ou le texte sont des instruments d'explication du projet.

On parlait tout à l'heure du récit, et de la place de l'écriture dans ton travail. Est-ce que la littérature joue un rôle dans ta pratique d'architecte et d'urbaniste ? Pourrait-elle devenir un outil au service de ton travail ?

Je pense que l'imaginaire dans lequel on évolue est important, sans compter la culture, évidemment nourrie de nos expériences personnelles. De ce point de vue, les lectures, et la littérature, sont des éléments qui peuvent être assez déterminants. Je n'ai pas analysé dans quelle mesure et sur quels sujets, mais cela a forcément une incidence sur la façon dont tu vois les choses, et donc sur la manière dont tu conçois les projets. Les architectes qui ont une culture cinématographique ou littéraire conçoivent des architectures, ou des façons de raconter des architectures, différentes. Pendant nos discussions avec TVK, au début de la réflexion pour l'ouvrage sur Pouchet, je pensais justement au livre *Le Baiser de la femme-araignée*, un petit roman argentin, rendu célèbre internationalement par une adaptation au cinéma dans les années 1990. L'histoire : deux hommes, en prison. L'un est un militant politique, l'autre est un travesti. Il s'agit du dialogue entre ces deux hommes. Le livre est constitué de trois parties qui s'entremêlent. Cette construction littéraire m'a inspiré dans l'idée que je me faisais du support qu'on pourrait imaginer pour raconter Pouchet. La littérature peut donc être également inspirante par la forme. Je suis fasciné par la poésie française du XIX^e siècle, sa perfection métrique : un vers de Verlaine ou de Rimbaud. La perfection formelle qu'a atteinte la littérature peut être tout à fait inspirante. Les fables de La Fontaine sont également fascinantes : raconter, dans une forme aussi contrainte, des choses aussi diverses. Un sonnet, 14 vers, une forme hyper-stricte, c'est d'une richesse invraisemblable.

Pour finir, j'aimerais te questionner sur une phrase qu'Emmanuel Rubio avançait lors d'une table ronde avec Aurélien Bellanger à la cité de l'architecture en 2017 : « On peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas le Grand Paris autant finalement que les architectes, dans quelle mesure ils le donnent à voir, ils le donnent à partager ? ». Qu'est-ce que tu en penses ?

Ce qui est sûr, c'est que le travail littéraire, et notamment *Le Grand Paris* de Bellanger, peut mettre en lumière un projet, lui donner sa cohérence, le rendre accessible. Cette entreprise n'était quand même pas évidente : faire en sorte que le grand public, tout d'un coup, « rentre » dans cette histoire. Je ne dirais pas que les écrivains *font* le Grand Paris ou qu'ils le construisent : c'est une provocation. Je pense qu'ils contribuent à le rendre intelligible, à l'identifier, ils participent à la fabrication de l'imaginaire. Cela rejoint ce que l'on se disait tout à l'heure : le récit permet de *rendre intelligible* un projet. On peut se demander, après, si tout cela est utile : ne vaut-il pas mieux laisser les choses se faire naturellement pour que les gens puissent se construire leur propre interprétation ? Ce type de travail peut, quoiqu'il en soit, permettre de se comprendre soi-même. Il est nécessaire de travailler avec des interlocuteurs qui aident à formuler ce que l'on fait, grâce à des outils d'expression différents de ceux que nous utilisons.

André Kempe –
vendredi 04/06/2021
17h30-18h30

« Le banal, la source de l'architecture »

Vous présentez, sur le site de votre agence, le paradoxe auquel l'architecture contemporaine semble devoir faire face : d'une part le fait que les architectes sont amenés à produire des bâtiments neutres et anonymes, et de l'autre créer des bâtiments spécifiques et faciles à reconnaître. Comment vous positionnez-vous face à ce paradoxe ? Quelle réponse l'architecte est-il censé apporter ?

Il y a, dans l'architecture contemporaine, plusieurs approches vis-à-vis de ce phénomène. D'un côté, on pourrait dire qu'une part des architectes fait de la production « grise » : des bâtiments neutres, pas de l'architecture avec un grand A majuscule, pas des bâtiments « remarquables », disons. D'autre part, il y a des architectes qui sont convaincus que l'architecture représente nécessairement quelque chose qui se distingue, un geste « au-delà » du normal et du banal. Nous venons d'Allemagne, d'une région quasi « protestante ». Si l'on regarde l'architecture allemande, et en particulier Mies van der Rohe – qui est peut-être l'architecte le plus remarquable des 150 dernières années, le plus clair, le plus approfondi –, on voit bien que son architecture tend vers le réversible, le neutre. Des éléments qui ont tendance à gêner les architectes, qui cherchent plutôt à proposer quelque chose d'hyper spécifique. Mies prend simplement ça comme base : il l'accepte, et ne doute pas de cette normalité. Il creuse le sillon de l'architecture à partir de cette matière. Nous, à un moment donné, on a compris presque de manière naturelle – c'est peut-être dans nos gênes –, que l'architecture devrait être ainsi. Accepter que pour faire la plupart des bâtiments, on doit travailler de manière tramée, avec des éléments simples, banals (la finesse, la bonne proportion, etc.) pour engager des choses qui parlent de manière plus spécifique, qui se développent de manière particulière. À partir d'une base. On accepte ainsi, par exemple, que pour la plupart des projets, l'angle droit est quand même le plus pratique ! Si tu meubles ton appartement, que tu dois y vivre, en tant que citoyen, qu'est-ce que tu veux ? Mettre en place des armoires, un fauteuil ; des questions pratiques. L'architecture est d'abord une discipline vouée à régler des choses pratiques. Il faut donc l'accepter – et pas seulement l'accepter, il faut l'accueillir de manière enthousiaste. Beaucoup d'architectes essaient toujours d'y échapper. Nous pensons au contraire qu'il faut s'y engager et développer les thèmes architecturaux à partir de cette base-là.

C'est ainsi qu'il faut entendre la « neutralité spécifique » que vous défendez ? Une base commune à l'ensemble de vos projets – des invariants – sur laquelle vous appliquez des spécificités propres ?

C'est ça ! La spécificité vient de la culture et du développement architectural du neutre. C'est, par exemple, la lutte pour la trame. Nous, on cherche toujours à construire de grandes trames : elles sont plus réversibles et permettent d'utiliser des fenêtres non-standard. Et donc, malgré que le bâtiment soit tramé – relativement neutre –, ce dernier devient quand même très remarquable, monumental, spécifique, parce que les fenêtres ont une largeur de 5 ou 6 mètres, par exemple. Dès que l'on construit des trames trop serrées, on se rapproche plus d'une architecture générique que pragmatique. On doit se faire à ce genre de règles sur certains projets, et ce n'est pas grave, on s'en sort autrement : ça devient une base différente, avec laquelle il faut jouer. On vient de livrer un Learning Center à Bruxelles pour la voie ferrée belge ; on a dû s'accommoder d'une trame de 1,5 mètres. On a fait avec, c'est comme ça. On a construit un bâtiment qui, dans la perspective, semble presque fermé. On y a donc ajouté des brise-soleil, qui changent le « thème de la façade » et règlent aussi, en même temps, la question de la protection solaire. On a inversé le principe de

ce que l'on recherche normalement : grande trame, grandes baies vitrées, etc. On ne pouvait pas, alors on s'est adaptés.

La neutralité dont vous parlez est-elle également une attitude esthétique ?

Non, pas par définition : nous n'avons pas vocation à nécessairement projeter un bâtiment qui a une expression neutre. On cherche quand même à faire des bâtiments spécifiques, qui se distinguent. Sauf que l'on n'a pas envie de violer le programme, d'être violents contre tous ses aspects pratiques. On veut bien les accepter. Dans les bâtiments publics, par exemple, il est toujours question de chercher, dans le programme, les parties qui représentent par nature des espaces spécifiques : des grandes salles, des réfectoires, un foyer, etc. Il s'agit ainsi de légitimer un « mix » entre 1/ une partie du programme qui est interprétée pour de bonnes raisons, simples et correctes, plutôt génériques et neutres, pour lesquelles on tâche de se débrouiller avec des trames et des grandes baies vitrées si possible et 2/ des parties du programmes qui sont placées dans une situation un peu plus particulière, comme le « cœur » du bâtiment, les salles de réunion, auditorios, etc. Voilà dans cette combinaison, je pense, la recette d'un bâtiment à la fois neutre et spécifique. On n'arrivera jamais à intégrer, par exemple, un auditoire dans un bandeau de bureau, pour une simple question d'échelle. Il y a donc certainement des parties du programme qui sont par définition plus spécifiques que d'autres. Il y a une différence entre des immeubles de logement ou des bureaux et des bâtiments universitaires. Mais nous n'aurions jamais tendance à surinvestir un langage formel trop expressif, ou forcer un certain programme dans un socle. Cela ne veut pas dire qu'on est *contre* les socles dans l'architecture. C'est juste que, dans la plupart des programmes, ce n'est pas adéquat de faire un socle. Beaucoup d'architectes vont me contredire, c'est certain. Ils diront : c'est une de nos tâches que d'expérimenter avec des formes pour découvrir de nouvelles choses en architecture, etc. En ce qui nous concerne, on trouve que tout cela est très souvent tiré par les cheveux. Nous avons déjà conçu des formes ellipsoïdales : pour une bibliothèque en Suisse, par exemple, qui faisait partie d'un projet qui investissait la logique d'un bâtiment existant, néobaroque, avec des salles ellipsoïdales. On s'est dit : la modénature spatiale de ce projet est là, alors pourquoi ne pas faire une salle au cœur du projet qui prend cette forme, une ellipse ? Mais attention, c'est quand même dans un langage assez neutre.

Comment un architecte peut-il revendiquer l'attitude que vous me présentez, une attitude neutre, vis-à-vis de clients et maîtres d'ouvrages ? Cela pourrait paraître contre-intuitif, si l'on se fie à la culture où l'architecte devrait exprimer un geste.

Voilà un aspect très intéressant. Nous faisons tout, justement, pour communiquer simplement avec les maîtres d'ouvrage. Pour nous, l'architecture se complaît dans un discours complètement déconnecté de la réalité depuis plusieurs dizaines d'années. C'est très dangereux pour l'architecture : les architectes doivent rester en permanence en contact avec la réalité. On essaye de donner aux maîtres d'ouvrage des éléments de confiance afin de leur montrer que l'on prend bien sûr très au sérieux leurs besoins. Mais en France, par exemple, les choix sont pris par des élus dans des jurys : l'aspect « pouvoir », l'aspect « populiste », – être convaincant pour le peuple en tant qu'élus – jouent un rôle beaucoup plus élevé que dans d'autres pays. On a donc parfois du mal à communiquer pendant le concours. L'agenda d'un élu est si différent du besoin pratique du bâtiment, que certains architectes n'hésitent pas à violer le programme. Ils s'en foutent, en fait. Ils s'en foutent parce que l'agenda politique des élus leur dicte le choix d'un projet spectaculaire, un peu populiste, afin de plaire et d'être réélu. C'est l'une de nos difficultés pour faire des concours en France ; on perd souvent car les gens avec lesquels on devrait parler et communiquer pour un concours n'ont pas envie d'entendre les arguments. Leur agenda est si loin de cette réalité, mais aussi de l'usage réel futur du bâtiment... C'est ça qui est particulier, je trouve, en France.

Est-ce que les autres pays dans lesquels vous construisez (en Allemagne, en Belgique, aux Pays-Bas) sont plus sensibles au discours que vous tenez ?

En Allemagne, je dirais que le public est beaucoup moins sensible. Il n'y a pas de grande culture architecturale. Sauf dans certains cas particuliers. Par contre, en France, il y a quand même une sensibilité pour l'architecture. L'architecture est un sujet, l'architecture compte. En Allemagne, jamais ; souvent, ce n'est pas du tout un sujet. Pour eux, il n'y a qu'un monde pragmatique : un planning, un programme à résoudre, etc. Dans les contrats que nous signons, le mot « architecte » n'apparaît même pas. C'est un contrat de services, l'architecte est un « servant ». Ça dit beaucoup ! En France, grâce à la culture Beaux-Arts, il existe quand même une grande compréhension des sujets architecturaux. Par contre, ils sont interprétés de manière trop simple, presque infantile, populiste. Voilà là la différence. Il y a une grande sensibilité en Belgique : beaucoup de gens, dans le circuit culturel mais aussi parmi les maîtres d'ouvrages, qui ont vraiment une sensibilité, et qui comprennent. J'ai l'impression que la communication entre eux et nous fonctionne plutôt bien. Au Pays-Bas, c'était le cas jusqu'en 2010. Après, la crise est arrivée, pas seulement économique, mais aussi culturelle et intellectuelle. Maintenant, c'est un peu comme en Allemagne, très pragmatique, cette culture fine du projet a également un peu disparu.

Est-ce que les notions d'ordinaire et de banal gravitent également dans vos discours et dans vos productions ? S'agit-il du même champ lexical ou est-ce qu'il y aurait des différences entre ces notions lorsqu'on les applique à l'architecture ? Cette différenciation est-elle légitime d'après vous ?

C'est absolument légitime. Pour nous, le banal, c'est la source de l'architecture. Les motivations qui mènent à l'acte de construire, chez un maître d'ouvrage, sont d'après nous *toujours* banales : on cherche un abri pour certaines activités. Toutes les activités humaines ont besoin d'un abri. C'est banal, c'est simple. L'architecture historique, dans la plupart des cas – enfin, dans la plupart des cas qui sont convaincants – provient du banal, se base sur le banal. L'un des exemples que l'on trouve toujours assez parlant, c'est le palais de l'empereur japonais, la villa Katsura, à Kyoto, qui est simplement une maison avec des murs coulissants en papier et une toiture en paille. Il s'agit en fait exactement – à une échelle un tout petit peu plus grande – de la même chose que les maisons de paysans. La finesse est déjà présente dans les maisons de paysans : des portes coulissantes en papier, le matelas, le sol en tatami, la manière dont le bois est travaillé, les assemblages, etc. C'est d'une finesse incroyable. La villa de l'empereur, ce n'est rien d'autre. Bien sûr, les volumes sont plus grands, mais les moyens architecturaux sont clairement ancrés dans cette réalité banale de la maison la plus simplement imaginable par un paysan. Dans cette logique-là, si on regarde à travers l'histoire de l'architecture, c'est souvent le cas : d'un côté, l'objectif, qui est banal, et de l'autre côté, l'architecture elle-même, les moyens architecturaux développés par les architectes, qui représentent juste une variante plus noble, plus affinée par rapport aux proportions de cette banalité de base. Voilà la conviction inscrite dans notre architecture. Éric [Lapierre] suit le même argumentaire.

Vous avez dirigé récemment un numéro de Arch+ qui s'intéressait à la production d'une jeune génération d'architectes en France, que vous regroupez sous le sceau d'un « Nouveau Réalisme ». Comment expliquer, d'après vous, ce retour à une forme de réalisme, qu'Eric Lapierre pointait déjà en 2004 dans son livre « Architecture du réel » ?

Ce dont on se rend compte, quand on regarde les cent dernières années – ou peut-être la période à partir de 1968 – en Europe, c'est qu'il y a toujours des mouvements, des vagues de développement de l'architecture. Il y a souvent des phases de « culture élevée », où l'on découvre et développe certaines choses. Après, s'ensuit toujours une période d'exagération, puis de décadence. Par exemple, au Pays-Bas, c'est exactement ça. À partir de la fin des années 1980, début des années 1990, le néolibéralisme a envahi le

monde du bâtiment, et donc l'architecture. Cette question a mobilisé les architectes, sommés de chercher de nouveaux moyens d'expression de l'architecture. Ça a créé MVRDV, OMA, toutes ces agences qui ont peut-être trouvé une expression de cette tendance dans la société. À partir d'un certain moment – 2005, 2006 –, tout est devenu de mauvais goût, avec beaucoup d'arrogance, etc. Et, depuis 2010, pas grand-chose à remarquer. Ce qu'on constate, nous, ce sont ce genre de vagues : phase de développement, phase décadente, puis persistance d'une production sans particularité. On constate la même chose en Belgique. En France, la raison pour laquelle cette architecture enracinée, ancrée dans la réalité, plus « sèche » a fini par émerger, c'est que les conditions pour les architectes se sont aggravées. On a dû se concentrer sur des questions de base, se rapprocher au maximum de la réalité. C'est ce que NP2F raconte clairement dans l'entretien [dans *Arch+*]. Ce sont des enfants de la crise. Il faut vivre avec des promoteurs : la maîtrise d'ouvrage publique réduit de plus en plus les concours, les délègue à des promoteurs, qui doivent également développer de nombreux logements sociaux car les bailleurs n'ont plus les sous, plus de structure, etc. Le même genre de phénomène néolibéral que l'on connaît partout. Ceci a créé, chez certains architectes, non pas de la frustration mais au contraire un moteur créatif. Dans cette situation, il fallait trouver un langage architectural quand même remarquable et clair, qui exprime la réalité. Pas juste neutre, mais aussi spécifique. Mais c'est peut-être aussi dû, en France, à la situation que l'on a connue avant : beaucoup de projets publics, des architectes presque trop gâtés, qui ont eu trop de possibilités. Je suis conscient que je me coupe les doigts en disant cela, en particulier parce qu'on est vraiment, pleinement, pour l'architecture publique et la maîtrise d'ouvrage publique. J'adore les conditions, en France, vis-à-vis de cela. Il y a une loi MOP, une structure claire, le maître d'ouvrage respecte l'architecte, les phases, etc. Ce n'est pas du tout évident dans d'autres pays. On doit même expliquer à un maître d'ouvrage comment ça fonctionne ; il devrait pourtant le savoir ! Mais c'est souvent le cas avec les êtres humains : si la situation devient trop bien organisée, on finit par être gâté et fatigué. Il faut un certain temps pour trouver un fil rouge qui unifierait l'architecture et une réalité plus ordinaire. Il faut aussi voir ce phénomène à l'aune de ce qu'a produit la *French Touch*, qui, pour un étranger comme moi, ressemble un peu à un groupe d'architectes gâtés qui veulent jouer aux clowns.

Votre associé, Olivier Thill, déclare être fier de travailler sur des logements sociaux car ces derniers s'adressent aux « gens normaux ». La neutralité, ou l'ordinaire, ou le banal, ou le réalisme, peut-elle s'exprimer dans tous les programmes architecturaux ?

C'est une bonne question, un autre discours, avec beaucoup de facettes. Depuis l'ère moderne, aucune architecture n'a réussi à communiquer avec le peuple. Ce qui est choquant ! Ni l'architecture blanche moderniste de Le Corbusier, ni l'architecture écolo des années 1970, personne. Finalement, le « peuple » est encore attiré par une architecture du XIX^e siècle, des ornements un peu bourgeois, etc. Quand on a pris des photos de notre projet à Paris – des logements sociaux pour Paris Habitat – j'étais avec notre photographe. On travaille toujours ensemble aux images que l'on va prendre. À un moment donné, dans la rue, une dame s'est rapprochée. Une dame que je ne connais pas. Elle est venue vers nous et a commencé à me parler : « Ah regardez ce qu'ils ont fait là ! Ça, c'est moche ! » Elle pointait notre projet, que l'on était en train de photographier. Elle se tourne et regarde les HBM, derrière nous, de la période de l'entre-deux guerre – des projets de qualité, en briques jaunes, avec des ornements autour des fenêtres, faits avec amour et des détails spécifiques. Elle dit : « À l'époque, c'était joli. Ça c'est vraiment beau ! ». Les raisons pour lesquelles l'architecture contemporaine est telle qu'elle est, c'est vraiment très compliqué à communiquer. Il faudrait donner une conférence, voire une formation entière pour se faire comprendre. C'est si loin de la réalité d'une personne plus simple, qui suit une profession qui n'a rien à voir avec une question esthétique, ou qui ne se casse pas la tête sur des questions de société, sans parler de la complexité des questions techniques, etc. On aimerait pouvoir communiquer avec tout le monde ; c'est vraiment l'objectif. Que chacun soit touché par cette architecture. Par exemple, les logements sociaux qu'on a faits à Paris, pour

moi, devraient communiquer avec les gens : on a donné une qualité supplémentaire par rapport à un bâtiment avec un enduit et des petites fenêtres, ce qui est malheureusement souvent le cas dans les logements, même en accession. Dans la campagne française, les logements en accession sont vraiment mauvais. Mais même une dame à Paris n'est pas capable de distinguer la différence.

Comment communiquer avec tout le monde ?

On essaie de suivre notre intuition. Je fais des tests : je montre le projet à mes parents, qui ne sont pas architectes – mon père était professeur et ma mère secrétaire dans une entreprise. J'entends toujours leurs arguments, tout ne leur plaît pas. Mais si on leur montre des logements sociaux avec un jardin d'hiver qui agrandit le séjour et les chambres, ils trouveront que c'est pas mal, qu'il y a quelque chose de bon. Ils sont aussi peut-être un peu habitués à ce que fait leur fils, maintenant... Il faut suivre son intuition. Par exemple, si l'on développe des logements, on développe toujours des logements qu'on aimerait nous-même habiter. On n'est jamais cyniques, dans le sens : « on fait ça pour eux et ils se débrouillent, on s'en fout ». Ce n'est jamais le cas. On essaie d'être toujours éthiques : dessiner des appartements qu'on prendrait sans se poser de questions. Oliver et moi n'avons jamais conçu un seul logement dans lesquels nous n'aurions pas aimé vivre. Et nous ne vivons pas dans des villas ! On vit dans des appartements normaux, comme tout le monde. J'habite dans un quartier complètement normal, ce qui veut dire que ma réalité de vie n'est pas loin de la réalité de vie des autres. Je ne suis pas élitiste. Il faut savoir que l'on vient, Oliver et moi, d'Allemagne de l'Est. On vient du communisme. C'est bien sûr très important, comme base. On a grandi dans des conditions complètement anti-bourgeoises. On y a fait notre service militaire. J'y ai grandi jusqu'en 1989 – j'avais 21 ans. J'ai donc vécu cette période pas seulement comme enfant, mais aussi comme jeune adulte. Voilà ce que cela nous a inculqué : on n'a pas envie d'être trop loin de la réalité des autres, en fait. Mais ce que l'on constate, tout de même, c'est que la culture architecturale, si ancrée et proche des autres soit-elle, est quand même loin du goût – si on peut parler en ces termes – du « peuple ». C'est un autre monde.

Sur cette question de la communication, comment expliquer selon vous l'absence de théorisation de toute cette génération de jeunes architectes français. Vous relevez, notamment, qu'aucun d'entre eux n'assume ni ne revendique de parenté ou d'aspiration commune.

Ce que j'ai appris grâce à *Arch+*, – Éric m'en a parlé, ainsi que Jean-Louis Cohen et Françoise Fromonot –, c'est que la culture « Beaux-Arts », en France, a toujours été connectée à une non-volonté d'intellectualiser la discipline architecturale. Je ne m'en étais pas du tout rendu compte avant. Une peur de systématiser. Rester plutôt dans un niveau très associatif par rapport à l'architecture, très émotionnel. Tout cela est apparemment lié au fait que l'architecture fait effectivement partie de ce système « Beaux-Arts » mais aussi – c'est très important également –, au fait qu'a été prise une décision probablement très mauvaise, à savoir dissocier l'enseignement de l'architecture du reste. Des écoles d'architecture qui ne font rien d'autre que de l'architecture n'existent pas ailleurs ! En Allemagne, l'architecture est enseignée à l'Université. L'université technique, souvent. En Italie, c'est l'école polytechnique, de Milan, par exemple, qui forme les architectes. La France, au XIX^e, était le pays au cœur de l'Europe. Tout le monde a parlé français. Mais ça a créé du même coup cette séparation, cette spécialisation de l'ère moderne. Dans le cas de l'architecture, c'est dommage qu'on ait autant jeté le bébé avec l'eau du bain. Séparer ? Un peu, oui, d'accord, pourquoi pas, mais peut-être pas autant ! C'est trop radical. Il serait plus judicieux de rester quand même davantage en contact avec les ingénieurs. Il faut une formation spécifique, certes, sans pour autant mettre de côté les autres professions.

Vous qui travaillez à cette intellectualisation du discours, à cette base théorique que vous défendez, que vous présentez en conférence etc., en quoi vous sentez-vous proche de cette génération d'architectes français ? Qu'est-ce qui vous relie ? Si ce lien ne passe pas par une approche théorique, passe-t-elle par une approche esthétique (dont nous parlions tout à l'heure), ou des conditions de production, des conditions d'exercice de votre métier ?

Ce qui nous relie est, je pense, le goût pour une esthétique « de base ». C'est la première étape pour un discours théorique. Un bon discours théorique doit être intégré dans un discours plus global, sociétal. J'ai eu une discussion avec Éric [Lapierre] là-dessus, car il est également professeur de théorie à Lausanne. Il faut, en France, quelqu'un qui prenne ce rôle à cœur : théoriser l'architecture. Poser, premièrement, la question : on fait quoi ? pourquoi ? etc. C'est une provocation bien sûr, de poser la question « pourquoi » ? Pour revenir un peu sur le début de notre conversation, nous avons donc d'un côté cette particularité française – cette séparation entre les architectes et les autres métiers, cet isolement –, et d'un autre côté des phénomènes globaux, qui existent également dans d'autres pays. Les autres pays manquent également d'un discours architectural. Nous manquons également d'un discours *entre* les pays. C'est lié, je pense, au pluralisme, au néolibéralisme, et au fait que l'architecture soit devenue anti-idéologique. Il n'y a plus d'idéologie. Il existe des attitudes, il y a des idées, mais plus d'idéologies. Les idéologies créent de la lutte. Aujourd'hui, personne ne peut plus se permettre de se battre avec un de ses pairs, car si tu te bats avec un autre architecte, demain il sera l'urbaniste de la ZAC où tu dois proposer un projet... On est si proches les uns des autres, de plus en plus, que l'on doit faire attention. Nous travaillons, nous, par exemple, aux Pays-Bas, en Autriche, en Suisse, en France, en Belgique, donc déjà activement dans cinq pays européens. On connaît, dans chaque pays, un bon pourcentage du circuit culturel ; des gens qui ont quelque chose à dire pour donner du sens à l'architecture, qui participent des jurys, qui travaillent dans des directions d'urbanisme, des aménageurs de ZAC, en France, ou des structures comparables dans d'autres pays, etc. Un discours critique devient de plus en plus compliqué de fait, car chaque « attaque » peut être à ton désavantage, par la suite.

Vous dites d'ailleurs, dans le numéro d'*Arch+*, que le type d'architecture que vous défendez aurait le potentiel pour « faire Europe », et « pourrait être le visage d'une Europe unifiée ». La construction de l'Europe passe-t-elle nécessairement par cette attitude réaliste ?

Oui, je pense. Peut-être aurait-on le potentiel de retrouver un langage commun, notamment parce que les architectes n'ont pas les moyens de « fleurir » dans des directions qui seraient trop exagérées, trop loin de la réalité. C'est aussi une lutte contre un académisme dans l'architecture, en fait, qui vient des conditions dont je vous parlais. On peut espérer ; on verra, dans vingt ans, si tel est le cas. C'est très difficile à dire. Il y a aussi le risque que l'architecture redevienne gâtée. Car s'il y a plus de moyens, plus de budgets, tout peut facilement recommencer.

Vous qui enseignez et qui intervenez dans de nombreuses écoles d'architectures un petit peu partout en Europe, y investissez-vous la question de la neutralité, du réalisme ou de l'ordinaire avec vos étudiantes et étudiants ? Quelle place ces notions peuvent-elles prendre à l'école ?

On l'enseigne, bien sûr. On donne des conférences. On est professeurs à Hanovre, en Allemagne, on y intervient toutes les deux semaines. Effectivement, ça tourne toujours autour de ce sujet-là. On distingue des programmes : des logements, des immeubles de bureaux, etc. On catégorise les conférences en fonction des typologies, en réalité, mais le message est toujours le même. Dans le projet que les étudiants doivent réaliser, on leur laisse beaucoup de liberté, mais on reste très critique sur leurs choix architecturaux. On ne dicte rien : « il faut tramer un projet », etc. On n'attend absolument pas qu'ils fassent la même chose que

nous, évidemment. On essaye juste de communiquer une attitude générale, généraliste, et les étudiants doivent développer leurs propres fascinations, leurs propres idées. Si quelqu'un arrive avec un bâtiment rond qui flotte, on ne dira jamais que ce n'est pas possible. Tout est possible. Mais il faut être critique, se poser des questions : est-ce que ça ajoute vraiment une qualité, pour l'usage du bâtiment, pour la vie en générale ? C'est une discussion autour de l'économie de moyens, qui est aussi un fort discours d'Éric Lapierre, par exemple : avoir toujours une bonne connexion avec le réel, ne pas utiliser des moyens idiots, démesurés. Jean Nouvel est un bon exemple, je trouve, pour ce discours de l'économie de moyens. Chez Nouvel, on trouve des projets qui vont loin au-delà d'une architecture de « base ». Il propose, comme à Lucerne, en Suisse, par exemple, un auvent énorme, ou au Louvre qu'il a construit à Abu Dhabi, une coupole énorme. Je ne dirais pas que ce n'est pas une bonne architecture. On aurait certes pu faire la coupole de manière plus simple, mais le geste de la coupole, pour nous, fait quand même sens. Malgré le fait que ça coûte très cher, et que c'est quand même très limite dans tous les sens, je suis quand même pour, par exemple. Donc il y a des choses qui sont à première vue complètement folles, mais qui peuvent être quand même correctes. Je trouve très dommage qu'on n'ait pas réussi à convaincre Nouvel de participer au numéro de *Arch+*. C'était l'un des objectifs, j'y ai travaillé comme un fou ! J'ai eu son numéro de portable, je lui ai envoyé des sms, mais son agence a fini par dire que ça ne marcherait pas. J'avais bien préparé mon discours et toutes les questions que je voulais lui poser. J'aurais adoré discuter de cela avec lui. Il fait également des projets qui vont au-delà de ce que je racontais à l'instant. Ce bâtiment dans le monde arabe, par exemple, avec cette forme cristalline, je trouve qu'il n'est pas bon. C'est sûrement bien fait, mais son geste s'éloigne d'un langage qui se baserait sur des moyens simples : un mur, une façade, une fenêtre, une porte, etc. La forme du bâtiment essaye d'échapper à cette base. Pour moi, c'est trop ! Il développe en ce moment un projet où il creuse dans la roche, en Arabie Saoudite. C'est très réussi, je trouve, car, d'une certaine manière très basique. Nouvel est un architecte tout à fait contradictoire vis-à-vis de ces sujets. Il fait parfois des choses qui sont absolument géniales, et qui vont dans le sens de ce que nous défendons pour l'architecture. Cette coupole, par exemple, qu'il a faite, représente une toiture qui protège, tout simplement. Et cette banalité, en fait, l'ancre dans une architecture qui fait sens.

Le corpus littéraire sur lequel je travaille s'évertue à décrire les espaces les plus banals de nos villes : je pense aux supermarchés, aux autoroutes, aux hôtels, aux aéroports. etc. En quoi tout ce regard extérieur, et notamment littéraire, peut éventuellement aider les architectes, ou les informer sur leur propre pratique, et potentiellement les aider à réfléchir ou conceptualiser le projet ?

Le monde des supermarchés et des maisons mitoyennes, toute cette normalité doit être vécue par l'architecte lui-même dans sa propre vie. Ce n'est quand même pas bon signe si l'architecte achète toutes ses affaires dans un magasin noble. Bien sûr, je ne dis pas qu'il n'est parfois intéressant d'avoir quelque chose de noble (comme tel serait le cas dans un monde quasi-communiste), mais je pense que l'architecte devrait quand même suivre une vie reliée avec ce monde-là. Plus on s'éloigne de ce monde, plus on développe des idées qui n'ont rien à voir avec une architecture de « base ».

Y'aurait-il, au contraire, une attitude transgressive à vouloir s'intéresser au laid/au moche ? Ou à tout ce que le grand public trouverait finalement assez ordinaire ?

Ça existe, dans l'architecture. Ces discours ont toujours existé. Je pense qu'il n'est pas naturel de vouloir s'intéresser au moche. On peut être attiré par les crimes, les crimes de guerre, la violence ou une certaine forme de brutalité, mais il s'agira toujours d'une expérience traumatisante, négative. Ça peut être très intense, et même développer une certaine beauté, mais je pense qu'il est plus naturel de s'intéresser à la beauté, à des choses qui tombent bien, naturellement, des choses logiques. C'est un malentendu culturel, je pense, que de vouloir s'approcher du moche, c'est une escapade intellectuelle décadente. Les bons

ouvrages, dans l'histoire de l'architecture, sont toujours aussi des ouvrages beaux. Le gothique, en France, c'est exceptionnel, c'est vraiment très beau ! La Renaissance en Italie, c'est génial ! Il faut s'orienter vers cela. Il y a beaucoup de malentendus culturels, en particulier depuis 1968. Ces discours ont perturbé beaucoup de choses.

Certains revendiquent une attitude qui va dans ce sens : vouloir regarder autrement tout le patrimoine culturel, notamment moderniste, que tout le monde trouve « moche ». Dire qu'une autoroute est belle, qu'un parking en périphérie dégage une certaine forme de beauté.

Dans ce sens, je partage cette opinion. Il y a beaucoup de discours qu'il faut déconstruire pour redécouvrir la beauté intrinsèque de certains ouvrages. En ce qui concerne le modernisme, nous partageons l'idée de Lacaton & Vassal : il ne faut pas tout démolir, mais réussir à transformer des bâtiments abimés ou dégradés. Il faut, dans un premier temps, juger si cela est pertinent de rénover, transformer, et se poser parfois la question de l'embellissement. Donner une seconde vie. Cela inclut donc la question de la beauté. À l'agence, on distingue par exemple, lorsque l'on travaille sur des rénovations, les bâtiments qui sont « moches » de base – et qui nous enjoignent, en tant qu'architecte, à s'engager avec plus d'efforts –, et les bâtiments qui bénéficient d'une beauté architecturale très marquée. Dans ce dernier cas, nous adoptons une attitude qui consiste à se retirer et à prendre une position beaucoup plus modeste : essayer de mettre en valeur les qualités qui sont déjà là. Mais nous n'avons jamais perçu cette entreprise comme l'idée de « s'intéresser aux choses moches ». Il s'agit plutôt d'une approche pragmatique, peut-être. La réalité est parfois brutale, parfois générique, parfois trop normale, et il faut s'en accommoder, il faut vivre avec. La population manque d'une vraie formation esthétique. C'est vrai partout, pas seulement en France. Il existe partout le même conflit culturel : le peuple est loin de notre perception sur l'architecture moderne, sur la vie moderne, sur les autoroutes... Il faudrait également l'enseigner dans les écoles l'architecture : pourquoi le monde est ainsi ? pourquoi l'architecture était ainsi à telle époque ? pourquoi elle est aujourd'hui comme cela ? Il faudrait réussir à dire aussi, à cette dame rencontrée dans la rue à Paris, qui nous a dit que notre bâtiment était moche, qu'elle se trompe ! Car tout le monde vit avec des projections. Elle projette quelque chose sur notre bâtiment et sur les HBM. Mais peut-être qu'elle se méprend complètement. Elle ne comprend pas tout des ornements, qui expriment peut-être autre chose que ce qu'elle perçoit. Émotionnellement, ça lui parle quand même ; ça, il faut l'avouer. Mais ce sont quand même des projections. Il est important d'essayer de parler avec « le peuple ». Je ne veux pas dire qu'il faut être populiste, mais réfléchir aux manières de communiquer. Est-ce que ce que l'on propose est vraiment émotionnellement pertinent ? Est-ce trop brutal, peut-être ? Les architectes risquent, comme beaucoup de spécialistes, de rester enfermés dans leur spécialité. Qu'ils oublient l'environnement, qu'ils cessent de penser comme une personne « normale ». Aurais-je envie de vivre dans un bâtiment noir qui forme une courbe, par exemple ? Je ne pense pas. J'ai été voir le projet de LAN, à Saclay, récemment. Ce sont de très bons architectes, mais ce projet, cette cour noire, c'est quand même un peu déprimant. Et ça m'étonnerait qu'une personne normale ne le trouve pas un peu déprimant. Il faut réfléchir à de tels éléments, souvent très simples, qui ont juste à voir avec une perception de base.

Avez-vous déjà collaboré, d'une manière ou d'une autre, avec des personnalités du champ littéraire, à travers des conférences ou colloques, ou plus directement sur des projets ?

Non, en fait. Pas le monde littéraire. Avec des artistes, oui. On est amis avec un certain nombre d'artistes. J'adore certaines poésies, mais je ne lis pas trop de romans. Disons que c'est exceptionnel. Je lis, personnellement, plutôt de la philosophie ou de la théorie architecturale mais je n'ai pas le temps de lire plus ! Mon père a une bibliothèque remplie des livres de Balzac ; je me dis toujours que ça serait pas mal

de les lire. Je n'ai simplement pas le temps. J'ai déjà un embouteillage de livres dans mon étagère que je ne trouve pas le temps de lire ! Et cela concerne surtout la théorie architecturale et urbaine.

Quelle place accordez-vous au récit, à l'agence ? Récit à entendre comme un outil à la fois de conception mais aussi de médiation, de communication du projet. On nous incite depuis l'école à raconter des histoires.

J'ai déjà eu pas mal de discussions avec notre équipe française sur le récit et l'aspect narratif de l'architecture. Il y a plusieurs choses : il y a un aspect narratif de l'architecture, qui est déjà un thème en soi. Oliver et moi sommes convaincus que ce dernier a complètement disparu de l'architecture : l'architecture ne raconte rien d'autre qu'elle-même. Elle raconte sa propre réalité : ses fenêtres, ses murs, rien de plus. Tous les aspects narratifs du passé, qui ont communiqué par des ornements, des figures, des sculptures, tout ça est perdu. Nous sommes déjà suffisamment heureux quand on arrive à faire un bâtiment qui a autre chose que de l'enduit en façade ! De parler encore d'un narratif de l'architecture, je trouve ça vraiment loin de la réalité. Et il y a quand même un récit de l'architecture. L'architecture communique cette réalité, qui est très dure, sans fantaisie. Quant au récit de notre travail, c'est tout ce que je vous ai raconté jusqu'à maintenant.

Dans les modes de communication avec les maîtres d'ouvrages ou les élus – notamment concernant ces questions de neutralité dont nous avons parlé et que vous disiez avoir du mal à expliquer – est-ce que vous investissez des modes de représentation différents des outils classiques de l'architecte ?

Je fonctionne de manière très authentique concernant la représentation. Je sais qu'en France, il faut parfois mettre en avant d'autres aspects du projet. Je pense qu'il est important d'être *vraiment* architecte, dans le premier sens du terme : l'art des espaces. *In fine*, nous produisons quand même des formes. Et en ce sens, on fait de l'art. Je me retrouve d'une certaine manière dans la culture Beaux-Arts. On n'a pas envie de prendre la position qui consiste à dire que l'architecture est une discipline qui *sert*, une discipline seulement pragmatique. C'est quand même de la culture, de l'art. Mais cet art n'est pas loin de ce pragmatisme ! En France, on doit communiquer de manière un peu plus émotionnelle : il faut réussir à être plus parlant concernant les émotions. Tourner autour, y mettre des mots.

Rémi Laporte –
 mercredi 19/05/2021
 14h00-15h00

« L'imaginaire de la censure »

Je tenais à vous rencontrer dans la mesure où vous avez notamment mené un mémoire de DEA sur la question de l'ordinaire en architecture. Pourriez-vous commencer par re-contextualiser ce travail, me dire sur quoi il portait exactement et quelles sont les conclusions que vous avez tirées ?

Je suis arrivé à la question de l'ordinaire et du banal à partir d'un petit fait d'actualité, qui datait de l'époque où j'ai commencé ce travail. Enfin, quelques années auparavant. À la fin des années 1990, il y a eu une espèce de petite polémique – comme il y en a souvent dans le milieu de l'architecture, en France en tout cas – autour de cette notion d'ordinaire. C'était parti, si je me souviens bien, d'un propos de François Barré, qui était à l'époque directeur de l'architecture. C'était lié aussi à un contexte économique de la profession en France : en gros, la crise des années 1990. Un contexte économique un peu difficile. Barré disait en substance : l'avenir de l'architecture – de l'architecte – en France, c'est plutôt l'architecture ordinaire. Dans son esprit, si l'on replace un peu ses propos dans le contexte, il s'agissait de dire : « fini le temps des grandes commandes, des chantiers présidentiels et même, d'une certaine manière, de la commande publique, des concours ». Ça commençait déjà à décliner un petit peu, parce que les financements publics se raréfiaient. Et donc, l'avenir de l'architecture consiste à s'intéresser aux petites commandes, aux commandes privées. En tout cas, se tourner vers ce genre de commandes, qui étaient jusqu'à présent assez largement délaissés par les architectes, qui depuis les années 1980 étaient biberonnés à la commande publique et aux logiques de concours. Cette parole-là a été interprétée assez radicalement par une bonne partie de la profession, qui y a plutôt vu une sorte d'injonction, voire de censure. Il y a notamment eu un petit pamphlet écrit par Dominique Lyon, qui est assez intéressant d'ailleurs. Il essayait justement de prendre le contre-pied, en disant : l'avenir de l'architecture, ce n'est justement pas d'être ordinaire. Il se replaçait dans une forme d'antagonisme un peu plus large, notamment vis-à-vis de positions qui étaient tenues par Bernard Huet, Patrick Berger ou Jacques Lucan, qui prônaient assez ouvertement une architecture de la banalité (presque dans le sens de l'esthétique) face aux excès de formalisme des années 1980. Cette espèce « d'école de style » pourrait-on dire. Questions de style qui finissaient par accaparer la scène architecturale. Donc cette question de la banalité était déjà présente dans le débat français. En face, il y avait des gens qui étaient plutôt fortement opposés à cette esthétique architecturale, à cette forme d'écriture, et même d'une certaine manière à une forme d'éthique de la retenue. Voilà ce que les paroles de François Barré ont cristallisé à un moment donné.

Voilà ce que je me suis alors demandé : c'est quoi, l'architecture ordinaire ? Qu'est-ce que c'est, « l'ordinaire », en architecture ? Quand j'ai eu à choisir un sujet de mémoire à creuser pour mon DEA, c'est une question qui m'est finalement venue à l'esprit. Dans un premier temps, j'ai cherché à analyser ce débat, qui avait eu lieu quelques années auparavant. Et je me suis assez vite rendu compte que ça manquait singulièrement d'appui théorique pour tâcher de définir ce que peut être l'architecture ordinaire – ou l'ordinaire en architecture, plus exactement. Avec les conseils d'Henri Bresler, qui dirigeait mon mémoire, je me suis plutôt intéressé au tournant des années 1960 et 1970, et plus du tout en France. Plutôt à des moments, en fait, où certains architectes avaient creusé cette notion de manière plus ou moins explicite, mais en tout cas de façon un peu plus substantielle que ce que je retrouvais dans le débat français à ce moment-là. Ça m'a obligé à chercher, aussi, ce qu'était l'ordinaire sur un plan un peu plus général, donc dans des champs qui sont différents de l'architecture : la philosophie, les sciences humaines, la psychanalyse. J'ai retrouvé des travaux qui avaient été faits sur ces questions-là. Dans le domaine de

l'architecture, finalement, on ne pouvait absolument pas dire que l'ordinaire était un concept. C'était à peine une notion. Le but de ce mémoire de DEA, c'était d'essayer de jeter quelques bases de conceptualisation sur l'ordinaire en architecture.

En quoi ce travail vous a-t-il éventuellement aidé par la suite, dans votre pratique ?

Évidemment, ce qui m'a orienté vers ce type de sujets, c'est qu'à cette époque-là j'étais salarié dans une agence d'architecture en province, où l'on travaillait sur des commandes extrêmement ordinaires. Beaucoup de commandes privées, pour le coup. De très petites choses, avec des budgets très réduits, etc. Et donc, forcément, ces questions, je me les posais, d'une certaine manière : qu'est-ce que c'est de faire de l'architecture dans des situations de projet ordinaires ? Lorsque j'ai monté mon agence, c'était dans la continuité de tout cela. Mon premier projet personnel, c'était pour un ami, qui me demandait de concevoir une maison pour lui et sa famille. Des choses très « simples ». Je ne peux pas dire qu'il y a eu une relation directe – en tout cas, dans l'ordre de l'application ou de « relation applicative » –, entre mon travail de DEA et ma pratique de maître d'œuvre. Ce n'est pas aussi direct et linéaire. D'ailleurs, le fait d'avoir à discuter avec vous de ces questions m'a fait me repencher sur un certain nombre de projets que j'ai faits depuis 2002, année où j'ai présenté ce travail de recherche. En me demandant : où est l'ordinaire là-dedans ? Où est l'ordinaire dans ces architectures ? La conclusion que j'en tire est plutôt de cet ordre : comprendre et travailler sur des situations ordinaires pour arriver à les dépasser, « aller au-delà » – pour simplifier –, plutôt que de faire une architecture dont l'esthétique peut être rattachée à une forme de banalité savante, ou d'ordinaire.

Vous dites, dans un entretien au Moniteur en 2006, avoir été confronté, au milieu des années 1990 à des « situations de projets très banales ». Pourriez-vous justement m'en dire quelques mots, de ces situations ?

Dans mon mémoire de DEA, je m'intéressais au travail de Sami-Ali, psychanalyste qui a travaillé sur le banal. Il a écrit un livre dans les années 1980 sur le banal dans plusieurs champs. Dans les années 1990, il a retravaillé autour de ça, pour redéfinir ce qu'était l'ordinaire. Il avait une définition qui était assez intéressante, à savoir : l'ordinaire, c'est ce qui est capable d'accueillir une part d'onirique, par rapport au banal qui n'a, lui, aucune ouverture à l'onirique et qui reste prisonnier, fatalement, du réel. Ce que j'essaye de faire, du point de vue de la conception architecturale, c'est cela – Sami-Ali parle de « transfiguration ». Ne pas travailler sur des objets – même si, forcément, il y a des objets dans l'architecture –, mais faire avec les situations. « Situations de projet », je l'entends de manière assez large, évidemment : souvent le site, souvent le lieu, mais aussi très fortement le programme, les délais, le budget, etc. C'est tout ça qui définit une situation de projet. On termine en ce moment de livrer un projet qui était exactement à l'opposé d'une image qu'on pourrait avoir d'une esthétique ordinaire : il s'agissait de réaliser une boutique de luxe pour un opticien. L'idée est plutôt de travailler à partir d'une situation qui a son propre ordinaire : notre maître d'ouvrage avait une certaine image de la boutique de luxe, très stéréotypée, et lui-même n'en avait pas forcément conscience. Donc : essayer de l'aider à sortir de ces stéréotypes, cet « ordinaire du luxe », finalement, pour arriver à quelque chose qui est plus singulier, plus spécifique à ce qu'il souhaitait, et au lieu dans lequel ça se trouve. Choses dont il n'avait pas forcément conscience.

De nombreux architectes se sont emparés, depuis, du banal et de l'ordinaire. Comment différencier ces deux notions ? Cette distinction est-elle à-propos, fertile, dans le champ architectural, ou se résume-t-elle à une querelle théorique sans visée opérationnelle ou productive ? On pense à Venturi et à Perret notamment, dont les concepts s'éloignent notamment en termes de durée : le court terme venturien (l'ordinaire) contre la longue durée de Perret (le banal). Si l'on en croit Éric Lapierre, qui s'y rapporte

pour différencier ces deux notions, le banal véhicule nécessairement une intensité savante, là où l'ordinaire est le fruit d'une continuité, d'une lignée, voire d'une tradition populaire. Il y aurait donc une hiérarchie implicite entre ces deux notions. Qu'en pensez-vous ?

Je trouve la démonstration de Lapiere un peu facile. Il prend deux exemples caricaturaux. En effet, Venturi faisait partie du corpus d'études dans mon DEA. Il y avait Venturi et Scott Brown, Alison et Peter Smithson, et Aldo Rossi. Je pense que s'il essayait de faire la même chose – la même démonstration – avec les Smithson par exemple, cela marcherait moins bien. Évidemment, c'est un aspect de l'ordinaire (en tout cas c'est ce que je concluais dans mon DEA) : chez ces trois architectes que j'avais étudiés, les acceptations sont très différentes. Cela produisait des formes architecturales très différentes. Alors que, finalement, on pouvait trouver ce que j'avais appelé des « indices d'ordinarité », un néologisme un peu pompeux et pas forcément explicite. En tout cas il y avait des « traces » d'ordinaire dans les trois démarches, dans leurs différentes productions architecturales, mais pas de la même manière. Lapiere veut *démontrer* quelque chose. Donc il prend l'exemple le plus apte à le faire. Mais voilà : ça ne me paraît pas être très opérant pour faire cette distinction entre les deux termes.

Vous soulignez le fait que les architectes discutent, voire polémiqument sur la question de l'ordinaire et qu'ils ne trouvent pas de terrain d'entente. Comment expliquer cette espèce d'incompréhension, de non-consensus ?

Je ne sais pas, je ne saurais pas l'expliquer de manière précise, si ce n'est que ça finit toujours par dériver sur la dimension esthétique. Alors que fondamentalement – et d'ailleurs Venturi le rappelle bien dans *Learning from Las Vegas* si je me souviens bien – c'est qu'en fait, la question de l'ordinaire est à la fois sur le plan du processus de projet – la démarche de conception, est-ce qu'elle est ordinaire ? est-ce que la situation de projet est ordinaire ? comment travailler avec cette situation ? etc. – et dans la forme – le résultat du processus de conception. En France, j'ai l'impression (sans faire de *french bashing* outrancier) qu'on a toujours peur de parler de ces questions de processus de conception. On dit : « c'est une boîte noire la conception, la création, on ne peut pas démonter la boîte noire, c'est factice ». Bref. Donc ça rejaillit toujours, dans la tradition un peu Beaux-Arts, sur la forme, sur les notions de composition, etc. Plus ou moins directement d'ailleurs. Parce qu'il y a des gens comme Lacaton & Vassal qui s'en fichent un petit peu, mais malgré tout, ça produit une esthétique. Ce dont on parle finalement beaucoup chez Lacaton & Vassal : l'utilisation des matériaux bruts, le réemploi de procédés industriels etc. Alors que l'essentiel de la démarche n'est pas là ; c'est juste une conséquence de leur processus. Je pense donc qu'il y a un peu cette tentation française, d'éviter un certain nombre de questions qui ne sont pas de l'ordre de la forme, ou de réduire et caricaturer les enjeux architecturaux à la question de la forme.

Vous dites : « J'éprouve une certaine satisfaction quand les nécessités et usages se répercutent radicalement sur la forme architecturale ! » Qu'est-ce que cela signifie ? Faut-il distinguer une « démarche de projet ordinaire » et une « esthétique ordinaire » ? Distinguer finalement le processus et le résultat ?

Je pourrais dire cela, d'une certaine manière, quel que soit le contexte. Ça pourrait être le cas aussi sur une situation extraordinaire, en réalité. C'est plutôt une forme de démarche intellectuelle. Je pense aussi qu'à l'époque où j'ai dit ça, j'avais peut-être moins d'expérience, tout simplement, dans la manière de formaliser le projet, de donner forme aux idées. Aujourd'hui, je dirais peut-être moins cela de cette manière-là. Par contre, là où ça correspond à ce que je pense et ce que j'essaie de faire autour de cette notion d'ordinaire, ça recoupe un peu ce que disait Nouvel dans les années 1980 quand il disait : l'architecture, c'est une sorte de judo mental. Lui parlait de « contraintes », en l'occurrence, pour retourner la contrainte et s'en servir

comme poids, comme appui pour le projet. La grande part du projet naît de la manière d'interpréter la situation de laquelle on hérite. C'est plutôt dans ce sens-là, je dirais, qu'il y a une forme de satisfaction à ne pas aller chercher trop en dehors de la situation la source du projet. Encore une fois, aujourd'hui je le formulerais un peu différemment. Ce qui est d'ailleurs intéressant, ce travail de rétrospective que vous m'avez obligé à faire en me reposant ces questions. Ça oblige à mesurer un peu l'évolution, sur une quinzaine d'années.

Sur cette évolution, justement, est-ce que l'ordinaire, ou les situations, ou les contextes évoluent avec le temps. L'ordinaire dont on parle aujourd'hui est-il le même que quand vous avez commencé votre carrière au début des années 2000, par exemple ?

Non, je pense qu'il a un peu évolué. Il a évolué dans mon regard, évidemment. Enfin, je ne sais pas si c'est exact, en fait. Ça n'a peut-être pas tant évolué que ça. Si je reprends la maison de Vichy par exemple, je considérerais toujours aujourd'hui la situation de commande et la situation de projet comme étant ordinaires. Ce qui a évolué, ce qui est devenu plus ordinaire, c'est un certain nombre d'enjeux, qui sont liés à la prise en compte environnementale, climatique, etc. A époque, je commençais à m'intéresser à ces questions, j'ai beaucoup travaillé là-dessus. Et évidemment la maison de Vichy était pour moi une sorte de petit prototype par rapport à cela. Justement, c'était aussi un moyen de décaler l'ordinaire. De lui donner une autre substance, en faisant de cette maison urbaine un lieu assez ouvert sur l'extérieur, assez ouvert aux éléments, et qui offre aux habitants une forme de dépaysement alors qu'ils sont en plein contexte urbain dense. Les conditions générales ont donc évolué, en termes de complexité technique, de construction, etc. C'est devenu, maintenant, presque habituel de construire de manière assez complexe. Je pense notamment aux questions environnementales, qui n'étaient pas trop présentes dans les années 2000 sur des commandes assez simples, alors qu'aujourd'hui, on ne peut pas faire sans se les poser. Donc, pour le coup, ça devient aussi une sorte de réflexe un peu automatique. Mais c'est un peu à la marge par rapport aux questions visées, je pense.

Quel lien l'ordinaire entretient-il avec le réel ? Je travaille sur un corpus d'écrivains et d'écrivaines qui sont taxés parfois, à tort ou à raison, d'écrivains réalistes, et qui dépeignent des situations urbaines qui peuvent paraître tout à fait banales, tout à fait ordinaires.

Le réel, c'est tout. L'ordinaire, c'est une partie. Voilà une réponse facile à une question complexe. L'ordinaire ce n'est jamais qu'une catégorie du réel, pour moi. Dans le sens où c'est déjà, si on en revient à ce que disait Sami-Ali, une catégorie qui possède en elle un potentiel d'ouverture à l'onirique, à l'imaginaire, au poétique. Alors que le réel en lui-même est le matériau brut. C'est comme la matière brute et la matière transformée, si on s'autorise une analogie un peu simplificatrice. Avec le réel, ce qui est intéressant aussi, c'est qu'il englobe beaucoup de choses, par rapport à l'architecture, par rapport à la manière de faire, par rapport aux conditions de productions, etc. C'est aussi ce que j'évoquais un petit peu dans le DEA : les architectes dont j'analysais le travail étaient à l'opposé du dogme moderniste qui avait prévalu jusqu'au années 1960, avant, en gros, les premières critiques de Team X et compagnie. C'était plutôt l'idée que c'est l'architecte qui crée ses conditions de production, qui les transcende, qui les métamorphose, etc. Et que cela soit Rossi, Venturi ou les Smithson, ils étaient plutôt dans l'idée de travailler *avec* les conditions offertes par le réel, ou une forme de réalité professionnelle – même si, dans la réalité de leur production, ça n'a pas toujours été le cas, probablement. En tout cas, c'est ce qu'ils revendiquaient dans leurs discours. Le réel, ce n'est pas simplement le réel d'un site, d'un programme, etc. C'est aussi le contexte économique dans lequel on travaille, les savoir-faire, la disponibilité des ressources, les normes, tout ce qui constitue, finalement, un cadre pour la conception du projet.

En parlant du réel, Éric Lapierre réunissait en 2004 une douzaine d'architectes dans une publication titrée « architectures du réel ». Un numéro récent de *D'a*, dans la prolongation de la revue allemande *Arch+*, s'intéressait à toute une jeune génération d'architectes, que les journalistes et critiques regroupaient sous le titre « Nouveau réalisme ». Comment interprétez-vous ce retour, quelques 15 ans après, à une certaine forme de rationalité, de simplicité, de « réalisme » ?

Je pense qu'il y a deux sources : une interne et une externe. Interne, cela serait la critique architecturale, et la manière de lire la production. Je fais l'hypothèse que cette tendance-là, une « certaine forme de rationalisme dans l'architecture », a toujours existé en France. Si l'on parle de Perret, et avant bien-sûr. Et depuis, même. Des gens qui ont été vraiment dans une forme de rationalité, de fabrication précise du projet, presque de l'ordre du « mécanique ». Il y a toujours eu, en même temps et en parallèle, l'inverse : des formalistes, des plasticiens. Là aussi je simplifie, mais des gens comme Claude Parent, André Bloc, dans les années 1960. Pour moi, c'est donc un peu un effet de loupe, et c'est aussi le travail de la critique architecturale que de l'analyser. Est-ce qu'il y a une « tendance », une forme qui domine l'autre, et est-ce que ça bascule à un moment ? On sait qu'il y a toujours dans l'histoire de l'architecture des effets de balancier, entre différentes catégories, différents dogmes esthétiques, différents schèmes. Sur un autre plan, c'est évident que, malgré tout, les conditions de production (restrictions des budgets, conditions de commandes de plus en plus complexes, d'accès à la commande, travail avec la promotion privée, les PPP...), concourent à une réflexion en amont du projet qui encourage une certaine forme de rationalité. La part d'économie du projet – et c'est peut-être là aussi l'apport de Lacaton & Vassal dans l'histoire – est de plus en plus déterminante. Plus on l'anticipe, plus elle est productive. Je me souviens d'un collègue qui avait travaillé chez Ibos et Vitart. Il disait : le premier outil de conception du projet, c'est le tableur Excel. On commence à chiffrer à partir de ratios, de surfaces d'enveloppes, etc., ce qu'on va pouvoir produire comme prestations, et qui vont ensuite évidemment interagir avec plein d'autres paramètres. C'est une forme d'approche du projet. Et Anne Lacaton me disait à peu près la même chose, quand je la rencontrais au milieu des années 2000. Les conditions de production actuelles ne font qu'encourager cette orientation.

Une forme de pragmatisme ? Une réponse pragmatique à des questions économiques, à des restrictions budgétaires, dont vous parliez à l'instant. Je sais que vous avez justement poursuivi vos recherches sur cette question du « pragmatisme » en architecture. Comment en êtes-vous arrivés, à partir de « l'ordinaire », à vous y intéresser ?

Grâce à des démarches comme celle de Venturi, par exemple. Il revendique très clairement une forme de pragmatisme. Comme une approche. Dans un degré moindre, les Smithson aussi, et d'une certaine manière aussi Rossi, mais plutôt par rapport à l'héritage historique, aux typologies, etc. C'est en tout cas l'idée, commune à ces trois architectes, de ne pas tout réinventer et de sortir d'une forme d'idéalisme, de projet utopique, qui était porté par les héros du Modernisme avant eux. Après, il y a aussi ce que l'on voyait un petit peu arriver, mais qui n'a fait que s'accroître dans la situation française sur laquelle je voulais travailler après le DEA : les conditions de production deviennent de plus en plus complexes, et l'on voit en même temps émerger de plus en plus de démarches architecturales qui revendiquent une forme d'approche « réaliste », ou en tout cas un rapport au réel professionnel assez clair, assez fort. Vous parliez tout à l'heure de Ferrier : c'est à peu près à cette époque-là, il me semble, qu'il publie son livre *Stratégies du disponible*. Lacaton & Vassal commencent à émerger au début des années 2000 avec des projets assez importants. C'était cette figure qui semblait aussi de plus en plus présente au travers des discours portés par les architectes dans les médias : ne pas être des utopistes. Plutôt des gens qui sont en prise avec le réel, et qui, de cette manière, sont en capacité de répondre aux projets qu'on leur soumet de façon efficace. De ne plus être des « rêveurs » ou des « formalistes », fussent-ils brillants, comme ils ont pu être dans la décennie précédente.

Vous êtes également enseignant à l'école d'architecture de Clermont-Ferrand. Je voulais savoir si vous y investissiez ces notions. Quelle place l'ordinaire, le pragmatisme, le réel, peuvent prendre à l'école ? En discutez-vous avec vos étudiantes et étudiants ?

Non, je n'en discute pas parce que je n'ai pas trouvé la place pour ça. Je pense qu'il y aurait besoin d'un développement théorique plus conséquent, pour justement situer un peu les choses. Je ne trouve pas spécifiquement la place pour mettre ça en discussion et en débat. Par contre, c'est plutôt une position que j'assume en tant qu'enseignant de projet, de conception architecturale. On en discute à travers la méthode, avec les étudiants, mais pas véritablement sous l'angle d'une notion portée par une dimension un peu plus savante.

Il y a aussi quelque chose qui est propre à l'école de Clermont depuis quelques années, c'est le fait, justement, de travailler sur des situations de projet assez ordinaires dans le sens où l'on cible des territoires ruraux, des petites villes, des villes moyennes, etc. Des programmes, là aussi assez modestes, disons. Sans être explicitement revendiqué sous la forme d'une approche de l'ordinaire ou d'une architecture de l'ordinaire, parce que ça fait un peu peur : tout de suite, on retombe dans l'imaginaire de la censure, l'imaginaire un peu rigoriste protestant, un peu trop sérieux, qui bride l'imaginaire. Cela, personne n'assumerait. Mais il y a, en tout cas, cette idée de travailler sur ce genre de territoires qui induisent des situations de projets ordinaires. Maintenant, en plus, avec l'évolution qu'on a connue ces dernières années – la crise sanitaire –, ça devient des sujets qui sont assez porteurs, tout le monde est content avec ça. Mais je dirais que ça ne dépasse pas ce cadre théorique là.

La troisième notion de mon travail de recherche, c'est celle du « quotidien ». Je suis conscient que c'est quelque chose de difficile à appréhender d'un point de vue strictement architectural, mais je voulais vous lire une citation de Bruce Bégout, tiré de son livre *La Découverte du quotidien*. Le quotidien, pour lui, présente l'avantage « de ne pas porter de jugement de valeur sur le fait ou l'objet qu'il qualifie, et désigne le mode de manifestation d'une chose, qui dépend donc, de fait, d'une expérience ». Je voulais savoir ce que vous en pensiez, et en quoi nous pourrions éventuellement tirer des fils de cette définition vers l'architecture. Qu'est-ce qu'une architecture quotidienne, ou une architecture *du* quotidien ?

Une architecture du quotidien, c'est une architecture qui s'intéresse à la question de l'usage et des pratiques. Pour moi, c'est plutôt ce prisme qui caractérise la dimension du quotidien en architecture. J'ai quelques affinités avec des approches sociologiques, disons, de l'architecture. C'est plutôt une chose qui m'intéresse. Bien sûr, les pratiques font évoluer les paysages, ont une action sur un site, sur un lieu, etc. De Certeau, que je cite dans mon mémoire de DEA, évoquait très bien cela en abordant des questions d'appropriation et de consommation de l'espace. Pour moi, ça met vraiment le focus sur la question des usages et des pratiques, donc la dimension culturelle propre à l'espace et à la manière de le pratiquer, de le concevoir et de le percevoir. Et il y a évidemment une dimension temporelle : le quotidien, c'est le présent renouvelé, en tout cas une manière de se situer dans un présent. Avec, ou pas, une capacité à se projeter dans un avenir plus ou moins éloigné, à plus ou moins intégrer un héritage ou une mémoire, une histoire. C'est plutôt ce qu'évoque Rossi. Il renvoie notamment, dans certains passages des années 1970, au peintre Edward Hopper en disant que pour lui, ses peintures évoquent l'instant suspendu, le quotidien qui se répète indéfiniment et toujours de la même manière. Il y a donc ce rapport au temps, qui est pour moi abstrait, d'une certaine façon. C'est un peu paradoxal de dire cela parce que la dimension culturelle est forcément liée à des individus, au concret, alors que cette dimension du quotidien qui se répète, c'est plutôt quelque chose qui serait « vivre de façon répétée ». (En disant cela, je n'ai pas vraiment réfléchi à la question, donc je ne suis pas sûr que ça ait beaucoup de sens, finalement. En tout cas, je m'interroge sur le sens que cela a)

J'en viens à vous poser quelques questions sur la place du récit dans votre pratique. Quelle place accordez-vous au récit à l'agence dans les processus de conception et les modes de communication, de médiation, de partage du projet ?

Ça va aller très vite, car je répondrai : aucune. En tout cas, dans le sens presque littéraire du récit. Ou alors sous forme d'un scénario, peut-être, plutôt. Si on peut faire l'assimilation entre ces deux notions. Je ne sais pas comment vous l'entendez, le récit.

La mise en récit d'un projet, ou de vos travaux, vis-à-vis de clients, maîtres d'ouvrages ou collaborateurs, ou le récit en tant qu'outil de projet.

Assez peu, en effet. Ou alors très ponctuellement dans l'approche de l'usage. Sous forme de scénarios. C'est aussi des exercices que je fais faire aux étudiants. Décrire, finalement, la journée d'un habitant ou d'un utilisateur de leurs projets. Une journée « ordinaire ». Parce que ça oblige à une projection dans les espaces, à imaginer le rapport entre les formes et les usages, etc. Mais ça ne va pas plus loin que ça dans ma manière de concevoir. Et dans la manière de communiquer le projet, ou de le médier, non, je ne recours pas trop à ces aspects.

On nous incitait bien, à l'école, à raconter des histoires... Vous parliez à l'instant de votre client, un opticien, à qui vous avez dû finalement ré-expliquer la situation du projet. Quelle histoire vous êtes-vous racontée ou lui avez-vous racontée pour aboutir au projet ?

En l'occurrence, ça n'a pas été une histoire, dans le sens narratif du terme, mais ça a un travail partir d'ambiances : essayer de lui évoquer des ambiances, trouver des références communes. En tout cas, arriver à s'assurer qu'on pouvait se comprendre. Parce qu'évidemment, dans le dialogue avec un maître d'ouvrage, ou un maître d'usage, on a toujours cette difficulté de savoir si ce que l'on dit est bien compris de la même manière que ce que l'on pense. Et inversement d'ailleurs. Est-ce que l'on comprend bien ce que l'on nous raconte ? Et assez régulièrement, en tout cas personnellement, je m'aperçois qu'il y a quelques équivoques. Dans les deux sens. Ce qui était compliqué avec ce maître d'ouvrage, c'est qu'il s'agit de quelqu'un qui a une très mauvaise vision dans l'espace, qui est très incertain sur ses choix, très inquiet. En gros, il faudrait réaliser le projet pour qu'il puisse le voir et l'approuver. On s'est retrouvés plusieurs fois dans ce genre de situations, un peu compliquées à gérer. C'est peut-être plutôt essayer de travailler autour d'ambiances de références (plus que d'images, je trouve que c'est un peu trop enfermante), plutôt que de véritablement construire un récit. Même pédagogiquement, il y a un débat autour du récit, dont la définition et le rôle dans le processus de conception restent généralement assez implicites. En effet, je vois qu'à l'école de Clermont, depuis quelques années, une partie des enseignants sont très proactifs dans l'utilisation de ce type d'outils. Moi, personnellement, je ne suis pas du tout convaincu que cela fonctionne. Enfin, si, cela fonctionne, bien sûr, cela produit des choses. Mais je ne suis pas convaincu du résultat que cela produit. Et je trouve que, très souvent, le risque est de s'enfermer dans un récit un peu autonome, un peu autiste. Le récit de l'architecte... Après, les interlocuteurs adhèrent ou pas, qu'est-ce qu'ils projettent sur ce récit, etc. Je ne suis pas sûr qu'il y ait beaucoup plus d'efficacité forcément avec d'autres outils, mais celui-là apparaît tellement depuis quelques années comme étant l'outil miraculeux que moi, personnellement, j'ai un peu de réserves. Peut-être aussi parce que je ne l'utilise pas vraiment dans mes enseignements.

Il pourrait être inquiétant car potentiellement instrumentalisé ?

Oui, et puis je trouve pour le coup qu'il y a une forme de déconnexion vis-à-vis du réel qui me paraît un peu contre-productive. Bien sûr, quand on parle d'un projet, il faut être à la fois dans le réel, suffisamment, pour ne partir dans les airs, sans être trop enfermant non plus vis-à-vis de son interlocuteur, car sinon on focalise les échanges et les négociations sur des points qui ne caractérisent pas l'essentiel du projet. Donc il faut trouver le juste milieu. Mais je trouve que souvent, le récit part plutôt vers le côté des stratégies, plutôt de l'idée, et pas forcément vers des enjeux d'espace, de confort, de lieu, d'usage. D'une appréhension directe, disons. Je préfère situer l'interlocuteur vis-à-vis de ce qu'il va ressentir, percevoir de façon un peu plus précise. J'ai un peu cette sensation-là vis-à-vis du récit. Que ça part du côté de la fiction.

Vous êtes un des seuls architectes que j'ai interrogés jusqu'à présent à le voir de la sorte. Je vous posais cette question car j'analyse par ailleurs l'implication – assez récente – d'écrivaines et d'écrivains dans des agences d'architecture, pour des raisons liées tantôt au projet, tantôt à sa stratégie de médiation voire de communication. Effets de communication et de stratégie VS nécessité de réinventer les outils de représentation du projet.

Est-ce qu'on ne pourrait pas comparer, par exemple, ce que vous venez de dire avec ce qu'on a vu apparaître aussi il y a quelques années, c'est-à-dire le retour du dessin à la main comme outil d'expression du projet. Je pense notamment à des illustrateurs comme Diane Berg. Qui finalement, sont, de mon point de vue, une autre forme de (re)présentation du projet, mais qui ne sont pas des outils de conception en soi.

Oui, tout à fait. C'est justement ce sur quoi je me penche au travers de ma thèse : l'expression du projet par des outils de représentation innovants. Le dessin à la main, en effet, et l'écriture, qui malgré sa présence dans certaines agences d'architecture, à des moments très différents du projet, auraient du mal à changer profondément les processus de création. Cela m'amène peut-être à une dernière question, qui tend vers l'analogie (je m'en excuse par avance) : le corpus littéraire sur lequel je travaille use d'une littérature directe, sans apprêt, d'une syntaxe et d'un lexique assez commun, assez peu « littéraire », en somme. Je me demandais si l'on pouvait faire l'analogie avec l'architecture : tendre vers l'architecture ordinaire, est-ce tendre vers des bâtiments assez peu « architecturaux » ?

C'est assez tentant de le penser, en tout cas. Je pense que ça recoupe ce que l'on se disait au début de notre conversation : est-ce qu'on parle d'une esthétique de l'ordinaire en architecture, ou d'un travail sur les situations ordinaires ? Mon approche, vous l'aurez compris, s'orient plutôt vers la deuxième direction. Mais je pense qu'en littérature aussi, il y a cette question du rapport forme/fond. Est-ce qu'on produit une littérature qui parle de l'ordinaire avec une forme forcément « ordinaire » ? Est-ce que la forme ordinaire présuppose « l'ordinarité » du contenu ? Vous allez vous amuser avec ces questions !

Vous parlez « d'ordinarité », n'est-ce pas le terme que vous avez employé tout à l'heure quand vous évoquiez votre travail de DEA ?

Des indices d'ordinarité, oui.

Qu'est-ce que cela recouvrait ?

Il y en avait cinq ou six. Grosso modo, j'avais fait ça pour essayer de donner des critères d'analyse par rapport aux démarches d'architectes que j'étudiais. Ça partait finalement des trois définitions de

Wittgenstein, de De Certeau et de Sami-Ali que j'avais essayé de rassembler. Pour synthétiser – ce n'était pas non plus d'une rigueur épistémologique folle – ça concernait : 1/ La convention : le rapport à la convention, née de l'histoire, rapport à l'usage, rapport forme/usage. 2/ Deuxième critère : une attention à l'usage. La conception du projet intégrant comme une forme de priorité cette question du rapport à l'usage et non plus simplement sous l'angle du fonctionnalisme hérité des CIAM et des dogmes modernistes. 3/ La notion d'ordre : l'ordre comme manière d'ordonner les éléments. Je faisais l'hypothèse – qui se révélait exacte – que ces architectes travaillaient à partir d'éléments, à l'inverse d'une architecture-sculpture (j'évoquais Bloc ou Parent tout à l'heure, les grands plasticiens comme Saarinen, ou même Corbu). Plutôt l'idée de travailler par l'assemblage d'éléments, soit hérités de l'histoire – des archétypes architecturaux – soit hérités de la production industrielle, notamment chez Venturi. Donc : comment est-ce qu'on organise, comment est-ce qu'on compose avec ces éléments ? L'ordinaire a la même racine : étymologiquement, ce qui est dans l'ordre des choses, un certain ordre hérité de la convention. 4/ Il y avait l'expérience du quotidien. Est-ce que cette attention au quotidien est présente dans le discours de ces architectes, et dans la manière de concevoir le projet ? 5/ La notion de retrait formel. C'est ce que vous évoquiez tout à l'heure : soit une forme de rationalité, soit d'ascèse formelle. 6/ La réalité, à entendre comme réalité professionnelle. Comment ces architectes travaillent avec le cadre de leur profession, à cette époque-là.

Dominique Lyon –
jeudi 14/01/2021
11h30-13h

« Le roi est nu »

[L'entretien a commencé de manière informelle]

Vous voulez parler du banal, n'est-ce pas ? Et de la littérature ? Il y a chez Ernaux le refus de faire le récit des vies ordinaires, un défaut total d'empathie, qui n'est pas digne de la vie des gens qu'elle représente. On ne peut pas se mettre à distance, il faut se mouiller, avoir de l'empathie ; pas de leçon, ni de vision sociologique. Ernaux fait preuve d'un vrai complexe social. Il est évident que le plus grand descripteur de la vie ordinaire, c'est Balzac. Balzac a un vrai projet, qui est de décrire la vie de son époque. Il ne décrit pas la vie, il décrit les *types* : l'ouvrier, le journaliste, le grand bourgeois, le banquier, etc. Il y a tout, évidemment, chez Balzac. Un type, un caractère, qui correspond à la manière de s'habiller, au métier, à l'endroit où il vit, à la décoration, etc. Voilà qui en fait quelque chose de prodigieux. Il construit, autour, un univers, il transcrit : « le bourgeois vit comme ça ». Dans l'introduction d'un de ses livres, il revient sur la critique qu'on lui a faite d'accorder trop d'importance à la décoration, et aux vêtements. On lui reproche l'intérêt qu'il porte à l'environnement de l'humain. Balzac a un souci presque entomologique, parce qu'il veut faire une description complète d'un « habitus » – c'est ce qu'on dirait aujourd'hui, parce qu'on est un peu prétentieux – d'un environnement. En tant qu'architectes, ça devrait quand même beaucoup nous parler. Actuellement, je n'aime pas du tout l'architecture qui se dénude : ce refus de décrire la vie. Quand je dis la vie, il s'agit en réalité « des vies », des « styles de vie ». Ce qui m'énerve, c'est d'entendre certains qui veulent « revenir à la racine », à l'ordinaire. C'est une position politique, du retrait, que je ne supporte plus. « On se met en retrait » : cette attitude surplombante m'horripile. Pourquoi se met-on en retrait ? Qu'est-ce que cette forme d'ascétisme, pour reprendre un terme, qu'il faudrait peut-être introduire, employé par Max Weber dans *l'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme* ? C'est absolument passionnant. Weber parle « d'éthique intra-mondaine » – terme qui a été repris de manière un peu scolaire, je trouve, par Pier Vittorio Aureli, qui voue une fascination pour l'ascétisme et qui fait je pense, une grande confusion avec Mies (le retrait, le podium), la neutralité, etc. L'architecture de Mies est une architecture du capitalisme.

Je pense que les architectes ne lisent pas tant que ça. Le problème, ce n'est d'ailleurs pas tant de lire. Quand Dostoïevski a été envoyé au goulag, il n'avait accès qu'à un livre, rien le droit d'embarquer d'autre. Ce livre, c'était la bible, évidemment. Il n'avait donc qu'un livre, pendant un an, deux ans, plus les années de renégation, C'est n'est donc finalement pas ce qu'on lit, mais ce que l'on fait de ce qu'on lit. En France, on juge les hommes politiques sur les livres qu'ils lisent ou qu'ils écrivent, c'est un peu ridicule. On disait : « Sarkozy est inculte ». On disait ça aussi de Chirac. Mais on juge les hommes là-dessus. La littérature n'est pas une nécessité, c'est un mode de sélection. Il suffit d'écrire pour exister. Or, c'est le contraire qui devrait être : la lecture devrait concerner l'existence.

Est-ce que vous feriez le rapprochement entre l'attitude d'Annie Ernaux et la nouvelle tendance architecturale décrite dans *D'a* ? En ce qui concerne notamment, le surplomb, que vous avez évoqué.

Non, tout ça est très intellectuel. Comprendre la nouvelle tendance, c'est simple. J'ai écrit un article dans *D'a*, je m'explique là-dessus. Il y a des choses que j'ai dites et d'autres que je ne peux pas dire, parce que je ne veux pas être trop critique. Les architectes en question sont des gens de qualité, mais je ne suis pas d'accord avec eux, voilà tout. Je ne vais pas leur dire « ce n'est pas bien ». Il y a des tas d'architectures qui

ne sont pas dignes. Celles-là sont des architectures dignes. Je connais bien Kempe et Thill, par exemple. Il faut en revenir à cette idée d'ascétisme *weberienne*, qui a des racines religieuses. Il parle d'éthique protestante. C'est compliqué, Max Weber : il parle de la confiance, de la confirmation, du refus de la providence. Il explique la manière dont la société protestante s'est organisée autour de valeurs ascétiques. C'est une ascèse qui n'est pas une ascèse de moines – c'est-à-dire « on sort du monde » – mais un ascétisme *intramondain*. Dans ce dernier, on doit suivre son destin, son talent, le talent que vous a donné Dieu. Ce talent, on doit l'exploiter, mais en jouir de manière mesurée. Cette idée de l'ascétisme, du retrait, va donc beaucoup inspirer les architectes, et notamment des protestants, avec le Bauhaus etc. Contrairement au monde latin, il n'a pas d'ostentation. Dans n'importe quel lieu de pouvoir italien, par exemple, tout est magnifique. Les protestants se cachent au contraire derrière une façade, et le luxe passe par une manière de se défaire des choses. L'italien, lui, n'aura pas peur de montrer des très belles choses. Ces considérations sont liées à la sociologie, à l'histoire. En ce qui concerne l'architecture : il n'est, pour moi, pas honnête, de considérer l'architecture actuelle uniquement du point de vue de l'architecture. « C'est une discipline, il y a des archétypes, il faut revenir à ça » : comme si l'architecture était un domaine clos sur lui-même ! On fait face à un retour vers des choses très disciplinaires : assumons-les plutôt en tant que telles, en tant que projet ! Voilà pourquoi la lecture de Max Weber est importante. Deuxième problème qui se pose : l'ascétisme est initialement intégré dans un style de vie, chez le protestant. Chez les architectes de cette génération, non ! Il est imposé comme une esthétique, et comme une morale. C'est donc très différent. Par contre, et c'est là que les choses deviennent intéressantes, cette tendance française fait référence, d'une manière évidente, à une certaine architecture suisse ou allemande : des pays protestants. C'est donc une architecture protestante : oui, on peut dire ça. Mais quand on va en Suisse, quand on regarde la manière dont sont faites les choses, la taille des logements, etc., ça n'a rien à voir avec ce qui est produit en France. Les architectes français ont mal compris cette idée de l'existence minimum, cette invention faite par Le Corbusier, quand il va voir la cellule du monastère dont j'oublie le nom, et la « co-op zimmer » de Hannes Mayer. Il y a toujours un rapport entre l'individu et son retrait, et la communauté. L'idée de la communauté dans ces architectures-là – je cherche à raccrocher intellectuellement et politiquement cette architecture –, je ne la trouve pas ! S'il s'agit de dire « on va concevoir des salles communes » etc., j'ai envie de répondre : agrandissez les putains de logements ! Plutôt que de donner une possibilité de vie maximum, les architectes préfèrent rester sur ce minimum. Tout ça me paraît assez limité.

Si on revient à l'idée de l'ordinaire : l'ordinaire, c'est ce qui se répète. Ou plutôt : il n'y a pas d'ordinaire sans répétition. Or – et là il faut revenir à la littérature – c'est quoi, l'ordinaire, en littérature ? C'est qui ? C'est Céline, qui parle des *conditions* ordinaires de manière ordurière et emportée, avec un style prodigieux – même le personnage est ce qu'il est. Il raconte des histoires du petit peuple, la vie des banlieues, des mecs qu'il soigne, en insistant sur leurs maladies, sur les furoncles, sur l'ordure de la vie. Il raconte ces vies ordinaires, ce qu'Annie Ernaux fait avec distance, avec une espèce de préciosité qui moi, personnellement, m'horripile. Si on apprend quelque chose de la littérature, s'il existe un lien entre l'architecture et la littérature, je ne saurais pas le définir, mais je l'ai établi. Et je n'en fais pas un système, je n'en fais pas une théorie. Mon lien, je l'ai réglé depuis un bout de temps. Il porte sur la littérature et sur la critique littéraire. Je pense qu'il y a assez peu de critique architecturale, alors qu'il y a de la critique littéraire. Je ne sais pas si la critique littéraire est formidable, je n'en lis pas beaucoup, j'écoute et je lis des écrivains qui parlent de leurs *creative method*. Ce terme vient d'une émission très intéressante qu'avait faite Ponge pour la radio anglaise : il y parlait de sa méthode créative. Il y a là une profondeur dans la manière d'aborder le travail d'un créateur, d'un artiste. Je ne vois pas ça d'un quelconque architecte. Personnellement, j'ai essayé de le faire. Ça ne me met pas au-dessus des autres et c'est peut-être une fausse piste.

La question de la manière dont on va lier le littéraire, l'écrit, et les objets architecturaux, ne se pose pas, en réalité. Et ce, pour deux raisons. D'abord il y a très peu de critique architecturale. À un moment, il y avait

Criticat. Je les connais très bien. J'ai écrit un article dans Criticat sur le Louvre Lens, en essayant de faire une *critique*. Qu'est-ce qu'une critique ? Prendre un objet, le décrire, le référer à des exemples historiques ou contemporains, ou dans d'autres domaines, le faire rentrer dans un système de références, puis émettre un jugement, des doutes, etc. S'il n'y a pas la description de l'objet, c'est une approche à peu près objective. S'il n'y a pas un référencement dans la culture, surtout dans la culture architecturale, s'il n'y a pas ensuite une prise de position, il n'y a pas de critique. Et ça, c'est exactement un projet littéraire, qui existe dans l'histoire de la littérature. Quand je parle de Balzac, évidemment, ce n'est pas par hasard. Francis Ponge, par exemple, a un projet poétique : décrire des choses sans affect, sans sentiments. Une mécanique précise, très sophistiquée, mais totalement absurde, et totalement détachée. Quand on regarde Ponge, qui m'a beaucoup inspiré, on constate un détachement par rapport aux valeurs préétablies. Il parle du mégot de cigarettes, du cagot, du morceau de viande, dans *Le parti pris des choses*. Le projet : parler de l'ordinaire, dire que l'ordinaire est un support d'une projection du subjectif, d'une subjectivité, celle du poète. Vous l'avez lu, Ponge ? Je trouve extraordinaire qu'un poète écrive un livre sur le savon par exemple. Je l'ai beaucoup lu, il m'a beaucoup impressionné. Qu'en ai-je tiré comme conclusion ? Construire dans un centre historique, ou construire entre deux bretelles d'autoroute, je n'y accorde aucune valeur. Je me fous de la banlieue, comme je me fous d'un site industriel, ou d'un site historique. Ce détachement doit passer par une connaissance de l'histoire, mais sans tirer aucune conclusion, ni aucune fierté du fait de construire au milieu d'une boucle d'autoroute – parce que c'est plus contemporain –, ou au milieu de la banlieue parce que c'est plus politiquement correct –, ou en plein centre historique – parce qu'on va contribuer à je ne sais quoi, à la gloire de la ville. Tout cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est de prendre ce que j'appelle des *situations*, et de projeter, exactement comme Ponge, à partir d'éléments très bêtes, très ordinaires, des récits qui dépassent les conditions qu'on attend généralement de l'ordinaire. Et j'estime que c'est exactement l'inverse de ce qui est présenté dans *D'a*, qui est une sophistication, quelque chose d'implicitement extrêmement construit, qui est clair d'un point de vue politique et disciplinaire. Une clarté qui n'est pas dite, pas formulée. C'est ça qui m'horripile. Ça prend une telle surface médiatique... Je m'en tape, très franchement je suis arrivé à un âge où je m'en tape, je ne suis pas jaloux. Ce n'est pas mon problème. Mon problème ? On est dans une ère de navets. Tous ces jeunes gens sont doués, il n'y a pas de débat là-dessus. Mais il y a des époques, comme celle que nous vivons actuellement, où des jeunes gens brillants vont disparaître. Je pense à une certaine littérature notamment, qu'on oublie totalement. Les Hussards, par exemple. On avait dit : « c'est formidable, ils sont jeunes, ils ont la pêche, ils sont irrévérencieux ». Plus personne ne lit les Hussards, et ça tombe des mains quand on essaye de les lire. Cette espèce de floraison médiatique, qui est extraordinairement vivace – j'ai rarement vu des architectes avoir le succès de Bruther – ça n'existe pas normalement. Une couverture médiatique aussi vive ! J'ai travaillé avec Jean Nouvel. Il était extrêmement doué, il l'est toujours. Au début, intellectuellement, c'était une machine extraordinaire. Il a donc été soutenu par l'*Architecture d'aujourd'hui*. Il a eu le droit à un numéro spécial dans l'*Architecture d'aujourd'hui*, ce qui n'était jamais arrivé auparavant. Finalement, la médiatisation, entre les années 1980 et aujourd'hui, s'est démultipliée.

Comment interprétez-vous, justement, ce genre de phénomène médiatique ?

Je pense que c'est relativement simple à comprendre. Actuellement, tout le monde critique l'architecture. L'architecture est un domaine qui s'est mondialisé. On se rend ainsi compte, de cette manière, comme dans le domaine de l'art, qu'il existe des architectes extraordinaires en Chine, en Argentine, au Chili, partout. D'autres pays, par contre, peinent à émerger. Au Maghreb, les écoles sont mauvaises. En Chine, il y a une *soif*, une excellente organisation, des beaux locaux, un sérieux donné à l'enseignement, etc. C'est impressionnant. Voilà comment la bonne architecture arrive. Les écoles pleines des vieux cons qui ressassent les mêmes choses, où l'on apprend aux malheureux jeunes à faire toujours les mêmes « projets de promoteurs » – on leur apprend à faire un business, comme on fait en Tunisie – sont tristes. Ce qui

m'intéresse, c'est qu'à un moment où il émerge une immense diversité de positions architecturales, il y a, en parallèle, une difficulté à évaluer, à juger, à critiquer, à donner son opinion. Plus on simplifie, plus on se base sur une espèce de fond commun. C'est comme ça que les modes adviennent. Non, pas la mode, parce que la mode, c'est le désir. Là, dans un certain sens, il y a une absence de désir.

Je tenais à vous questionner sur la distinction, théorique, que fait notamment Lapierre entre le banal et l'ordinaire.

Je n'ai jamais compris ce que racontait Lapierre. Le banal, c'est pas du tout la même chose que l'ordinaire.

Il prend l'exemple de Venturi, qui parle d'ordinaire, et de Perret de banal : la question de la permanence du banal, vis-à-vis du court terme de l'ordinaire.

Encore une fois, je ne comprends pas. Je n'ai jamais compris ce que disait Lapierre. Il a une position importante, maintenant, dans l'université : il est le fils naturel de Lucan. Je n'ai jamais compris non plus ce que disait Lucan, jamais bien compris les théories qu'il défend dans ses bouquins, que j'ai pourtant lus et relus. Je ne comprends pas ces gens-là. Par contre, ils passent pour des grands intellectuels. Je n'ai jamais lu quelque chose de sérieusement constitué ; ce n'est pas sérieux. Quand je lis d'autres gens, par exemple Aurelli, je ne suis pas d'accord avec un certain nombre de choses, mais je reconnais qu'il est brillant, cultivé, et qu'il met sa culture au service d'un discours construit. Ce n'est pas le cas de Lapierre : j'ai lu un article récemment de Lapierre sur « l'architecture merveilleuse ». On a envie de se taper la tête contre les murs, on atteint un ridicule ! Le roi est nu ; personne ne veut le dire, mais le roi est nu.

Pour outrepasser cette distinction théorique, compliquée, entre le banal et l'ordinaire, Bruce Bégout parle de quotidien ? Je le cite : « de ne pas porter de jugement de valeur sur le fait ou l'objet qu'il qualifie, et désigne le mode de manifestation d'une chose, qui dépend donc, de fait, d'une expérience. » Cela rejoint d'une certaine manière ce que vous aviez avancé sur Francis Ponge. Qu'est-ce qu'un espace quotidien ?

Je vais botter en touche, comme d'habitude. Il me semble qu'on a un problème, en France, qui concerne justement l'ordinaire. L'ordinaire d'une vie, c'est une vie qui ne vit pas constamment de l'actualité, du renouvellement des modes. C'est donc une vie pré société de consommation. Ce qui est différent du banal, ou du lieu commun. Nos sociétés se sont énormément transformées. Avant, il existait des vies ordinaires. C'est toujours le cas aujourd'hui, mais ces dernières sont basées sur la frustration : ne pas pouvoir consommer. Sortir de l'ordinaire, c'est rentrer dans le système de la mode ou le système de la consommation. Tout le monde y est rentré, mais ce n'est jamais assez, puisqu'on continue à entretenir des désirs. Ces vies sont « ordinaires » car elles n'atteignent pas le niveau supérieur, à savoir l'extraordinaire, la consommation. Il y avait en France un musée exceptionnel – le musée des arts et traditions populaires – qui montrait l'ordinaire des vies. Populaires, donc « commun ». Beaucoup de gens, des classes populaires, étaient représentés dans ce musée, mais également les traditions et les arts. Et tout cela est lié, parce qu'il s'agit de styles de vie. Ce musée, construit par Dubuisson, mis en place par George-Henri Rivière, était dans le bois de Boulogne. Sa collection était extraordinaire, qui montrait la vie quotidienne des gens. Bien sûr, des événements traversent ces vies : la mort, le mariage, le travail, tout ce qui fait la vie. Il y a un autre musée, qui est très bien, mis en scène par Koolhaas, à Essen. Un musée sur la vie ouvrière. On sent qu'une attention est portée à la vie ordinaire : le club de football, le travail, le syndicat, le bistrot, l'habitat, et j'en passe. Voilà ce que c'est, la vie ordinaire : quelque chose de sérieux, de profond, de totalement humain dans sa diversité. Encore une fois, il ne s'agit jamais d'un rappel à l'ordre. Or, j'ai toujours l'impression que nos vies sont faites de choses ordinaires. Moi, par exemple, je ne suis pas un aventurier. J'ai un

quotidien, je travaille, j'ai toujours les mêmes problèmes. Je ne suis pas un créateur, ni génial ni inspiré. Ma vie est faite de choses ordinaires.

Et comment l'architecture peut-elle se nourrir de tout cela ?

Je ne sais pas ce qu'est l'architecture ordinaire. J'avais écrit un petit bouquin sur l'architecture ordinaire. Je veux bien qu'on en parle. Mais alors que les gens qui m'en parlent définissent ce que c'est ! Je vais vous montrer un projet qui parle de l'architecture ordinaire.

Il y a quelques années, on nous avait demandé de faire du logement social – très social – à Gagny, dans une ZAC. On a fait ce bâtiment [il montre une photo du bâtiment en question sur son ordinateur]. De manière assez condescendante, le bailleur nous avait dit : « vous savez, c'est fait pour des gens qui n'ont pas d'argent, donc il faut les rassurer, il faut que le bâtiment donne l'impression d'une demeure. Il faut un socle, un corps et un couronnement. » « Pour rassurer les gens » : mais les gens, de quoi ont-ils peur ? Qui c'est, ce con ? Comment peut-on se permettre de dire ça ? J'ai réfléchi et je suis revenu le voir : je lui ai dit que pour aborder ce problème, on allait s'inspirer de la grande distribution. La grande distribution s'adresse, pour la consommation, aux gens qui vont justement habiter là, à tout le monde. Quand on va chez Leclerc, on y fait 90% de notre consommation. Les 10% restants concernent d'autres plaisirs, que l'on peut faire n'importe où. On allait donc faire comme eux : des choses au juste prix, en calculant au maximum. Offrir un luxe. On n'offre pas l'objet – ce n'est quand même pas l'Union Soviétique, il n'est pas question d'énoncer qu'on est tous des pauvres et qu'on valorise la pauvreté –, non, mais on engage l'idée que l'on va vendre la chose *plus* quelque chose. Qu'est-ce qu'on donne en plus ? Est-ce que c'est ça, finalement, l'ordinaire et l'architecture ? Voilà le paradoxe : le dépassement des conditions de l'ordinaire, comme la grande distribution. Si je vends une valise, et qu'elle n'a pas la poignée qu'il faut, les roulettes comme il faut, personne ne viendra chez Leclerc, les gens iront chez la concurrence. Qu'est-ce qui distingue ? Qu'est-ce qui fait que la chose devient intéressante ? C'est en ajoutant quelque chose, en sortant donc de l'ordinaire. J'ai dit : « on va faire très simple. J'ai compris que le prix est intangible, mais on adopte la stratégie suivante : tous les logements sont traversants ou ont une triple orientation, tous ont un balcon ou un balcon et une terrasse, les paliers desservent deux logements, etc. » Et surtout, pas des grands couloirs. Bruther fait des couloirs qui font 3 kilomètres. Très bien, c'est une figure architecturale, mais je la conteste. Et en plus de ça, je veux une pièce supplémentaire. Pas une augmentation de surface, non ! Une pièce supplémentaire. On s'est énormément battus pour le faire. On l'a fait et on est rentrés dans les prix. Cette pièce supplémentaire fait moins de 7m² car le client n'a pas voulu qu'elle soit indexée au loyer. Ce sont des mécanismes ridicules mais ils existent. J'ai terminé en disant : « en plus de ça, il faut que ça soit joli ! » J'ai dit ça sérieusement. Avec une esthétique à laquelle j'adhère. Pas une esthétique comme Maupin, sur les entrepôts McDonalds, ce faux truc Vuitton. C'est d'un cynisme ! Honteux ! Je me demande comment il s'en remet lui. Notre bâtiment, il est comme ça [il me montre à nouveau une image du projet sur son écran]. Il est ordinaire. Il avait été, justement, publié dans un numéro d'*Architecture d'Aujourd'hui* ancien, qui s'appelle « l'architecture ordinaire ». Je n'ai pas compris. Mais ça me va, je m'en fous à la limite. Cette architecture, je n'en ai rien à faire, elle n'a pas un intérêt particulier. C'est très vitré, oui, bref, peu importe. Je ne voulais pas que le bâtiment soit comme ça, même si je l'assume ainsi : je voulais qu'il soit décoré [il montre un photomontage, sur lequel de grandes fresques sont appliquées à la façade blanche du bâtiment construit]. Si MVRD avait fait ça, on aurait dit : « waouh c'est génial ! » À l'époque, on m'a traité franchement de tous les noms. On m'a dit : « mais c'est vraiment un truc d'un architecte méprisant pour les classes populaires ». Ok, pas de problème. Il y a 54 logements ; j'ai dû en voir une trentaine. Je suis allé voir les gens, en leur demandant pourquoi ils avaient choisi d'habiter là, ce qui leur plaisait ou leur déplaisait, etc. On boit un coup, à chaque fois, on voit les intérieurs, ça a pris une journée, c'était très rigolo. On nous avait dit aussi : « attention, les gens n'ont pas d'argent pour décorer leur intérieur hein, ils

n'ont rien ». Ou encore : « ah, ils ne savent même pas mettre un rideau au fenêtre ». C'est ça le discours ! Les promoteurs disent : « il faut des volets roulants ». Mais c'est moche, les volets roulants, ça coûte cher, ça fait du bruit, ça ne sert à rien. Leur discours ? « On fait ça parce que vous ne savez pas ce que c'est la réalité sociale, les gens ne savent pas mettre une tringle à rideaux et un rideau ». Et là, on visite, il y un investissement dans le papier peint, les tringles à rideaux, etc. Quelque chose de juste ordinaire : non pas qu'ils fassent tous la même chose, tout est différent, mais c'est ordinaire, ce sont des vies ordinaires. Les gens disent : « c'est bien la pièce supplémentaire, ça nous a fait une cuisine de 17m², on peut dîner à 8-10 ». Eh ouais ! Ou encore : « On a tous un balcon, c'est bien, etc ». C'est évident. On veut tous plus de place, plus de lumière, un petit palier, voilà des choses que tout le monde peut comprendre. Je leur dis : « vous n'avez rien à dire sur l'aspect ? Mon projet ce n'était pas ça, mais de le décorer, qu'est-ce que vous auriez pensé ? » On m'a dit « ah, ce serait vachement bien ! » Je ne sais pas si ça serait vachement bien ou pas, mais ils n'ont pas dit « oh qu'est-ce que c'est que ça, je n'habiterais pas là-dedans ! ». L'ordinaire, pour moi, c'est donc ça : faire une chose qui colle à la vie des gens et au sujet qui nous est soumis. Donc théoriser sur l'ordinaire pour arriver toujours à la même réponse, à savoir une architecture qui ne se réfère pas à l'ordinaire, je ne peux pas l'entendre. Encore une fois, l'architecture suisse dont on nous dit qu'elle est ordinaire, elle ne l'est pas. L'idée, soit protestante, soit bourgeoise, qui dit qu'il faut se dépouiller pour être plus heureux, c'est vraiment une idée des gens qui ont tout et qui peuvent se permettre de ne mettre rien. Les gens qui n'ont rien, ils veulent tout. Et ils n'ont pas forcément tort. Le luxe qu'on attend d'architectures dépouillées, comme Apple, le sol, la douche, le minimal, tout cela me bourre profondément, et fait une espèce de référence honteuse à l'art minimal. C'est une manifestation de l'esprit bourgeois dans ce qu'il a de plus étroit de plus politiquement inconséquent. Je vais peut-être trop loin mais c'est le goût de l'époque qui est comme ça, et je n'ai pas ce goût-là.

Juste un mot sur le banal. Le banal, ce sont des banalités, des défauts de créativité, je dirais. Ce sont des lieux communs. Les lieux communs, on les confond avec les archétypes. Deux choses encore une fois très différentes. Le banal, c'est un refus d'appliquer son intelligence. Mais on dit tous des choses banales, des banalités. Revendiquer le banal comme une manière de faire l'architecture ou de réfléchir sur notre condition d'existence, je ne comprends pas. Le banal, ça existe, il y a un art du banal. Mais c'est toujours contre. S'il y a une littérature contre le banal, évidemment, c'est Flaubert : contre l'esprit bourgeois et contre le lieu commun. C'est l'ennemi déclaré. J'aime beaucoup Bouvard et Pécuchet, je trouve qu'ils ont raison : ils sont émouvants, ils sont naïfs, mais au moins ils expérimentent tout et font toutes les conneries du monde, de la chimie au jardin. Ils échouent, donc c'est rigolo. Ça devait aboutir sur le *Dictionnaire des idées reçues*, que Flaubert n'a pas terminé. On ne sait donc pas comment ça se termine, Bouvard et Pécuchet.

Je suis content que vous ayez employé le mot « joli », car je voulais justement vous questionner sur cette tendance qu'a une certaine frange de la littérature contemporaine (Houellebecq, Toussaint, Ellis) à représenter une certaine forme de laideur de la ville. À installer, en tout cas, des personnages et des situations dans des bâtiments, ou des contextes plutôt vilains. Et, d'une certaine manière, certains architectes – je pense à TVK et Aurélien Bellanger qui assument une certaine forme de dandysme esthétique –, prennent pour référence des objets que tout le monde considère comme vilain. Une sorte d'appétence pour la laideur...

La laideur est considérée par des gens qui sont sûrs de leurs valeurs culturelles. La laideur peut être un thème, mais il n'y a pas d'art laid. Un artiste ne peut pas dire : « je vais faire quelque chose de laid ». Ça n'existe pas. Quand Magritte va à Paris rencontrer des surréalistes, ces derniers le traitent comme un Belge un peu épais. C'est un bourgeois, il peint dans son salon, avec madame qui fait le tricot. J'adore Magritte, pour moi c'est un pré-conceptuel quand il fait la trahison des images, entre le mot, l'image... Quand il va à

Paris, donc, Breton et tout le monde le prend un peu de haut. En rentrant en Belgique, il fait ses tableaux « vache ». Il y a quelque chose d'extrêmement fort là-dedans. Ce n'est pas « laid ». C'est une forme de violence. Picabia, à la fin de sa vie, va prendre des images de femmes nues dans les revues de naturisme, et va peindre des choses, je n'emploie pas le terme kitsch mais ça y ressemble bien. Ils utilisent le potentiel de « ce qui n'est pas la beauté ». Évidemment, la beauté, au XIX^e, c'est ce fameux poème de Rimbaud : « j'ai pris la beauté sur mes genoux, je l'ai trouvée ennuyeuse ». Le problème de la beauté intervient au moment où la Tour Eiffel, qui est le bâtiment moderne du tournant du siècle, pose un problème à Baudelaire, par exemple. C'est de la performance. Est-ce beau, pas beau ? C'est autre chose. Moi je n'aime pas le périphérique, je n'aime pas conduire, je n'aime pas le bruit que ça fait. Je n'aimerais pas habiter près du périphérique. Je lui reconnais une force, comme je reconnais la force de la Tour Eiffel. Je trouve que la Tour Eiffel est une œuvre absolument extraordinaire, et que Paris serait énormément diminuée si ce contrepoint n'existait pas. Mais quelle valeur de contrepoint joue une grosse infrastructure routière ? J'ai du mal à le voir. J'ai fait un concours pour un bâtiment le long du périphérique. En fait, c'est toujours la même chose : je me fous du périphérique en soi, ce n'est pas le problème. La question, c'est : qu'est-ce qu'on peut dire à son propos ? Pourquoi devrait-on aimer le périphérique ? Je ne l'aime pas, mais je suis fasciné par sa puissance évocatrice. Qu'il disparaisse, cela ne me ferait ni chaud ni froid. Donc, quand je fais ça [il montre une image dudit concours] : on nous demande de faire un conservatoire. Ce qui est intéressant là-dedans, c'est le périphérique, et c'est le conservatoire : c'est le tout, c'est la situation. On nous demande de faire un lieu de silence, où les sons sont produits, pensés de manière extrêmement subtile, dans un lieu où il y a un bruit de fond constant. Ça, en soi, c'est déjà intéressant. Ce n'est pas comme Bruther quand ils font leurs logements étudiants : au lieu de les orienter vers le parc, ils les orientent vers le périphérique ; je trouve qu'il y a un vrai problème ! Un problème de bourgeois ; je ne sais pas où ils habitent mais il y a là un vrai problème de positionnement politique. Pour ce concours, le sujet, c'est reconnaître le conflit, tirer des conséquences. Je n'ai pas une conscience politique très avancée : je ne suis ni de droite, ni de gauche, ni du centre, ni du haut, ni du bas, ni des extrêmes. Devrais-je faire un bâtiment archétypique, une grille, un bâtiment tout vitré, comme ils font tous ? Non, moi j'arrive à reconnaître que je suis dans un endroit hostile. Cette hostilité vient justement du bruit. Qu'est-ce qui se passe dans les environnements hostiles, où la musique, où toute la culture est abolie ? On ne joue pas du Scarlatti sur l'autoroute, ni du John Cage. Face à l'abolition de la culture, on est livrés seuls à soi pour pondre quelque chose. Voilà ma manière de fonctionner : elle est ce qu'elle est, c'est une *creativ method*, soit. Quand il y a une forme aussi hostile que celle-ci, généralement, les sociétés ont du mal à faire une œuvre unitaire. Ils essayent de collecter. Les formes d'art unitaire, ou de croyance, le monothéisme, ça vient difficilement. Ça suppose une organisation sociale très forte. Je me suis donc dit que dans un tel lieu, je ne pouvais finalement pas faire un objet simple, unique. C'est mon interprétation, je n'en fais pas un système, c'est une méthode créative. Je préfère faire quelque chose qui soit comme les esquimaux, qui prennent des éléments et les agrègent. Il y a des tas d'exemples artistiques que j'aurais pu citer, sur l'agrégation des choses. Pourquoi l'agrégation ? Pour conjurer la solitude et la violence. Ce n'est pas esthétique. Il faut reconnaître au périphérique que c'est le seul espace d'où l'on peut voir le paysage urbain de manière très vaste. C'est une véritable qualité. Ce n'est pas pour ça que je l'aime, et ce n'est pas pour ça que j'essaie de faire de la laideur. Je ne comprends d'ailleurs pas comment on peut produire de la laideur. C'est vrai que certains architectes aiment la banlieue, les dalles, etc. Moi, je déteste ça, j'ai peur de ça. Les gens qui ont construit les villes nouvelles, par exemple, voulaient sortir des lieux communs et créer quelque chose de nouveau. Que cela ait abouti à ce qui existe, c'est quand même embarrassant. Ces gens étaient sans doute très bien et faisaient sans doute des choses très intéressantes. Je ne sais pas si j'aurais été capable de le produire, parce que c'est une tâche immense. Perret est arrivé à le faire. À l'époque il y avait des gens qui pouvaient le faire. Voilà pour la laideur, qui est une vraie question, en effet. La laideur peut fasciner les architectes. J'en connais des tas ; Djamel Klouche, par exemple. Plus c'est moche, plus ça l'excite. C'est un truc de bourgeois ! Je suis un bourgeois, je dis ça avec beaucoup de décontraction : c'est un truc de bourgeois.

Le fameux dandysme esthétique dont parle Aurélien Bellanger ?

Oui, il a raison pour le terme dandysme. Mais je dirais aussi qu'il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'aumône, du don. J'en reviens à Max Weber. Sur le don : il est évident que dans l'éthique protestante, l'idée de la bienfaisance est inscrite dans la vie même, dans le travail. C'est-à-dire : on gagne, on doit donc redistribuer. C'est une éthique. Chez les catholiques, le don – la bienfaisance – permet de racheter ses péchés. On peut pécher (c'est peut-être plus sympathique, je ne fais pas de jugement), on va voir le prêtre, et il vous dit : « vous allez faire ça en pénitence ». C'est très différent. D'un côté, le péché est interdit et on mène une vie bien, ascétique, avec comme référence les grands personnages de la Bible. C'est très différent des catholiques, pour qui la Bible est une manière de célébrer (la messe, le prêtre, l'Église), et où le péché est autorisé, du moment où l'Église peut faire son boulot. L'Église donne, et pardonne. Pour en revenir à l'ordinaire – et c'est très gênant – l'ordinaire, c'est l'architecture des promoteurs : ce qui se répète, qui ne fait plus aucun débat. C'est ce qu'on voit partout maintenant, tout se ressemble. On ne réfléchit plus au logement, on fait un petit truc en façade, on met évidemment du verre, sans se poser la question du développement durable, des jardinières sur tous les balcons... Tout ça est très discutable, du point de vue du développement durable. Mais voilà ce que l'on fait. Ça devient le nouvel ordinaire, parce que ça s'impose par la répétition même et par l'absolu silence qui entoure ce grand épanchement.

Donc, selon vous – et on peut le lire sur votre site internet – l'architecture « doit outrepasser l'ordinaire ». Tel serait son rôle, à l'architecture ?

Elle ne peut pas faire autre chose. Elle ne peut pas atteindre l'ordinaire, il n'y a pas d'ordinaire des vies. Nous gérons tous, à notre propre échelle, l'ordinaire de nos vies. Maintenant, dire que l'ordinaire de la vie d'un autre est constitué comme ceci ou comme cela, telle forme ou telle autre forme, c'est un discours qui n'existe pas. En tout cas pour un architecte, qui n'est pas un artiste, qui n'est pas un littéraire. L'architecte doit apporter quelque chose : la preuve, non pas de son utilité, mais de sa capacité à satisfaire plus loin que les besoins de base. Qu'apporte-t-on aux gens ? Est-ce qu'on met des roues sous la valise ? C'est très pragmatique. Je parle là d'esthétique. Et l'esthétique est une éthique, contrairement à ce que dirait ce crétin de Fuksas : « plus d'éthique, moins d'esthétique ». Ça ne veut rien dire. L'esthétique c'est une réflexion sur les formes : d'où elles viennent, le jugement qu'on peut leur appliquer, etc. L'esthétique, c'est une réflexion. Mais ça, tout le monde s'en fout : il y a un jeu de mot, une allitération, et hop, tout le monde y va. C'est comme ça que ça fonctionne.

Je voulais vous questionner sur la présence du récit chez les architectes, la construction du récit. A la fois la place que vous lui accordez dans le processus de projet, mais aussi dans ses formes de médiation, de communication, de partage. Quelle est son rôle aujourd'hui, quel intérêt revêt-il ? Est-il nécessaire ?

Je vais donner une conférence à la Cité de l'architecture qui parle justement du récit, dont le titre sera « Remise en jeu », ou « Les différentes raisons de l'architecture », je ne sais pas encore [Ladite conférence, qui a eu lieu le 21 septembre 2021 à la Cité de l'architecture était finalement intitulée « Profiter de la situation »]. Mais il est évident, qu'on le veuille ou non, qu'on le verbalise ou non, que l'architecture s'inscrit dans un système de sens et de significations. L'architecte peut ainsi choisir d'organiser un récit. C'est moins de l'ordre du discours car un discours s'impose, c'est un programme. Valerio Olgiati, par exemple, a un « discours », un programme esthétique, des références qui sont un peu toujours les mêmes – c'est un photographe aussi. Ses références, on aime ou on n'aime pas, mais au moins, je comprends. Je ne suis pas sûr qu'il écrive. Mais son œuvre, les photos, les références, tout ça fabrique quelque chose. C'est

donc une forme de récit, c'est-à-dire une construction sur le monde. Un critique peut faire le récit d'une architecture. On peut par exemple faire l'exercice pour Perrault. Il y a un certain nombre de références, de projets, etc. On peut le faire pour Piano aussi : j'ai toujours cru que Piano avait commencé avec Prouvé, certes, mais il suffit de regarder la maison de verre, les détails, les articulations, pour voir qu'il y a une relation entre le détail et l'artisanat qui a trouvé son apogée, à mon avis, dans la maison de verre de Chareau. Donc il a beaucoup regardé ça, ce récit-là : le récit de la main, qui est proprement humaniste, véritablement humaniste. Dans le personnage, on retrouve ça : une confiance dans la technique, dans la monstration de la technique. Comment se met-elle en scène elle-même pour arriver à un confort ? Évidemment, tout ça s'est institutionnalisé, mais Piano maîtrise la chose. Pour ce qui me concerne, je n'ai pas de discours. J'ai une vague méthode. Ça donne des choses bien, des choses moins bien. Cette méthode, c'est de gérer les conflits. Toute situation est conflictuelle. Dans tout récit, ou littérature, il y a toujours des conflits. Parler de choses qui se passent bien n'a aucun intérêt. Il faut le radicaliser.

Un écrivain formidable, c'est Simenon. Simenon décrit des gens normaux, des petits. Il se trouve qu'à un moment donné, il y a des perversions terribles, des meurtres, des mecs qui pètent les plombs, qui tuent leur femme. Il y a ensuite un autre type de romans, chez Simenon, qui sont des romans noirs, des histoires un peu plus complexes sur la solitude, l'impression de ne jamais arriver, le déclassement, etc. Mais généralement, ce sont des vies ordinaires. Ma méthode, c'est donc : chaque situation se répète, on a toujours les mêmes périphéries de ville, les mêmes programmes, les mêmes discours, les mêmes ambitions un peu cucul etc. Qu'est-ce qu'on fait de tout ça ? Encore une fois, je n'ai pas d'*a priori* esthétique. J'ai des goûts, évidemment. Mais je ne dis pas : « il faut construire en bois », ou « il faut construire en béton », ou « construire de manière rationnelle », ou « il faut être un artiste », ou « faire ceci », ou du béton de fibre comme Ricciotti, etc. Je m'en fous de tout ça, je n'ai rien. À chaque fois, j'y vais à poil, d'où « remise en jeu ». Et je ne m'en tire que par la construction d'une histoire. C'est cette histoire qui va m'aider pour faire de l'architecture, pour lui donner une matérialité. Évidemment, tout ça est assez limité, puisque j'ai des histoires, mais pas toujours. Mes connaissances techniques sont limitées à un certain nombre de choses, les bâtiments eux-mêmes, de par leur situation, leur budget, ne permettent pas tout. Il y a aussi mes propres limites intellectuelles et créatives.

Cette histoire, ressentez-vous le besoin de la verbaliser, de l'écrire, la nécessité de la mettre noir sur blanc pour embarquer avec vous un client, des élus, des futurs habitants ?

Oui, parce que ça m'amuse. Je l'écris toujours dans les concours. Et personne ne le lit. Pourtant, je pense que ça n'a aucune importance. Ça n'a d'importance que pour moi. Je la sors pour des conférences. Ce sont des histoires qui se bouclent, qui ont un début et une fin. Je pense qu'à certains moments, je sais raconter des histoires. Ces récits sont ancrés dans la réalité ; j'ai toute une théorie là-dessus, que j'ai écrite, décrite dans des bouquins que personne ne lit. Mon problème, en ce moment, c'est de dire : comment on justifie l'architecture ? Comment un architecte exprime-t-il ce qu'il fait ? Comment trouver dans l'architecture une part de généralité ? Ce n'est pas seulement l'œuvre de l'artiste, c'est quelque chose qui rentre dans un cas général. Les artistes arrivent à dire des choses extrêmement personnelles tout en passionnant les foules. La littérature m'aide beaucoup là-dessus.

Certaines agences d'architecture ou d'urbanisme travaillent aujourd'hui en collaboration avec des jeunes écrivains et écrivains.

Ah bon ? Je ne savais pas.

Je vous parlais tout à l'heure de TVK ; ils ont invité Aurélien Bellanger à écrire des textes pour les cycles de conférences qu'ils ont mené dans le cadre de leur projet pour le Grand Paris. Patrick

Bouchain, aussi, travaille avec une jeune autrice, Fanny Taillandier, qui a repris ses études pour devenir urbaniste. Il y a aussi Metek et Célia Houdart.

Le problème du récit architectural, c'est que, généralement, c'est de la pure rhétorique. Il sert à convaincre, à partir d'arguments simplifiés auxquels l'on va essayer de donner une vertu culturelle. C'est le rapport entre le particulier et le général. Pourquoi les architectes ne le font pas ? Parce qu'ils se servent des écrivains. Les écrivains ont un statut d'artiste. Les architectes ne veulent ni revendiquer ce statut, ni qu'ils ont une réflexion sur un lieu, car ça les fragilise. Personnellement, ça me fragilise énormément pour une raison simple : à chaque fois, le bâtiment est différent, car les situations sont différentes, les vies sont différentes, l'ordinaire débouche sur des choses différentes. Vous êtes un homme ordinaire, je suis un homme ordinaire. Je n'ai pas les mêmes goûts, les mêmes styles de vie que vous. Si un cinéaste ou un écrivain s'intéressaient à votre personnage ou au mien, ils nous feraient évoluer dans des mondes totalement différents, qui aboutiraient à des extravagances, des gouffres, totalement différents. Il n'y a donc aucune justification pour que les bâtiments se ressemblent, je n'en connais pas. Il est intéressant de voir que dans les années 1960 et 1970, tous les bâtiments publics se ressemblent. Que cela soit une bibliothèque, un théâtre ou une préfecture, c'était le style international. Entre le théâtre du Havre et la préfecture de Nanterre, c'est la même architecture. L'une est beaucoup plus grande, mais le mur rideau, la cassette, le grand escalier, c'est la même chose ! Le Style international, à la française, très bien, j'aime beaucoup. Mais cela correspond à un moment de notre histoire collective où tout le monde a des rêves, à un moment où tout le monde a un projet, qui est un projet de renouvellement des institutions, etc. Quand Mitterrand a fait la décentralisation, les conseils régionaux ont construit des centres. Ils sont tous différents. Plus d'effet de masse qui dirait : « nous sommes un peuple en pleine transformation, il y a un effort collectif, et il faut lui faire correspondre une forme, qui pourra nous représenter collectivement ». Les architectes sont très gênés avec ça. Ils vont donc chercher des choses intangibles, avoir un rapport à l'archétype, à des invariants disciplinaires, qui ne correspondent pas à l'histoire. J'écoutais encore Lapierre dire : « maintenant il y'en a ras le bol de cet éclectisme ». L'éclectisme, historiquement, c'était une libération par rapport au néoclassicisme, une libération du vocabulaire ! Une bonne partie de nos villes est faite comme ça, on les apprécie, on les protège, et on a raison. Ça a certes conduit à des choses ridicules, au bout d'un certain temps, mais dans ce cas-là, on change, pas de problème ! Cependant, on change pour quoi ? Il ne faut pas changer contre l'éclectisme, c'était une manipulation du vocabulaire architectural, une nouvelle manière d'articuler la norme. Actuellement, les compétences des architectes, en termes de connaissance de la langue historique, est faible. Reproduire l'histoire est devenu très compliqué. C'est donc encore une fois un grand désarroi, et un repli sur soi. Je suis peut-être sévère, car encore une fois, il y a peut-être des gens très doués, etc. La rhétorique correspond à l'objet, et les journalistes n'ont qu'à reprendre.

Pour moi, le problème qu'il y a à faire du récit, c'est que si on est sérieux, les bâtiments sont forcément différents les uns des autres. Alors que pour devenir une valeur architecturale, une référence architecturale, il faut toujours faire la même chose. Moi, j'assume, je prends le risque, j'en suis très content. Je suis content quand j'arrive à faire quelque chose. J'en fais peu, j'ai mes limites, et j'en souffre. Surtout d'une chose : je souffre de n'être, intellectuellement, pas satisfait par ce qui se passe. Je ne suis pas un grand intellectuel, il y a des gens qui sont bien plus articulés, intelligents, qui connaissent plus de choses – l'intellectualisme peut être un frein à la création. J'essaie de ménager les deux. Je ne suis donc pas satisfait de mon sort, évidemment, mais je n'ai pas de jalousie par rapport à ce qui se passe actuellement, parce que j'ai une analyse qui est très critique, qui est aussi tempérée par une admiration que j'ai pour ces jeunes gens, qui ont compris un certain nombre de choses que je n'ai pas comprises, par exemple qu'il fallait répéter, pour construire. La finalité, c'est quand même : "get the job, do it". C'est le « faire », et je n'ai pas cette capacité-là. La deuxième chose, c'est les associations, surtout les associations européennes. Cette génération Erasmus – pour faire vite a eu, à un moment un esprit européen. Ils sont partis en Belgique, en Suisse. Il y a quelque chose qui se passe. Moi, je suis parti au Japon et aux États-Unis, qu'est-ce que vous

voulez que je fasse ? Quand j'ai cherché à fuir, ils ont cherché à collaborer. C'est une vraie chose nouvelle. Mais si cela aboutit à l'uniformisation, c'est qu'on a raté, ça serait dommage. Il y a aussi toutes les choses sur la « présence forte », de... comment il s'appelle, déjà ?

Martin Steinmann ?

Steinmann, c'est ça. Je n'ai pas le bouquin, j'ai lu des recensions. Mais pour moi, c'est mortifère, ça porte une idée de la mort. Il faudrait que je développe, je ne sais pas exactement. Je fais référence à d'autres choses, qui sont des références historiques, j'ai du mal avec tout ça. J'ai été marqué par la guerre, les horreurs dans ma famille. Tout ce qui tend vers cette espèce d'architecture qui dit l'industrie et la répétition me fait fondamentalement peur ; ces pulsions morbides de la société. Je ne crois donc pas à ça, mais je comprends qu'un étudiant y trouve une dimension métaphysique. Quand je me balade là-dedans, j'ai peur du pouvoir, qu'on cache les choses.

Vous avez lu mon article ? Cet article, je l'ai écrit au moment du confinement. J'avais écrit pour les allemands, qui me l'avaient demandé, mais qui ne l'ont pas publié, je ne veux même pas savoir pour quelles raisons. Puis *D'a* m'a proposé de le faire. Très bien, je l'ai raccourci. Ce qui m'intéresse, c'est cette sempiternelle question : est-ce qu'il y a la possibilité d'un débat en France ? Avec moi, avec d'autres, sans moi, je m'en fous. Est-ce que le grand labour médiatique va couvrir l'entièreté du paysage ? Parce que c'est génial, ils ont des prix etc., c'est ce que je dis un peu au début de mon article : finalement, s'il y a quelque chose qui arrive, c'est que ça devait arriver – ce qui n'empêche pas la qualité des gens, une nouvelle fois. Mais est-ce que quelqu'un va pouvoir dire : « merde, ce qui arrive, il faudrait peut-être s'arrêter, regarder, expliquer. »

Philippe Madec –
 mardi 25/05/2021
 17h00-18h30

« Une porte qui s'ouvre dans le bon sens »

Pourriez-vous revenir sur les débats qui ont eu lieu dans les années 1990, au moment où François Barré se positionnait sur l'avenir de l'architecture en France, et en l'occurrence sur l'architecture ordinaire, qui a créé, si je ne m'abuse, quelques polémiques et incompréhensions ? À quoi était-ce dû ? Quel était votre positionnement ?

Je pense que je n'étais pas très concerné par ce débat, parce que je n'étais pas vraiment dans le « milieu ». Par contre, quand Barré a eu besoin de quelqu'un pour faire le film *Habitant*, qui parle de l'architecture ordinaire, c'est vers moi qu'il est venu. Il est venu vers moi parce que certaines personnes du Ministère connaissaient le travail que je faisais en Bretagne. Je suis le premier à avoir travaillé dans un bourg – c'était en 1991 – et y avoir travaillé pendant longtemps, pendant 15 ans. Ce travail autour d'une architecture du quotidien et de la parole partagée, avait laissé des traces, notamment parce que Georges Duby qui présidait le premier jury du prix de l'aménagement urbain, avait choisi de retenir ce qui n'était encore qu'un projet à Plourin-Lès-Morlaix pour me remettre le prix, dans la catégorie des centres-villes. Je comprenais évidemment ce que François voulait dire et j'avais l'impression de le vivre. Je ne comprenais pas pourquoi il y avait eu cette opposition à son égard.

Comment l'expliquez-vous, cette opposition ? Cette réaction, qui a été assez vive, dans le champ architectural ?

Je m'autorise un petit détour historique et théorique. Dans *Exist*, vous avez une partie de la réponse. J'y explique, à un moment donné, que quand la théorie architecturale moderniste est mise à mal par le post-modernisme, c'est toute la théorie architecturale qui est mise à mal. Finalement, le vide de la pensée sur l'architecture en tant qu'elle est architecture va être rempli par les sciences humaines et sociales. On va retrouver ça partout dans les écoles : l'anthropologie, la sémiologie, la sociologie. Tous ces champs, qui étaient inédits dans l'enseignement de l'architecture, sont accueillis. Et tant mieux. Par contre, l'arrivée de ces domaines de la pensée dans le champ de la théorie n'infiltrer pas immédiatement le monde du projet. L'absence de théorie architecturale à l'œuvre fait que le monde du projet va être accaparé par les *starchitectes*. Et c'est une pratique de *starchitecture* qui va occuper le terrain, et définir l'horizon. C'est vrai que dans ce contexte-là, parler de l'ordinaire était étrange. Je pense que François Barré était plus proche de la montée, dans les écoles et dans la théorie de l'architecture, de l'ordinaire, par les sciences humaines et sociales, que de la *starchitecture*. Mais il n'avait pas résolu la question : quand il a voulu faire ses premières rencontres de l'architecture en 1997, à qui demande-t-il de diriger le programme ? À Jean Nouvel. Et je pense qu'à ce moment-là – il ne vous le dira pas comme je vous le dis c'est moi qui l'analyse ainsi –, il réalise que cela ne marche pas. Il réalise qu'il demande à Jean Nouvel de faire de l'architecture pour tous, et que lui ne fait pas cela. Il lui propose un programme qui ne parle pas du tout de l'architecture pour tous. C'est à ce moment-là que François Barré vient vers moi. Moi, ça n'est pas la sémiologie, l'anthropologie, qui m'ont amené vers les gens. Je suis un héritier des modernes. J'ai été formé par Henri Ciriani, je lui en suis reconnaissant. Je me suis dégagé de son enseignement mais je lui en suis vraiment reconnaissant. J'ai dû faire tout un travail, qui m'a pris sept ans, pour me dégager de son enseignant, et finalement revenir vers ce que je portais en moi, qui est un héritage, qui est la force de la relation entre la nature et la culture. Ce sont mes origines bretonnes qui me l'ont appris. Enfin, il y a plein de raisons. Il a

fallu que je rencontre Frampton, en 1983, pour qu'il me donne les éléments de projet qui me permettaient de sortir du modernisme pour aller vers le régionalisme critique. Mais ça n'est pas parce que j'étais arrivé au régionalisme critique que j'étais devenu éco-responsable. C'est l'écologie qui va me faire franchir le pas. L'écologie politique. Premièrement, je travaille avec les gens, pour eux, par eux. La société civile entre dans le projet et l'architecture. Le second point est le suivant : les matières sont des ressources. Le troisième élément, c'est la question du temps, l'intégration du temps dans la pensée de l'espace. Pour ma part, je me sors de l'héritage des modernes, de la partie que je veux oublier, grâce à l'intégration de la société civile dans son projet d'établissement, la matière considérée comme ressource, et le temps pour développer l'espace. Voilà ma base de travail. Du coup, à l'époque, peut-être que je ne comprends pas ce qui est en train de se passer comme je suis capable de vous le dire aujourd'hui. Il a fallu un peu de retour sur ces années, que j'ai vécues, pour que je comprenne l'ensemble des mécanismes et que je sois capable d'avoir une perspective.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Qu'est-ce que le banal/l'ordinaire représentent de nos jours ? Quelles sont leur manifestation les plus courantes dans le champ architectural et urbain ? Quelles relations vos projets entretiennent-ils avec de telles notions ?

Ça passe par la culture. Une fois encore, ce que je dis maintenant, je ne le disais pas en 1991, mais c'est la même chose. En 1991, je disais : je ne peux pas faire un projet sans les gens qui vont y habiter. Aujourd'hui, je vous dis : le travail de demain, c'est la réhabilitation du monde déjà-là / le monde déjà-là est habité / je vais faire cette réhabilitation avec les habitants. Et donc, comment fait-on ? Est-ce qu'on leur dit : « allez, maintenant, venez nous parler et on vous écoute » ? Oui, on peut dire ça, c'est la base. Mais à quoi s'attacher, quand, en tant qu'architectes, on ne veut pas être juste l'écrivain public ? Il ne faut pas que l'architecte soit l'écrivain public, puisqu'il a une capacité propre et unique, qui est sa capacité à penser l'espace habité. Comment, finalement, faire les retrouvailles entre une société et un maître d'œuvre ? Ça passe par la culture. J'ai deux amis qui m'aident à dire la culture. Le premier, c'est Paul Ricoeur : « la culture est une figure historique cohérente ». C'est dans *Histoire et vérité*. Quand j'arrive quelque part, j'essaye de comprendre qu'elle est la figure historique cohérente à l'œuvre dans le lieu où j'arrive. L'autre, c'est Gianni Vattimo : « le quotidien est historiquement dense et culturellement qualifié ». Voilà, une fois que vous avez dit ça, vous avez compris. Il n'y a pas mieux que ça.

Vous vous reposez sur ces penseurs pour chaque situation de projet, quelle qu'elle soit ?

Toujours. Ce n'est que très récemment que j'ai découvert la pensée d'Augustin Berque. Augustin Berque et Yann Nussaume m'ont invité à Cerisy, il y a deux ou trois ans. Avec Augustin Berque, on a découvert qu'on avait des choses en commun, le fait de vouloir rester modernes, avec les idéaux de la modernité : l'émancipation, l'abstraction (je ne peux pas m'en passer). Mais finalement pour pouvoir faire face à la situation contemporaine, il est nécessaire de continuer à être moderne et de revenir aux sources – pareil, Paul Ricoeur, c'est en exergue du *Régionalisme Critique* de Frampton. Le travail est là, autour de la question des milieux, aujourd'hui. Je pense qu'il y a dans cette notion des milieux, et notamment chez Berque, une affirmation de l'ordinaire, sur la quotidienneté et la culture. Et d'ailleurs, ce n'est pas la culture mais *les* cultures. Une fois que vous avez compris que l'architecture, ça n'est pas de faire des grands musées et le plus grand shopping-mall, la plus grande gare, et qu'il y a un quotidien de l'architecture (historiquement qualifié et culturellement dense), que vous acceptez l'idée que l'architecture est quotidienne, vous engagez l'ordinaire. Mais vous l'engagez en tant qu'architecte. Donc avec certaines valeurs. Ces valeurs-là, pour moi, relèvent de la bienveillance. Aujourd'hui, je dis que l'amour, la bienveillance et la tendresse sont les moteurs de l'acte architectural. Et l'éthique, évidemment. Le grand

enseignement qui manque dans les écoles d'architecture, c'est bien l'éthique. C'est cette posture qu'il est utile d'avoir sur le quotidien de l'architecture.

Qu'est-ce, justement, le quotidien de l'architecture ?

C'est une porte qui s'ouvre dans le bon sens.

Vous aviez l'air d'opposer la construction de musées avec tout ce qui constitue l'inverse ? Est-ce cela, l'architecture quotidienne ? Des programmes : le logement, la gare, l'arrêt de bus ?

Entre la pratique de quelques *starchitectes* – qui vous font le même bâtiment, ou en tout cas qui vous projettent le même style quel que soit le continent où ils sont – et la réalité de l'architecture telle qu'elle se vit dans les territoires, dans les régions, dans le monde rural et même dans le monde urbain, il y a une différence qui est phénoménale. Comme on n'a pas encore fait le deuil des modernes ni de l'œuvre moderniste, on est un peu coincés par l'effet « waouh ». Si ton architecture ne fait pas dire « waouh », tu n'es pas bon. Alors que, bien sûr, c'est faux tout ça. Il faut aussi que je vous dise qu'aujourd'hui, ce ne sont pas les architectes qui font l'architecture. C'est l'architecture qui a fait les architectes. Et il y a des architectures qui ne sont pas faites par des architectes qui sont de vraies architectures : une pensée à l'œuvre pour accueillir la vie. J'ai dû écrire assez tôt ma propre définition de l'architecture et je m'y tiens toujours : « l'architecture est une installation de la vie par une matière disposée avec bienveillance ». Chacun des mots a évidemment un sens bien précis. Dans la bienveillance, il y a l'attachement à autrui à tous les niveaux. Que ce soit l'usage (la porte s'ouvre dans le bon sens), que ce soit la protection (notre travail est essentiellement un travail de protection), que ce soit une contextualisation (la vie est dans un milieu, conceptualisée quelque part, donc ménager ce milieu est essentiel), et puis la beauté. Il n'y a pas pour moi d'opposition entre l'éthique et l'esthétique. La bienveillance demande que l'architecture soit belle. Si vous faites une architecture moche, même si la porte s'ouvre dans le bon sens, ce n'est pas terrible. L'esthétique est une expression de la bienveillance. Ça ne vaut pas que pour les gros machins.

Je voulais vous citer un passage d'un livre de Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*. Il estime qu'il faut écarter le banal et l'ordinaire, d'après lui trop connotés, leur préférant le terme quotidien, qui présente l'avantage « de ne pas porter de jugement de valeur sur le fait ou l'objet qu'il qualifie, et désigne le mode de manifestation d'une chose, qui dépend donc, de fait, d'une expérience ». Est-ce de cette expérience dont vous parliez à l'instant, – la porte qui s'ouvre dans le bon sens –, ou dans la recherche de beauté, de la bienveillance de que l'architecte doit savoir mettre au profit des utilisateurs, des habitants ?

Oui, c'est de cet ordre-là. En fait, j'aime ce mot parce qu'il englobe toutes les cultures et qu'il est vrai partout. Dans la différence, dans les différences. C'est la question de l'idiosyncrasie. La seule universalité sur Terre, c'est la différence. C'est le fait qu'on soit singuliers. On est tous égaux devant la loi, mais est tous différents face à la vie. Le quotidien, c'est ça : il reconnaît les idiosyncrasies, les différences, les contextes. De la même manière, j'aime le mot « commune », plutôt que le mot ville, bourg, village. Le mot « commune », comme le mot quotidien, disent cette vérité qui existe à toutes les échelles. Qui n'existent pas d'une seule manière à toute les échelles mais de toutes les manières à toutes les échelles.

Et le mot commun ?

J'emploie depuis longtemps la notion de l'*en-commun*. Quand vous travaillez avec des populations, vous cherchez ce qui est en commun. C'est une notion que j'apprécie beaucoup, et comme pour tout, il faudra se méfier de son détournement.

Vous posiez tout à l'heure la question : comment impliquer dans le projet et comment discuter du projet avec les gens pour lesquels vous le mettez en œuvre. Est-ce que ce lien avec la société civile, que vous revendiquez depuis très longtemps, engage une autre manière de partager et de (se) raconter le projet ? Est-ce que cela implique des outils de représentation qui ne sont pas nécessairement ceux de l'architecte ?

On peut parler du post-it si vous voulez mais c'est plutôt de la parole dont j'ai envie de parler. Le silence et la parole sont les meilleurs outils.

Quelle place faites-vous au récit ? Est-ce que le récit peut être un outil de représentation pour les architectes ?

Le vrai problème, ce n'est pas le récit. C'est le passage à l'acte. Il y a le grand récit historique et il y a les récits qui sont propres à chaque projet. Quand on écoute une société autour d'un projet à venir, le premier récit est le récit des peurs. Il est absolument indispensable que les peurs soient entendues, dites, retranscrites. Sinon, on ne peut pas les apaiser. En fait, notre travail, c'est d'apaiser les peurs. Je l'ai dit un jour d'une façon peut-être un peu légère, mais je le pense vraiment. J'ai défini l'architecture comme une consolation et je pense que la consolation est de cet ordre-là. Il ne s'agit pas seulement de dire « tu es bien là » mais « tu seras bien demain ». Toutes nos actions ne parlent que de demain. D'un demain au présent. C'est la conclusion de *L'Architecture et la paix - éventuellement, une consolation* : le fait qu'on se confie le soir à un mur, qu'on se mette à nu face à ce mur, c'est la plus grande des confiances. Il n'y a pas plus grande confiance que cela : je te donne ma vie. Si je ne donne pas cette confiance, demain je ne serai pas aussi humain que ce soir. L'architecture, ça sert à ça. Ça ne fait pas qu'habiller. Ça console, ça consolide. Donc le silence, d'abord, puis la parole. C'est indispensable. Pour entendre le récit qui se fait localement. Pour faire en sorte que ce récit soit pris en compte. Cela a une vertu, celle de nous donner à comprendre la réalité du sujet qu'on nous propose. Aucun programme qu'un architecte reçoit n'est bon. J'exagère en disant cela, mais ce ne sont pas des surfaces, des réglementations, un budget qui font un programme pour une architecture. Cela peut servir pour faire un bâtiment, mais pas pour faire une architecture. La parole citoyenne, la parole partagée, apportent une épaisseur qui n'existe pas dans le programme tel qu'il a été écrit. La réalité du programme, c'est au travers de la parole qu'on la découvre. Je le cite toujours, peut-être que vous l'avez lu, déjà, c'est sans doute dans *Exist*. Je ne suis pas un grand fan de Jean Nouvel mais il y a une phrase que j'aime beaucoup. Il dit : « l'architecture répond toujours à une question qui n'est jamais posée ». Je ne sais pas si c'est de lui ou si c'est Baudrillard qui la lui a soufflée, mais c'est très juste. Voilà : la difficulté n'est pas le récit, c'est le passage à l'acte.

On nous incite, dès l'école, à raconter des histoires. Je voulais savoir ce que vous en pensiez ; à quel point « l'histoire » est-elle nécessaire ?

À quel point peut-elle aussi masquer le projet ? Je connais des confrères qui ne racontent que des récits. Après, le passage à l'acte ne ressemble pas au récit qui est raconté. Il y a un danger, c'est toujours le même : celui de l'honnêteté et de l'engagement. Mais le récit est utile quand il est partagé. Une de mes phrases préférées : « ce qui fait autorité est le projet partagé ». Je cite toujours cette phrase, en lien avec la

pensée de Hannah Arendt sur la question de l'autorité. *Avoir l'autorité*, ce n'est pas important. C'est *faire autorité* qui importe. Et ce qui fait autorité est le projet partagé. Donc pour moi, s'il y a récit, c'est un récit qui est co-écrit, pas un récit qui raconte une histoire enviable qui aura peut-être du mal à trouver sa réalité.

Quel rôle tient l'architecte dans cette co-écriture ? Ce récit finit-il par prendre forme, exister physiquement quelque part ?

Il n'est jamais écrit comme *récit*. On n'arrive pas à une réunion avec un petit livre en disant : « voilà le récit de notre histoire ». Mais on pose toutes les bases de ce qui a été dit et entendu auparavant puis on se remet à en parler. Sans doute que si l'on prenait un scribe, il ferait ce travail-là aujourd'hui, il raconterait notre histoire : ça ne sera pas une pyramide mais du logement coopératif, par exemple. Ça peut être intéressant, je n'en doute pas. En fait, il est important de bien *rentrer* dans l'histoire. C'est-à-dire de ne pas se tromper. Alors, comment est-ce que je rentre dans l'histoire ? Ça commence par un diagnostic partagé, une promenade, un diagnostic en marchant, pendant lequel les gens nous parlent, simplement, le temps d'une balade, et nous disent tout ce qu'ils peuvent nous dire sur les lieux qu'ils connaissent bien, que moi je ne connais pas. Ce sont donc des moments d'écoute pour nous. Je me souviens de ces promenades où même les élus découvraient des choses qu'ils ignoraient de leurs communes parce qu'ils n'avaient jamais pris le temps de faire ce travail. On commence par se taire, pour écouter. Puis l'on revient vers les gens qui nous ont parlé en leur disant : « voilà ce que je pense que nous avons vu ensemble, ce que nous nous sommes dit ». Cette phase – la restitution du diagnostic – est majeure parce que c'est elle qui permet de restituer ce que l'on a vu ensemble et ce à partir de quoi nous allons pouvoir travailler ensemble. Le diagnostic est donc déjà projet. On remet en cause ce qu'on a entendu, pour s'assurer que ce qu'on a entendu est vraiment juste. À partir de ce moment-là, il nous revient de faire une proposition. Parce que c'est notre savoir-faire. On remet alors la proposition dans le débat. On avance ainsi par itérations, simplement par échanges, jusqu'à ce qu'on réalise le projet. Il y a une photo qui a été prise d'un de mes projets à Bordeaux, le projet Baul Boncour : je vais essayer de vous la montrer [Il partage son écran]. Cette photo, je l'adore, parce que qu'elle ressemble à une peinture flamande, *La Présentation de l'enfant* ; tout le monde est subjugué. C'est un projet que je fais en ce moment à Bordeaux, entre des barres et des maisons de pierre. Vous avez la bourgeoisie d'un côté, le monde ouvrier de l'autre ; le terrain est au milieu. Quand on m'a consulté sur ce projet, les deux confrères contre qui je concourrais ont chacun dessiné les 130 logements qui étaient attendus. Moi, je suis arrivé avec deux feuilles, dans lesquelles j'expliquais ce que j'allais faire. La première chose : un apéro entre voisins sur le site, où le maître d'ouvrage dirait « voici les architectes qui vont travailler sur ce site » avant d'annoncer que nous allions habiter pendant une semaine sur le site pour les rencontrer tous, faire un bivouac. On l'a fait : le bivouac, les rencontres, les échanges. Le projet arrive, qui résout toutes les peurs. Au moment où le projet arrive, c'est une maquette [il me montre à nouveau la photo]. Là, une dame met la main devant sa bouche. Regardez bien les regards de tout le monde. Elle met la main devant sa bouche et nous dit : « ma voisine, qui a 80 ans, n'a pas pu venir. Là, je pense que ce que vous avez fait, ce n'est pas bien pour ma voisine. » On va voir la voisine, on règle tout ça, et au moment où on dépose le permis de construire à la Ville de Bordeaux, trois personnes de ce groupe nous accompagnent pour défendre le projet. Donc des riverains, qui en général attaquent les projets, viennent le défendre à la mairie ! À la réunion suivante avec les riverains, c'est eux qui expliquent ce qui s'est passé à la mairie. Ça s'appelle l'appropriation, vous l'avez bien compris : c'est ça, le quotidien de l'architecture.

Vous n'aviez rendu aucun dessin ? Seulement du texte et un calendrier de préfiguration ?

Rien. On a dessiné le projet qu'après avoir compris leurs peurs. Ce n'est pas un mot qui me plaît particulièrement, c'est seulement parce que c'est toujours ce dont il est question : la crainte de ce qui va

arriver. Ils nous disaient : « il ne faut pas que vos bâtiments soient trop hauts ». Je peux le comprendre, autant que je peux comprendre qu'ils n'avaient pas envie que l'on puisse voir dans leurs jardins. [Il défile quelques images et me présente le projet plus en détail, difficiles à restituer]. [...] Ces démarches de co-conception citoyennes n'interdisent pas l'innovation. Certains logements n'ont pas du tout de chauffage, d'autres n'ont pas du tout de systèmes de ventilation. [Il reprend à nouveau les images pour revenir sur des points de projet] On devait faire un bâtiment collectif, en continu et démolir toutes les maisons qui étaient sur le site. Il n'était pas demandé de l'habitat participatif. Au cours de notre bivouac, nous avons habité trois maisons. Ces maisons sont devenues l'origine du projet, on ne les a pas détruites. On ne devait faire que du collectif, on fait de l'intermédiaire et du petit individuel pour régler des enjeux de relations tout en restant denses. Ici [à gauche de l'image] c'est de l'habitat participatif. Vous savez comment on est arrivés à ça ? Il y a des gens qui avaient envie de quitter le logement social locatif parce que leur vie était meilleure qu'auparavant. Là, un couple dé-cohabitait ; le mari voulait rester sur le site pour ses enfants. Entre ceux-ci et ceux-là, on a enclenché une procédure de logements coopératifs, qui se réalise. Vous voyez, quand je disais que le programme n'est jamais le bon ? Vous en avez un exemple explicite.

Je profite de ces quelques images. Sur quelques-unes des photos que vous m'avez montrées [des panneaux où sont notées des informations sur le projet et sur lesquelles des habitants consultent un livret], je voulais revenir sur le livret que les gens sont en train de parcourir. Quel type d'outil de médiation mettez-vous justement en place pour ce type de projets ?

Le plan reste le meilleur outil. La coupe est un outil très professionnel. La maquette, comme vous l'avez constaté sur l'autre image, est l'outil de la stupéfaction. La maquette est donc la bonne solution. Le document que vous mentionnez a été préparé par la maîtrise d'ouvrage, qui est rentré dans notre projet et a demandé à des historiens de faire ce petit fascicule sur l'histoire du lieu. Il y a des films qui ont été tournés, qui sont disponibles sur internet. On a fait un travail avec la population du petit village de Loupiac ; à un moment donné, on a invité trois jeunes agences d'architecture de Bordeaux pour venir faire un workshop d'un weekend pour montrer ce que, sur la base de notre plan masse, l'avenir de l'architecture de Loupiac pourrait être. Les gens ont assisté à l'atelier de conception avec des échanges, c'était passionnant.

Je tourne autour de cette question de l'écriture, qui me taraude. Vous avez écrit une quinzaine d'ouvrages, si mes calculs sont bons ...

Trois nouveaux vont sortir dans les neuf prochains mois.

Presque une vingtaine alors ! Votre site internet recense près de 200 textes accessibles gratuitement...

Parce que j'ai arrêté de les charger depuis trois ans. Mais je pense que sur les trois dernières années, il y a presque cent textes. Ils sont liés à la frugalité heureuse et créative.

Ce qui représente quand même une somme très importante, et assez singulière pour un architecte. Je voulais donc savoir quel rôle jouait l'écriture dans votre pratique et quels liens vous tissez entre l'écriture et le projet ? Comment le texte participe-t-il du projet ? En quoi des clients pourraient y être sensibles ?

C'est ce texte de quelques pages qui a fait le projet dont je viens de vous parler. Mais c'est aussi parce que j'étais avec un maître d'ouvrage qui me l'autorisait, je ne le fais pas à chaque fois. Il s'agit de Bernard Blanc, qui est le responsable de l'urbanisme de Bordeaux aujourd'hui, qui fait tout changer à Bordeaux et

qui a inventé le label « bâtiment frugal bordelais ». Effectivement, c'est passé par le texte. En fait, chez moi, tout a commencé par le texte ; j'exagère en disant cela, mais j'ai publié mon premier livre avant d'avoir fait mon premier bâtiment. J'ai publié le livre sur Boullée en 1985 ou 1986 ; je n'avais encore rien construit. Cette présidence du texte reste très forte et extrêmement nécessaire. Je me suis toujours dit que si je pouvais apporter quelque chose à l'architecture, ce serait en utilisant ces deux aspects : théorique et pratique. Il me fallait avoir une capacité de théoricien, donc l'écrit est arrivé très vite. Pour construire une pensée de dégagement du modernisme, il faut l'écrire. L'écriture a donc été fondatrice. J'ai beaucoup écrit sur la fin du modernisme dans les années 1990, sur les définitions même des mots « moderne », « modernisme », et sur la question du temps dans le projet d'architecture. J'en ai vraiment eu besoin, comme j'ai eu besoin de faire une recherche sur la théorie et l'enseignement avant d'enseigner. Je voulais comprendre en quoi un enseignement pouvait constituer autre chose que la simple transmission de ma théorie. Qu'est-ce qui fait que je pouvais enseigner sans développer mon égo ? J'ai écrit ce livre sur Boullée pour comprendre les origines du modernisme, pour pouvoir clore le modernisme de mon côté. L'écriture a toujours présidé à mes actions parce qu'il est nécessaire de clarifier les paroles. C'est indispensable pour l'enseignement, évidemment, mais c'est également indispensable pour la discussion politique, puisque l'architecture est d'abord politique – et elle n'est que politique. La capacité à utiliser le mot qui convient est indispensable. Chez moi, la théorie préside ; c'est d'ailleurs l'un des reproches que l'on me fait – j'ai été plusieurs fois nommé pour le Grand Prix d'Urbanisme, que je n'ai jamais eu. Ariella Masboungi pense qu'on ne peut théoriser que ce que l'on a fait. Je n'appelle pas ça une théorisation, j'appelle ça la rationalisation d'une pratique. L'écriture est un outil d'une incroyable puissance. Je pense que j'ai bien écrit quand ce qui est écrit est différent de ce que je pense : cela signifie que la mécanique d'écriture a fait son effet. Je suis très attaché à ne pas écrire ce que je pense, mais engager dans le temps de l'écriture une pensée écrite.

Vous parlez d'écriture théorique. Est-ce que vous avez déjà eu à faire à d'autres formes d'écriture ? Je sais que vous avez notamment écrit un scénario ...

Oui et non. [Il me montre la couverture de son livre *L'En-vie* et l'ouvre devant la caméra]. Dans le livre, il n'y a qu'un seul signe de ponctuation : un point d'interrogation, qui n'est ni un point, ni une virgule, ni un point-virgule... L'écriture de ce livre a bouleversé mon écriture quotidienne. J'écris désormais mes mails ainsi : je ne vais pas assez à la ligne, je ne mets pas de majuscule. Il y a une oralité au texte. J'ai écrit des textes de poésie, y compris sur l'art. [Il cherche dans sa bibliothèque un autre ouvrage] Celui-ci est sur un artiste qui s'appelle Bruno Kladar. Il est mort récemment.

En quoi ces deux pratiques peuvent être complémentaires ?

Je pense que la poésie est le plus haut niveau de la pensée. J'essaie d'avoir une pratique poétique de la pensée. Si on se laisse « avoir » par le texte de *Éventuellement une consolation*, il s'agit d'un texte poétique, pas d'un texte théorique. J'ai écrit ça, aussi : *Les entrelacs du corps et du logis*. Je pense qu'il est introuvable. Pour vous expliquer : je suis membre d'un groupe qui doit réfléchir à la constitution d'une exposition sur l'architecture et le corps dans un château en Bretagne, et je déteste les réunions qui tournent en rond, où aucune décision n'est prise pendant des heures... Je dis donc à l'assemblée : on va arrêter cette réunion, et que chacun écrive ce qu'il a envie de voir dans l'expo ! Je l'ai écrit en une nuit, ce livre. En faisant un choix que j'avais appris en faisant le texte sur *Habitant*. À l'époque, je lisais beaucoup Emmanuel Lévinas, que je lis moins mais qui m'a totalement nourri. Il y a chez lui cette idée que le « il y a », dans une phrase, c'est essentiel. Quand on a pu écrire « il y a » c'est que ce qui est dit derrière est une vérité. Il y a un mensonge. Il y a un mur. C'est ce qui m'a servi pour écrire très rapidement le scénario du film *Habitant*. Toutes mes phrases commençaient par « il y a » (des mendiants qui dorment sur les bancs,

etc.) Les scénaristes pouvaient aller chercher les images qui correspondaient à mes « il y a ». Pour *Les Entrelacs*, j'ai écrit un livre qui est tout sauf de la pensée, qui est juste du désir. La première phrase commence par « j'aimerais », la seconde « je souhaiterais tant », la troisième « ça me plairait », la quatrième « ça me ferait plaisir », puis « j'aimerais » revient, « je trouverais bien », etc. Je ne disais que ce que je voudrais voir dans cette expo. Le contenu de l'expo est donc sorti en une nuit, une nuit joyeuse.

Vous disiez dans une interview avoir arrêté de lire des romans ? Pourquoi ?

J'ai toujours préféré la poésie. Je lis de la poésie, et de la philosophie, rien d'autre. Si vous regardez derrière moi, vous ne verrez que des livres de théorie sur le club de Rome, sur le régionalisme critique. J'ai les livres dont j'ai besoin pour écrire. J'ai beaucoup lu, dans ma période d'études, je suis passé des romans aux récits, puis aux contes, puis il ne restait que la poésie. Avec grande joie.

Est-ce que, pour vous, le roman peut éventuellement être un outil pour faire du projet ? J'en reviens à ma question précédente : quel lien vous tireriez entre votre pratique de l'écriture et votre pratique du projet, s'il y en a une et si elle est effective. Et en quoi le roman peut-il éventuellement aider les architectes à faire du projet ?

J'ai évidemment été, comme étudiant, touché par Georges Perec. Mais c'est tout à fait banal de dire que Perec aide les architectes à penser l'architecture. J'ai arrêté depuis tellement longtemps de lire de la littérature que je ne peux pas répondre à cette question. Certains de mes confrères y trouvent quelque chose qui les nourrit, j'en suis persuadé. Quand je lis Ponge, je suis architecte. Quand je lis René Char, je suis architecte.

Est-ce que vous avez déjà collaboré, d'une manière ou d'une autre, avec des personnalités du champ littéraire ?

Il m'est arrivé d'avoir été amené à lire mes textes, dans des situations de philosophie et de littérature, ce qui m'impressionnait terriblement. Mais la réponse est non : j'écris avec des philosophes. Quand j'ai écrit *L'Indéfinition de l'architecture*, c'était avec Chris Younès et Benoit Goetz, deux philosophes. Benoit Goetz est d'une fulgurante incroyable. Chris est d'une intelligence tellement fine ! On avait pris un parti rarissime : il s'agissait d'écrire un seul texte à six mains. Le texte tournait, on pouvait intervenir dans le texte qui nous était arrivé, et l'autre intervenait par la suite, etc. Il y avait une telle convergence et une telle amitié entre nous trois que ça ne pouvait qu'aller bien. Et de fait, c'est un livre qui va bien, qui est très souvent lu et relu dans les écoles d'architecture. On s'était donné un projet que l'on n'a pas eu le temps de faire : il s'agissait de continuer à écrire à six mains tellement l'expérience avait été joyeuse. Des universitaires belges ont fait un livre sur l'architecture, ils avaient lu notre livre et nous ont demandé d'écrire un texte. On l'a fait, on l'a appelé *Toucher terre ou la tendresse comme éthique*. Mais ça reste une tristesse pour moi ; j'ai trop de demandes par ailleurs pour avoir le temps de faire ce travail avec Chris et Benoit. J'ai appris à écrire de trois manières : enfant, je m'étais donné comme défi d'écrire des poèmes plus longs que ceux de Victor Hugo. Je n'y suis jamais arrivé, même si j'en ai quand même fait de très longs. C'est ce qui m'a donné l'appétence pour l'écrit. Puis j'ai appris à écrire sur les chantiers. Dans le travail du chantier, il y a quelque chose qui m'a parlé du travail de l'écriture.

À quel niveau ?

Faire. Comment faire le bon geste. J'aime le bois, donc quand je parle du chantier, je parle beaucoup du bois. Comment est-ce qu'on passe de la taille du bois à la taille de la poutre, puis à une main-courant avec

la gouge ? À la fin, c'est tellement bien débillardé qu'on peut livrer le texte. Je pense avoir une écriture de bûcheron, en fait. La dernière manière, c'est Julien Cendres. Julien a été mis en prison parce qu'il avait écrit un poème homosexuel pédophile. C'était à l'époque de Chirac, et de Pasqua. Il n'y a que deux hommes de lettres qui ont été arrêtés comme ça, dont Julien. Avec Julien, on a toujours eu envie d'écrire ensemble, mais on n'a jamais rien publié ensemble. On a pourtant passé des journées entières à écrire. Je pense que c'est lui qui m'a aidé à progresser. Beaucoup de gens, dans mon histoire, m'ont fait progresser : Frampton, évidemment, Ciriani, un jeune philosophe qui s'appelle Paul Audi, que j'ai rencontré quand j'étais à New York avec Frampton, Julien Cendres. Des gens qui vous ouvrent plein de portes simplement parce qu'ils sont exigeants.

Comment interprétez-vous le fait que certaines agences d'architecture et d'urbanisme s'entourent de jeunes autrices et auteurs ? Je pense notamment à Fanny Taillandier qui travaille avec Patrick Bouchain et Aurélien Bellange avec TVK ?

Je ne sais pas si je l'interprète. Pour ma part, je n'en ressens pas le besoin. Que des confrères puissent en avoir besoin, ça parle essentiellement de leur envie. Il faut nourrir ses envies, il faut y répondre. Le texte a des vertus évidentes, c'est bien de s'en servir. Je pense que c'est plus dans la concordance des êtres que ces choses arrivent.

Vous parliez vous de toute la famille « intellectuelle » que vous aviez construite autour de votre travail et de votre écriture.

Oui. Chaque agence est un milieu. J'écris, mais je ne suis pas le seul à écrire dans mon atelier. J'ai un associé qui s'appelle Antoine Petitjean. Si vous regardez les derniers livres écrits par Ariella Masboungi, ils sont co-écrits avec Antoine Petitjean.

Pour finir, j'aimerais vous questionner sur une phrase qu'Emmanuel Rubio avançait lors d'une table ronde avec Aurélien Bellanger à la cité de l'architecture en 2017 : « On peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas le Grand Paris autant finalement que les architectes, dans quelle mesure ils le donnent à voir, ils le donnent à partager ? » Qu'en pensez-vous ?

Il n'y a pas qu'un Grand Paris. Il y a celui des textes et celui des métros, celui des tunnels et celui de la terre, celui des infrastructures. Je pense que tous ces Grand Paris concordent à un établissement humain. Vous avez dit « artiste ». En tant qu'architecte, je ne me considère pas comme un artiste. Je suis un homme du politique. Peut-être que sur certains de mes textes, par contre, je suis plus artiste.

Ce sont des casquettes que vous revêtez donc dans des situations différentes ?

Non, je ne suis pas bipolaire. Forcément, le texte nourrit la partie politique et la partie politique nourrit aussi le texte. C'est de l'ordre des mains. L'écriture, c'est la paix, en ce qui me concerne. Si vous me mettez devant une œuvre d'art avec un mot et une feuille blanche, je suis l'homme le plus heureux de la Terre. L'architecture, ce n'est pas la paix. J'essaie de faire des architectures pour la paix mais l'acte d'architecture est un acte difficile, très difficile. L'écriture est solitaire et rayonnante, elle peut être radieuse. L'acte d'architecture est un acte de la capacité d'affirmation, de tenue. Comment peux-tu te tenir debout ? Ce sont deux histoires qui n'ont rien à voir.

Julien Perraud –
jeudi 24/06/2021
11h15-12h00

« Le refus de la gratuité »

Pourrais-tu revenir sur ton parcours, tes études, la création de RAUM et les sujets qui vous animent ?

J'ai passé mon diplôme en 2006-2007, suite auquel j'ai fait un post-diplôme, un DPEA architecture-philosophie à La Villette, avec Chris Younès et Jacques Boulet. J'ai enchaîné avec une thèse, que je n'ai pas terminée. Le sujet sur lequel j'avais travaillé concernait les liens entre architecture et philosophie. Je m'étais intéressé à deux objets, l'un philosophique et l'autre architectural. Du côté architectural, cela concernait toute la veine du régionalisme critique, théorisé initialement par Tzonis et Lefaivre et repris ensuite par Frampton qui l'a beaucoup plus publié qu'eux – l'hégémonie américaine ! J'ai repris les études de cas de Frampton : Utzon et Aalto. J'ai beaucoup travaillé sur ce dernier, j'ai même fait un petit périple autour de son travail en Finlande, dont les deux tiers sont abandonnés. De manière plus spécifique, ce qui m'intéressait était la question de la relation modernité/vernaculaire, et la relation un peu paradoxale dans laquelle j'étais moi-même – et je pense dans laquelle beaucoup d'architectes sont –, à savoir l'intérêt pour le particulier et le local. L'intérêt et en même temps le dégoût de ce dernier, dans le sens d'un localisme, d'un régionalisme qui sous-entendrait qu'on serait tous hyper-particuliers et nierait toute forme d'humanité. Ce qui m'a beaucoup plu a été de mettre le local à l'épreuve de la philosophie : tout ce qui concerne l'école de Francfort – Habermas, etc –, le regard éclairé qu'ils ont pu avoir sur les Lumières, et sur le potentiel aveuglement de leur universalisme. J'ai mis le régionalisme critique plutôt à l'épreuve de la minorité chez Deleuze, et notamment sur Kafka : les minorités sont plus nombreuses, mais souffrent d'une relation de domination par rapport à des modèles. Le modèle, chez Deleuze, c'est l'homme blanc, hétérosexuel, habitant des villes. Il regarde comment la marginalité, le singulier sont des conditions à la création, à l'invention, à l'innovation. J'ai fait une relation entre les deux, avec une espèce de regard critique sur la thèse de Frampton – ce qui n'était pas le cas initialement dans le travail de Tzonis et Lefaivre – et sur l'anecdote culturelle. Voilà ce qui m'intéressait davantage ; Tzonis et Lefaivre étaient davantage portés sur une relation à la matière, aux ressources locales, au climat, à des habitudes de construction, des modèles de production. J'ai commencé ma thèse là-dessus, avant d'avoir un enfant, et de monter l'agence suite aux NAJA [Albums des Jeunes Architectes et Paysagistes] et à la Première Œuvre [du moniteur], à peu près en même temps, en 2009. On travaillait un petit peu à côté, avec mes deux associés. Ça a amené des prix, qui ont amené des commandes. On a monté la structure dans cette veine-là, en 2010, parce qu'il y avait la possibilité d'avoir des commandes, ce qui n'était pas le cas avant. Mine de rien, les NAJA et la Première Œuvre ont permis de monter l'agence. On ne l'aurait pas fait sinon. On partage quelque chose qui est en lien avec cela. On aime beaucoup travailler sur des territoires très différents. Je pense qu'on ne se retrouve pas du tout dans une idée typique « régionaliste », mais, paradoxalement, on est en province, et on travaille beaucoup en campagne, en jouant donc avec les modèles culturels des lieux dans lesquels on construit, des habitudes constructives, aussi, et la question des ressources évidemment. Avec toujours cette espèce de méfiance, quand même, sur ces sujets. Par rapport au moment où j'ai commencé à faire ma thèse, la question du local n'a plus rien à voir ! Ça peut même être violent. Des « écoles » se spécialisent, dans la forme rurale notamment. Qu'est-ce que la forme rurale... ? Il y a quand même une forme de retour à une sorte d'individualité régionaliste qui m'inquiète, de manière générale, que cela soit dans l'architecture ou dans notre vie de tous les jours.

Je reviens, dans ma thèse, sur le débat qui a eu lieu dans les années 1990, début des années 2000 autour de la question de l'ordinaire, que François Barré, directeur de l'Architecture, appelait de ses vœux : « Il faut apprendre à passer de l'objet à la séquence, sortir du geste héroïque et s'intéresser à l'architecture ordinaire, à la fabrication de la ville. » L'as-tu ressentie, dans l'enseignement qui t'était donné, d'une manière ou d'une autre ; si je comprends bien, c'est à peu près à ce moment-là que tu as fait tes études et que tu as été diplômé ?

C'est une très bonne remarque. Ça a été le moment de la French Touch, qui a amené le seul petit débat qui a existé sur les trente dernières années dans l'architecture française. Nathalie Franck et Yves Ballot ont eu l'équerre d'argent, contre toutes attentes ; tout le monde pensait que Riccotti allait raffler la mise. Il y avait eu une espèce de vindicte de l'ensemble des journalistes contre AMC – et à l'époque Frédéric Lene – sur le fait de mettre en avant, disons, la médiocrité commune par rapport à l'innovation heureuse. Un gros débat a eu lieu, qui a marqué mes études de manière très forte, à l'école de Nantes, qui était dominée, et qui l'est toujours, par les sciences humaines. Jean-Louis [Violeau] est un peu à l'écart de tout ça, c'est le seul sociologue qui ne travaille pas sur la question des habitudes, des habitants, des modes d'habiter, mais qui travaille sur l'objet des architectes. Il a une formation de philosophe des métiers et s'est intéressé aux métiers de l'architecture et pas à la question de l'habiter. Mais le modèle dominant, c'est quand même un mode plutôt issu des sciences sociales. Donc pendant mes études, parler de forme ou de façade – et presque de matière –, c'était un gros mot. La matière, c'était quelque chose d'obscène.

En quoi cela a-t-il informé la culture de l'agence ?

Ce qu'on en a retiré, c'est une espèce de refus de la gratuité. Il y a certes plein de choses gratuites que je trouve très belles, des choses complètement délirantes, et je ne saurais pas dire pourquoi. Par contre, nous n'arrivons pas à le faire, et nous n'aimons pas le faire. On aime quand il y a une idée, un processus, ou une raison qui génère une forme singulière. Si c'est le cas, c'est l'alignement des planètes ! C'est-à-dire : la réponse à la question a généré quelque chose qui n'était pas attendu. Voilà la recherche ultime. Peut-être cela a-t-il généré en effet, entre nous à l'agence et avec nos étudiants, un refus intellectuel de la gratuité : par principe, chaque proposition, chaque dessin, chaque élément doit être argumenté. Le champ de l'argumentation est très large, et peut dépendre de questions sociales, des questions de milieux, des questions climatiques, des questions de site, sur des questions culturelles, de matière, etc. Voilà comment ces débats ont influé sur la manière dont on veut travailler entre nous. Je présentais justement hier à l'école mon enseignement de Master pour l'année prochaine aux prochains étudiants. J'aime beaucoup cette phrase de François Dagognet, qu'il avait écrite dans le monde, qui dit, en substance, que les sciences humaines se sont toujours trop intéressées à la subjectivité et à ce que pensent les gens, et pas assez à la matière et à la capacité de l'objet à questionner le monde dans lequel on est. Je suis très sensible à cette citation parce que j'ai été, de fait, frustré pendant mes études de ne pas regarder l'artisanat, la manière de faire, comme un mode de penser. C'est ce qui m'a d'ailleurs amené vers la philosophie, car j'ai eu un professeur, Lévêque à Nantes, – un proche de Chris Younes – qui nous a fait découvrir les romantiques allemands, Heidegger, etc. Ce qui m'a intéressé dans la philosophie, c'était paradoxalement plus la question de la reconnaissance de l'action, le faire, la matière comme un mode de pensée. Des éléments que je ne retrouvais pas du tout dans les sciences humaines.

Tu réinvestis ces questions aujourd'hui à l'école avec tes étudiantes et tes étudiants ?

Bien sûr, sachant qu'on est toujours en minorité à l'école. Il y a deux gros laboratoires à l'école : un de sciences sociales, l'autre sur les ambiances. La question qui nous motive davantage avec Jean-Louis [Violeau] serait : comment fabriquer du projet, des processus de conception ? C'est ce qui nous anime et

nous a rapproché, on est devenus très amis, on ne se connaissait pas avant. C'est ce que l'on veut partager avec les étudiants.

Tu as dû entendre parler d'un récent numéro de *Arch+*, secondé par un numéro de *D'a*, qui démontrent un retour à une forme de rationalité, ou de « réalisme » chez certains jeunes architectes (Bruther, NP2F, Muoto, etc.). L'agence RAUM est d'ailleurs citée, notamment dans l'édition d'Emmanuel Caille. Comment l'interpréter ? À quoi est-ce dû selon toi ? Comment se positionne l'agence vis-à-vis de cette « tendance » ?

C'est la nouvelle « French Touch » ! J'ai été NAJA en même temps que NP2F, on les connaît bien. On est souvent en compétition contre eux, mais en même temps amis avec Muoto. On se croise aussi régulièrement avec Stéphanie Bru et Alexandre Thériot. On fait partie du même microcosme, mais RAUM présente quelque chose d'un peu différent, je pense. Je classerais Muoto et Bruher, peut-être moins NP2F, dans une espèce de filiation Lacaton & Vassal revus par la Suisse et la Belgique : une approche très « spatiale », beaucoup moins axée sur la matière comme juste condition pour l'espace et l'usage mais traitée de manière plus esthétique. Comment est-ce que ça devient discipline (pour rendre Lapierre) ? Ce que Lacaton & Vassal ont fait, d'une certaine manière, mais l'ont toujours refusé, en disant : « ce n'est pas le sujet ». La génération d'après considère que c'en est un. Est-ce que le sujet est intéressant ou pas ? Ça, je ne sais pas. Nous, chez RAUM, on n'est pas très éloignés, mais on a peut-être moins envie de faire style. Ce que génèrent les autres agences dont on vient de parler, c'est aussi une écriture ultra-marquée et ultra-constante. J'ai croisé plusieurs fois Jean-Philippe Vassal pour des workshops avec des étudiants, quand lui était à Berlin. Je suis, bien entendu, un grand fan de Lacaton & Vassal, j'enseigne dans leur école. Je trouve que s'il y a eu un apport majeur des cinquante dernières années, c'est eux. Par contre, je partage pleinement une des critiques qui leur est faite : le côté générique et non situé de leurs projets, qui rejoint la question du vernaculaire. Heureusement qu'ils ne gagnent pas tout, qu'ils ne font pas tout, parce qu'on aurait une ville entièrement constituée de fenêtres en coulissantes tencel, une espèce d'uniformisation totale de l'architecture, qui pose évidemment question. Mine de rien, Bruther et Muoto – même si les Muoto sont un peu en train de changer – sont quand même dans cette veine : en quoi ça fait esthétique ? À partir du moment où l'on maîtrise les gimmicks de cette esthétique, on la duplique. Nous, on est au contraire assez satisfaits quand on arrive à faire un projet qui ne ressemble pas à celui d'avant. Stratégiquement, commercialement, c'est moins pertinent, c'est moins lisible, on pourrait croire que c'est moins cohérent, même si c'est absurde – comme si l'image, la constance faisait cohérence. On se situe dans les mêmes champs de recherches, sur la spatialité, les relations d'interconnexion, l'architecture relationnelle, même si, pratiquement, chez nous, c'est peut-être moins lisible. NP2F se situe un peu à cheval, également. Ils ont beaucoup travaillé, dès le début, avec 51N4E, et ont beaucoup pris à cette nouvelle école belge qui a émergé dans les années 2010.

Quelles relations vos projets à l'agence entretiennent-ils avec tout le champ lexical de la banalité, de l'ordinaire, de la sobriété ?

Je trouve ce champ très séduisant. Je me souviens de l'édition de Nicolas Michelin dans AMC : « l'architecture extra-ordinaire ». Quand j'étais étudiant, j'étais fan ! Je me disais : « il faut arrêter les paillettes, bien sûr ». Mais j'ai eu l'impression par la suite qu'il y avait quand même une espèce de phénomène marketing sous-jacent, évidemment. Ça veut dire quoi, une architecture ordinaire ? Par rapport à des architectures comme celles que peuvent développer Zaha Hadid, Jean Nouvel parfois (mais il a tout fait, notre héros national), ou Gehry, évidemment, je comprends. Il y a vingt ans, les architectes étaient publiés à condition de faire des projets complètement phénoménaux. Nous, on construit aussi des écoles : je ne vais pas faire une école en titane qui ressemble à un animal malade, ça n'a pas de sens. Je pense normal

que ce débat ait eu lieu, mais je pense qu'il a maintenant été complètement remplacé par ce qu'a voulu théoriser il y a deux ans Lapiere à la Triennale de Lisbonne, avec l'économie de moyens. Le discours sur la banalité et sur l'ordinaire est passé du côté de l'économie de ressources, et je trouve ça très bien. Car le côté « prôner la banalité, prôner l'ordinaire » – c'est d'ailleurs ce qu'avait écrit Jean-Louis sur la question de la décroissance – sur le fond, tout le monde peut être d'accord, mais comment raconter à un enfant de 13 ans qu'il ne peut plus faire de projets et que l'objectif, c'est de réduire ? Il va forcément s'ennuyer. On a tous envie d'extraordinaire dans nos vies, il n'y a aucun problème à penser ça. Comment faire, après, pour que ça ne soit pas synonyme de consommation à outrance, de dépense d'argent public excessive ? Voilà où on se situe à l'agence. C'est un peu la même problématique avec l'architecture rurale dont on parlait tout à l'heure : l'ultra-vernaculaire, l'ultra-local, tout ça me gêne un peu. Ce n'est pas parce qu'on est à la campagne que tout doit être construit en terre. On se retrouve actuellement dans des situations vraiment absurdes, notamment sur la question du carbone et du bois. On travaille, à l'agence, essentiellement sur des équipements publics, qui nécessitent des portées de plus de 20 ou 30 mètres. On nous impose de les construire en bois. On fait donc une structure de 200 tonnes, en bois, alors que ça pourrait faire 30 tonnes en acier ! Dans le fond, on se questionne, on trouve cela bizarre. Est-ce que c'est mieux d'avoir décimé une forêt pour faire une couverture alors qu'on aurait pu la faire avec du métal recyclé, très fine, avec moins de matière ? Il y a un glissement là-dessus, et la question de la banalité rejoint cela. Ce que font Lacaton & Vassal dans la mise en œuvre de la banalité, c'est au profit d'espaces absolument exceptionnels. Ça devient donc tout sauf banal, tout sauf neutre. Certains journalistes ont qualifié cette architecture de neutre ; je trouve qu'elle est neutre dans les matériaux qu'elle emploie, mais au service d'un effet exceptionnel.

La relation entre discours, esthétique, processus : où est-ce que la banalité ou l'ordinaire interviennent, et à quel profit ?

Ce sont des questions que l'on se pose tout le temps à l'agence. C'est compliqué à communiquer, à partager : parler uniquement de questions liées à des situations spatiales, à la relation entre deux espaces pour produire des expériences géniales, peu importe la matière, c'est très compliqué à faire valoir.

On constate, notamment dans deux de vos projets récents, à Pantin et à Nantes, une écriture assez rationnelle, presque systémique. Comment en discutez-vous avec vos clients et les élus ? Sont-ils sensibles à un retour à la trame, à une forme de répétition, de radicalité ?

Non, pas du tout. Pour Pantin, ça a été très compliqué : le maire ne voulait pas de briques rouges, parce que ça faisait « pauvre et communiste ». Il voulait de la brique noire, soi-disant plus bourgeoise. Chez les politiques et les adjoints à l'urbanisme, il y a un manque de culture architecturale incroyable, c'est un puits sans fond. Pas tous, évidemment, mais c'est d'une très grande tristesse générale. Je ne crois pas qu'ils soient sensibles à quoi que ce soit. Sur ces deux projets, par exemple, on s'est posés la question de la matière. Les deux sont en terre cuite, pour des raisons complètement différentes. Pantin, c'était un concours pour I3F, un bailleur social. Comment faire pour construire 30 logements répartis dans 4 dents creuses dans une même rue ? Un projet d'acupuncture. L'enjeu était de faire avec un site très compliqué – le contexte est très dur, les logements sont insalubres – et très peu d'argent pour construire ; on voulait donc au moins garantir une matérialité pérenne, minérale, pas un bardage qui s'abîmerait rapidement. Les choses sont un peu différentes pour le projet de Nantes : on s'inscrit dans une ZAC, au sein de laquelle la réglementation thermique implique du bardage et de l'enduit projeté sur de l'isolant. Notre réaction était donc : veut-on vraiment une ville qui ressemble à ça ? C'est désolant, c'est triste. Il y avait l'entrée de ville, avec les hangars en tôle. Là, c'est la même chose, mais avec des habitations : la « ZAC des années 2000 ». Voilà comment on en est arrivés à la question de la matière, pas seulement dans sa relation à l'usage, mais via une vraie relation entre des questions d'enjeux urbains et de matérialité. Que cela soit la tour de logements

à Nantes, ou les petits plots de logements à Pantin, on est dans des formats très contraints, avec aucun angle droit. On s'est donnés quelques règles mais les logements sont tous différents. On est donc très loin de l'idée de la rationalité, que l'on aime bien, pourtant, par ailleurs. Si l'on avait un terrain qui s'y prêtait, on aurait aimé faire quelque chose de bien qui puisse se dupliquer. Mais ce n'est pas du tout le cas, car les sites étaient trop influents, trop forts. Pour le coup, on se rapproche là-dessus de ce que peut écrire Sébastien Marot sur le rapport programme-site et sur le fait qu'une hypothèse assez valide sur l'architecture contemporaine serait de considérer le site comme prédominant par rapport au programme.

Pour faire face au manque de culture architecturale que tu soulèves, de certains élus, de certaines personnalités politiques, comment travaillez-vous la question de la communication et de la médiation de vos projets avec vos clients ? Est-ce que vous investissez des moyens de communication singuliers, des mises en récits du projet éventuellement plus partageables ?

Ce qui nous a différenciés dès le début, avec nos copains de NP2F, c'est qu'on n'investit pas particulièrement la question de la représentation. NP2F, quand ils rendent un concours, ils font une image avec Artefactory, et ils produisent leur collage qu'ils présentent comme des outils de fabrication du projet après. C'est aussi une autre forme de communication, qui est plutôt interne, pour eux. On essaye d'être le plus pédagogues possibles dans nos rendus de concours, de faire des axonométries. Il y a une forme d'opacité, de notre côté, par rapport à la question de la représentation. Depuis quelques années, sur tous les projets urbains, sur toutes les ZAC de France, des dessinateurs font des axonométries à la main. Il n'y a plus une seule image de synthèse ! Si toute image est une représentation – c'est n'est jamais la réalité, ok – s'approcher d'une réalité est tout de même une forme d'honnêteté dans le projet. Je trouve ces dessins BD avec plein de gens heureux assez symptomatiques, à l'échelle de l'architecture, mais surtout à l'échelle des aménagements urbains. C'est devenu la norme, alors que l'on a les moyens de montrer exactement ce que le projet va donner. Mais on ne le fait pas. On pourrait croire à une forme de pédagogie, c'est surtout une espèce de mensonge.

Tu parles du dessin et de la BD. Est-ce que tu constates également un rapprochement entre les architectes et le champ littéraire ? Quelle importance accordez-vous au texte, en tant qu'outil de conception ou de communication à l'agence ?

C'est moi qui écris les notices et j'écris plutôt vite, donc c'est efficace pour les concours. Mais ça n'a pas plus d'importance que ça, pour être très franc. Notre relation au texte est d'ordre descriptive, en tâchant d'être le plus clair possible et en faisant remonter les deux ou trois enjeux principaux du projet, la manière dont on y répond. Un travail synthétique, qui est un travail de notice. Pour nous, ce n'est pas un outil de conception. On dessine. Je pense que 80% des textes qu'on peut écrire – que je peux écrire – la nuit pour les rendus de concours, ne sont pas lus. Chris Younès – qui était ma directrice de thèse – ou Jean-Louis, plein d'auteurs écrivent des textes pour les architectes dans le cadre de concours. Mais cela concerne essentiellement de très gros projets. J'étais récemment juré pour un concours public : on n'a même pas eu les notices écrites ! On ne les a même pas eues ! On nous a lu la page synthétique. On a demandé de les parcourir, mais on nous a rétorqué qu'on n'avait pas le temps. Je n'ai donc lu aucun texte. On nous a juste projeté les images et les plans. Je me fais chier à écrire des pages et des pages de texte, à essayer de produire quelque chose qui a du sens, pour que cela soit lu par deux personnes de la commission technique.

Je voulais citer un passage de votre site internet : « Raum c'est aussi un atelier où se fabriquent des prototypes, des sérigraphies, qui accueille des résidences, des expositions et des concerts, un lieu en construction perpétuelle où la matière est mise à l'épreuve du monde. » Comment l'agence s'investit-elle autrement que par le projet d'architecture ?

À la base, on répondait à des 1% artistique, on a fait pas mal de scénographie – on continue, même si on en fait un peu moins aujourd'hui. On a un problème de place, pas d'envie. Avant, personne ne travaillait au rez-de-chaussée. On a construit une estrade pour y installer des postes depuis. Avant, c'était l'atelier maquette, on recevait des gens. On a un petit atelier de sérigraphie, on invitait des personnalités pendant une semaine à s'en servir, produire des choses. On faisait aussi des concerts. On a arrêté avec le COVID. On apprécie l'architecture pour sa pluridisciplinarité : un champ où se mêle les questions de la littérature, de la philosophie, de l'enseignement, de l'art contemporain, de la musique, de la fabrication. Dans le master que j'ai monté, on enseigne avec Jean-Louis, qui est sociologue, et avec un plasticien. C'est ce qu'il y a de plus précieux, de plus agréable, dans notre travail. Ce n'est pas sûr qu'il fasse forcément en tirer des liens directs. Pour être un peu ami avec eux, CIGÜE, je sais qu'ils ont deux entreprises. Évidemment, des liens opèrent, mais ils n'ont pas nécessairement besoin d'être explicites. Il y a une forme d'ambiance qui émerge, peut-être aussi intéressante que si elle était vraiment formulée, formalisée. Ça part plutôt d'une envie : faire vivre le lieu, en profiter pour inviter des gens que l'on a envie de voir et faire des fêtes.

Romain Rousseau –
 mercredi 26/05/2021
 14h30-15h30

« On ne peut pas vivre sans fiction théorique »

Pourrais-tu dans un premier temps revenir sur ton parcours, la création de ton agence et les sujets qui ont motivé ton travail ?

J'ai fait mes études à l'école d'architecture de Nantes, où j'ai été diplômé. Pendant mes études, on s'est retrouvés à plusieurs jeunes étudiants en école d'architecture. Ça a commencé de manière assez classique : un concours d'étudiant en 4^e année, qui, avec un peu de chance, marche bien, ce qui est encourageant. On a eu un troisième prix sur un projet, la remise des prix était à Paris, présidée par Henri Ciriani, qui était notre ennemi ! Cela nous a donné confiance, alors qu'on s'apercevait que l'enseignement qu'on avait à Nantes ne nous intéressait pas. On a donc monté une structure, pour inviter en conférences, en autres, des gens qu'on aimait bien. L'associatif, c'est facile à Nantes : on a donc trouvé un local en plein centre-ville qui est devenu notre atelier, on y a fait des expositions, il y avait une vitrine... La première personne que l'on a faite venir, c'est François Seigneur. Il était dans une phase un peu descendante, à l'époque. Il nous accueille à Paris, nous ouvre tous ses cartons et nous dit : « prenez tout ce que vous voulez ». Ça nous a encore davantage encouragé. Puis, certains nouveaux enseignants sont arrivés à Nantes, de Paris, et en particulier Hervé Bagot. Avec lui, on a exploré la jeune architecture qui produisait alors à l'époque, c'est-à-dire des gens qui avaient à peine dix ans de plus que nous. C'était en 1993-1994. Il s'agissait d'architectes comme Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, qui venaient de faire la Maison Latapie – ils sont venus plusieurs fois, on a beaucoup discuté avec eux – mais aussi Rudy Ricciotti, Jacques Hondelatte, Pierre Lafon. En parallèle, on continuait à exposer. On avait une galerie – et on était sympathiques –, il y a donc eu beaucoup de liens avec l'école des beaux-arts, une espèce de *crossover* beaux-arts/architecture. On avait aussi beaucoup de liens avec le milieu de la musique. C'était une sorte de melting-pot transdisciplinaire assez intéressant. Ça a fondé beaucoup de choses pour la suite. On était une bande, constituée de 7 à 20 étudiants d'architecture, des beaux-arts, de lettres, de philosophie, etc. J'ai passé mon diplôme en 1994. En 1996, j'ai commencé à enseigner et créé en même temps ma première agence, grâce à un montage assez classique : le patron de l'agence pour laquelle je travaillais alors de façon alimentaire a eu une commande d'une maison individuelle d'un de ses amis dont il ne pouvait pas s'occuper. Ça a commencé comme ça, de manière très simple. Ensuite, d'autres commandes sont arrivées, des premiers concours, etc. La première agence s'appelait BLR, comme les initiales des noms des trois associés : Franck Biron, Fabienne Legros, Romain Rousseau. Ça a duré une dizaine d'années. Les amitiés se font, se défont, les directions des uns et des autres varient. Fabienne Legros est partie de son côté, plutôt pour faire de l'urbanisme à l'époque. Nous avons continué, avec un autre associé qui s'appelle Sylvain Gasté, du côté de l'architecture. L'agence BLR a donc muté et a changé de nom : Alter Smith. Alter Smith existe toujours aujourd'hui, mais il ne reste que Sylvain Gasté des trois associés originels.

Qu'est-ce qui t'a amené à te détacher progressivement de l'agence ?

J'ai toujours enseigné, en tant que contractuel, puis en tant qu'enseignant associé, avant d'être titularisé à Paris. De Paris, j'ai obtenu une mutation pour revenir à Nantes. A mon retour – quasiment la même année, ou l'année suivante – il y a eu le projet de montage de l'école d'architecture de l'Île Maurice. Je coordonnais le premier semestre de la première année à Nantes et comme l'école ouvrait à Maurice, il

fallait penser la première année. Je me suis donc beaucoup investi dans cette affaire et je n'arrivais plus à faire, en même temps, l'agence, l'école d'architecture de Nantes et l'école d'architecture de Maurice. Je me suis dit qu'il était temps. Il faut aussi dire ce qui est : j'avais le sentiment que l'architecture était de plus en plus rude et qu'on faisait des projets probablement un peu trop gros pour nous. On travaillait avec des majors et le niveau de conflit qu'ils nous imposaient était difficilement supportable.

Je reviens, dans ma thèse, sur le débat qui a eu lieu dans les années 1990 – qui coïncident avec les années que tu décrivais à l'instant – autour de la question de l'ordinaire, que François Barré, directeur de l'architecture, appelait de ses vœux. Comment as-tu vécu cette période, et la question de l'ordinaire t'a-t-elle directement ou indirectement touché ?

On était pleinement dedans ! Les seuls enseignants qui avaient grâce à nos yeux à l'école d'architecture venaient des sciences humaines. D'un côté, les architectes nous imposaient le Mouvement moderne. On se doutait bien qu'il y avait une arnaque. De l'autre, on découvrait le champ de la sociologie, qui était également lié aux arts plastiques à Nantes. C'est ce qui nous a donné vraiment envie de travailler. Le fait qu'on ait à un moment donné découvert des gens comme Lacaton & Vassal ou Pierre Lafont, ce n'est pas un hasard. Les actions que menaient l'association – elle s'appelait *Oxymore* – concernaient essentiellement ces sujets. Un exemple : le périphérique de Nantes fait à peu près 42 kilomètres, on a donc organisé un marathon, un tour destiné à regarder tous les paysages de l'ordinaire. On était pétris de Marc Augé. On nous a aussi demandé d'établir un guide d'architecture – le premier guide d'architecture de Nantes. On ne voulait absolument pas rentrer par un angle savant, notre protocole était donc le suivant : faire toutes les rues de la ville de manière systématique, afin de repérer ce qui nous paraissait intéressant. Dans ce guide, qui s'appelle *Architecture 1950-2000*, figure le palais de justice Jean Nouvel par exemple, mais aussi des petites maisons d'architectes absolument inconnus qui ne comprenaient pas très bien ce qu'ils faisaient là. On avait un petit réseau, quand même : les photographies de ce guide ont quand même été faites par Philippe Ruault – on profitait de cette star nantaise.

L'ordinaire s'opposait alors à l'architecture savante, dans les années 1990 ?

Tout à fait, et je ne dirais pas du tout la même chose maintenant. Le savant s'est différencié du spectaculaire. Un petit exemple : je suis allé, le week-end dernier, à Dunkerque, à un séminaire inter-école qui s'appelle Polygonal, porté par Emmanuel Doutriaux, enseignant à Val-de-Seine. Y participent l'école de Normandie, l'école de Val-de-Seine, l'école de Saint-Étienne, et l'école de Nantes, depuis cette année. Il s'agit d'un séminaire de pédagogie et de recherche. Le principe est le suivant : ce sont les travaux des étudiants qui sont présentés, pas des interventions d'enseignants ou de chercheurs. C'est à partir des travaux des étudiants qu'on commence à discuter. J'ai constaté que dans les approches de mes collègues, la question de la taille des projets est importante – un macro-lot pour les uns, un grand territoire pour les autres. On s'est rendu compte, avec les 4 étudiants du studio de projet « Muter Habiter Penser » qui étaient présents, qu'on travaillait à de toutes petites échelles, sur de tout petits bâtiments – c'était un peu « le macro-lot contre la laverie ». Mais je pense qu'il s'agissait, dans un cas comme dans l'autre, de mener un travail sur une architecture savante, quelle que soit l'échelle d'intervention. Sur ce sujet, je pense qu'on porte le premier héritage de Lacaton & Vassal : les petites choses, les petits objets, le pas cher, le bricolé, etc.

L'un des derniers numéros de *D'a* montrait l'apport de Lacaton & Vassal chez les jeunes agences présentées pour l'occasion, qui étaient présentées comme des « nouveaux réalistes ». En quoi cet apport est-il présent chez les jeunes générations d'architectes ?

Je pense qu'on est encore passé à d'autres stades. Ma génération a grandi avec eux et nos étudiants de l'époque étaient vraiment les enfants de Lacaton & Vassal. On retrouve ça par exemple dans la Biennale de Venise « Nouvelles Richesses ». Aujourd'hui, c'est différent : pour les étudiants, Lacaton & Vassal sont intéressants, comme l'était Le Corbusier quand on étudiait. C'est la même chose. On est au stade de l'autoproduction maintenant, on a passé encore d'autres pas.

Est-ce que le banal, l'ordinaire, le quotidien ont une place à l'école ? Est-ce que ce sont des notions que tu revendiques dans ton enseignement et est-ce que les étudiants y sont sensibles ?

Oui, c'est important. On abordait ces questions frontalement il y a 6, 7 voire même 10 ans, via un gradient privé/partagé/commun/collectif/public. Actuellement, on pose les choses de manière différente. Je remarque par exemple que la question du commun est liée à un non-dit qui irait de soi politiquement. Idem pour la proximité, la modestie, etc. Le vivant, les binarités, les dualismes reposent ces questions-là avec un angle très légèrement différent, qui est peut-être une autre façon, je te l'accorde, de dire la même chose. Ce qui est important, c'est que c'est un angle que les jeunes générations peuvent s'approprier. Alors que, par exemple, ils ne se sont jamais préoccupés de la modestie, dans la mesure où ils n'ont jamais rêvé d'être une star. Les grandes stars de l'architecture ne les ont jamais fait rêver. Elles représentent au contraire les suppôts de l'ancien monde. Toutes les stars qu'on a connues à notre époque – les Koolhaas, les Tschumi, voire même les déconstructivistes américains, etc. – pour eux, c'est juste de l'histoire, ce n'est pas du tout opérant.

Comme si tout ce que vous aviez mis vous en place fin 1990, début 2000, était compris.

Et digéré !

Est-ce que cela pourrait également expliquer que certaines agences ne portent plus nécessairement le nom des associés fondateurs ?

Exactement. C'est pour ça qu'il était intéressant que tu me poses la question. On a effectivement eu deux noms. Le premier était lié à des personnalités. Pour le deuxième, on tenait à ce que les choses ne soient pas nominatives, qu'elles puissent s'arrêter ou perdurer, qu'il n'y ait pas de droit d'auteur. Sur les collectifs – je pense aux collectifs qui fabriquent – il y a aussi une question de relation à la commande. Seul, c'est compliqué de fabriquer. Quand tu fais de la visseuse/deviseuse, c'est quand même mieux qu'il y en ait un autre qui tienne la planche de bois.

Les modes de productions auraient changé, qui présupposeraient de nouvelles manières de s'organiser en agence ?

Possible, oui.

J'ai cru comprendre que tu mettais en avant, au sein de ton enseignement de master, des projets qui relèveraient davantage du processus que de la forme : « faire, faire avec, faire pour », etc. : une manière de mettre en récit le projet avec les gens concernés.

Oui, c'est quelque chose à laquelle je crois très fort. Je travaille avec pour objectif que les étudiants qui sortent en PFE soient directement des chefs de projet, pas des dessinateurs. Je considère qu'à la fin de la licence, ils savent dessiner. Même s'ils ne savent pas tout, ils ont tout à fait les moyens d'aller se renseigner ; discuter avec un ingénieur, ce n'est pas si compliqué que ça. Par contre, la question de

l'engagement – comment tu fabriques du projet et à partir de quoi tu fabriques du projet ? – si tu n'arrives pas à l'identifier fortement, il est ensuite difficile de convaincre tes mandataires. Je dois faire une intervention, demain soir, sur la question de la loi et de l'architecture. C'est très intéressant de se replonger sur la manière dont le texte de 1977 définit l'architecture. Il la définit d'abord comme un acte de création d'intérêt public, ce qui veut dire qu'en tant que concepteur, ce que tu vas produire dépasse forcément la commande, puisque cette dernière va être publique, vue, etc. En parallèle, si c'est un acte de création – un acte de culture –, je pense qu'il n'est pas possible de faire autrement que de placer son engagement dans la forme architecturale. C'est ce qu'on appelait le « concernement » : impossible de faire un projet sans être concerné. C'est ce que j'ai envie de faire expérimenter aux étudiants qui finissent leurs études.

Ce concernement, par quoi passe-t-il ?

Chacun a son propre concernement. Ça dépend de ton parcours, de ta vision du monde. Aucune n'est meilleure qu'une autre. C'est quelque chose que j'ai découvert à l'Ile Maurice : un concernement hindouiste a autant de valeur qu'un concernement communiste. Il s'agit juste d'une mécanique de pensée qui va se mettre en place et fabriquer une forme différente.

Tu parles, dans une de tes fiches d'enseignement, d'une « actualisation des fictions théoriques et urbaines par le projet ». Est-ce que tu peux m'en dire davantage ?

Les fictions théoriques, ce sont tous les paradigmes qui nous font réfléchir de telle ou telle manière. L'extraction du corps humain de la nature est une fiction théorique. On ne peut pas vivre sans fiction théorique ; cela voudrait dire qu'on vit dans la vérité, la vérité étant elle-même une fiction théorique. Ce n'est donc pas possible. Mais ce qui est important, c'est d'en être conscient : conscient que la séparation jour/nuit est une fiction théorique. Il s'agit simplement d'un mécanisme qui a été pensé – pour une raison particulière et à un moment donné –, qui s'est systématisé, et qui fait que maintenant les enfants doivent jouer dans leurs chambres et pas dans le salon. Ça a parfois créé des pensées non-situées, qui reproduisent un même modèle. Concernant la question de la problématisation : il est important également d'être conscient que l'architecte ne résout pas de problème, mais qu'il pose des questions. Si tu résous le problème, tu ne te démarques en rien d'un travail d'ingénieur qui s'occupe d'une partie un peu serrée de l'affaire. Alors qu'en posant une question, tu rebats les cartes sans présupposés sur la forme. Voilà ce qui m'intéresse.

Est-ce que tu as senti, depuis que tu enseignes, une évolution des modes de représentation chez les étudiants ?

Oui ! Ma génération – entre cinquante et soixante ans – a été formée par des modernes ou des néo-modernes, où la question de la représentation était toujours celle de l'objet à construire. La communication ? L'objet à construire : la coupe, le plan. C'est pour cette raison, notamment, que la découverte des déconstructivistes a été un choc terrible – en ce qui me concerne, en tout cas. On avait droit à des représentations partielles ! Des agences comme Morphosis, par exemple, aux États-Unis, ont été des « claques » fondamentales sur la question de la représentation : on pouvait en même temps mettre de l'architecture, du paysage et de l'usage sur le même dessin. Ça résonnait, parce que c'est bien ce que l'on vivait quand on était dans une architecture : il y avait donc une espèce de corrélation phénoménologique, pratiquement, qui opérait. Pareil pour la question de l'axonométrie : il n'était plus question du constructif, mais de la construction de l'idée. Bernard Tschumi a été fondamental pour nous là-dessus. Ensuite, d'autres moyens de représentation sont arrivés. Je crois beaucoup, en particulier, au manga japonais et à sa capacité de raconter une espèce d'ordinaire. Il s'agit, dans les premiers mangas qui sont arrivés en Europe – je pense

notamment à Jiro Taniguchi – d'un récit de la banalité, avec une manière très fine de dessiner la banalité. Ces choses ont perduré, qu'on a retrouvées après chez Bow-Wow notamment : le manga japonais adapté à l'architecture grâce à Archicad. Ces phénomènes continuent. L'entrée de l'illustration à la maison est significative de nos jours, et l'animation également. J'évite volontairement cette période de l'ultra-réalisme, de l'image de synthèse, parce que je n'ai jamais pu y adhérer. J'ai tout de suite pensé qu'il y avait une arnaque, issue d'un marketing ultra-libéral qui me dérangeait, même si on a été obligés d'en faire pour les concours sur lesquels on travaillait à l'agence. Mais, à chaque fois, on les accompagnait d'axonométries éclatées. Je suis sorti du monde des concours, donc je ne sais pas si on continue à faire des images ultra-réalistes et même des films 3D comme si on était au cinéma, mais je pense que l'incomplétude d'une représentation engage notre capacité de s'y projeter.

Mieux vaut encore instrumentaliser une représentation incomplète ?

Cela reste des outils, qui peuvent donc toujours servir un argument marketing.

Quel est le rendu le plus singulier qu'une étudiante ou un étudiant t'ait présenté ?

Il y en a plusieurs. J'ai vu un PFE sous forme d'une performance, accompagnée d'une multitude d'objets présentés – pour le coup, c'était incomplet. La tentative de rassemblement du tout a été fait en direct. En ce qui concerne ceux de cette année, une étudiante a par exemple produit son travail uniquement en maquette ; la conception s'est faite en produisant la maquette. Presque aucun plan – seulement des petits morceaux. Toute la volumétrie, tous les assemblages, les jonctions entre les différents modules ont été faits en maquette. Jusqu'à la soutenance de son PFE, on ne savait pas ce qu'elle allait faire.

Des outils qui peuvent être réinterprétés en agence par la suite ?

Je ne pense pas, en tout cas pas dans un système de commande telle qu'elle se pratique ou dans le cadre d'un concours, par exemple. À partir du moment où tu engages ta responsabilité d'architecte, que tu t'engages sur un coût particulier, je pense qu'il c'est impossible d'utiliser de tels outils. Ça peut, par contre, prendre place dans un dialogue compétitif, en contribuant, encore une fois, à accompagner le maître d'ouvrage dans sa propre problématisation. On le sait bien : la problématisation n'est jamais un point d'arrêt, mais toujours une oscillation entre quelque chose qui s'est faite avant et quelque chose qui prend une autre forme. À travers un vrai – un bon – travail de problématisation, la première question est différente de la dernière.

Est-ce que tu invites tes étudiantes et étudiants à raconter des histoires ?

Oui, on a toujours cette demande d'écriture. Par contre, je ne suis pas personnellement un grand lecteur, je ne lis quasiment pas de romans. C'est un travail qu'on mène surtout en le séminaire de mémoire, qu'on a monté avec Kantuta Quiros. Kantuta a apporté toute son expérience et son expertise sur ce sujet ; la forme des mémoires est assez libre. Par exemple, nous travaillons la forme de la nouvelle ou du « compte-rendu de procès », qui fonctionne très bien pour problématiser : le champ, le contre-champ, les doutes, les indices. Il existe des dispositifs, comme ceux-ci, qui sont efficaces. Une étudiante travaille par exemple sur le « procès de l'angle droit ». C'est vraiment intéressant, parce qu'elle étudie le mouvement moderne, mais aussi le rationalisme, le monde ingénieurs, et le monde biologique, qui ne connaît pas l'angle droit.

Comment analyses-tu le fait que certaines agences d'architecture et d'urbanisme se dotent d'écrivains et d'écrivains qui viennent intégrer le monde architectural et urbain de manière opérationnelle ?

Je différencierais les agences d'urbanisme et les agences d'architecture. Les agences d'urbanisme agissent sur un temps beaucoup plus long, et les urbanistes ont bien compris que la question du projet figé était une illusion, que la planification était une illusion. Les urbanistes, accompagnés des paysagistes, n'ont pas eu peur de développer des systèmes qui sont soit liés à l'occasion, soit liés à l'improvisation. À partir de là, je pense que la question du récit devient vraiment intéressante et nécessaire. C'est l'occasion de créer une fiction sans figer quoi que ce soit. En architecture, c'est plus difficile, parce qu'il y a cette obligation du résultat, de la forme. Pour le peu que je connaisse de ça, les récits d'architecture sont souvent des récits d'auto-justification.

Pendant le premier confinement, sur la page Facebook des « architectes confinés », tout le monde postait des choses avec une forme de grande générosité. J'en ai profité pour télécharger les œuvres complètes de Le Corbusier, comme une espèce de rédemption. Il a un travail d'écriture dément. Il dit plein de bêtises, mais il n'est jamais dans l'auto-justification ; son écriture participe de la découverte d'éléments et de dispositifs qui vont lui servir à faire du projet. Tous les grands penseurs de la forme étaient aussi des écrivains. Je pense à Koolhaas évidemment, et à Tschumi.

Je voudrais te lire une phrase qu'Emmanuel Rubio avançait lors d'une table ronde avec Aurélien Bellanger à la cité de l'architecture en 2017 : « On peut se demander si les artistes et les écrivains ne construisent pas le Grand Paris (mais on pourrait étendre l'idée au territoire français en général) autant finalement que les architectes, dans quelle mesure ils le donnent à voir, ils le donnent à partager ? » Qu'est-ce que cela t'évoque ?

Je suis absolument d'accord. Mais, à nouveau, pour les grands territoires. Sur cette histoire du *storytelling*, sur l'idée de l'identification, arriver à ce qu'un Parisien ne dise pas « je suis parisien » mais « je suis grand parisien », ou qu'un touriste chinois dise « je vais voyager, non pas à Paris, mais dans le Grand Paris », c'est quand même quelque chose ! À une autre échelle, on a bien connu ça à Nantes, grâce, d'abord, au génie de Jean Blaise – et celui de Jean-Marc Ayrault, qui lui a laissé carte blanche. On est passé de la cité négrière à la cité industrielle, puis à la cité culturelle. Il a fallu reconstruire cette histoire de la culture à Nantes. Jean Blaise a été l'auteur de ce récit, non pas via l'écriture, mais en faisant venir des artistes, en donnant des rendez-vous, en fabriquant des protocoles, etc.

Les projets d'architecture – d'échelle plus petite – et notamment ceux du studio de projet que tu diriges nécessitent-ils également une mise en récit, une narration, ou l'architecture se suffit-elle à elle-même pour se raconter ?

C'est peut-être encore une question de génération, mais je crois que l'architecture peut se suffire à elle-même. Je persiste à croire en la vision kantienne de l'émotion esthétique : l'émotion esthétique se produit sans concept et hors de l'entendement. Tu n'as pas besoin de culture, quelque chose se passe. C'est le tandem Kant-Heidegger sur la question de l'émotion esthétique comme déclencheur ontologique. Le récit peut aider à provoquer, à construire « l'occasion de... », mais je suis moins sensible au récit comme pure ouverture. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que je lis peu de romans.

Aurélien Bellanger –
Jeudi 06/09/2019
14h30-15h30

« Le miracle presque religieux de la ville »

Les architectes sont-ils les mieux placés pour révéler un territoire ?

Non, parce qu'à part récemment avec les « Réinventer Paris », il n'y a pas de concours à l'échelle métropolitaine. Il y a eu le fameux concours de Sarkozy en 2007, et ce mythe post-haussmannien d'un urbanisme un peu naturel : ça ne s'est pas trop mal passé, ça a grossi, la ville est accidentellement devenue plutôt belle. Il y n'a pas eu de demandes politiques, à l'échelle du Grand Paris, si ce n'est pour résoudre des problèmes locaux, mais l'objet est un peu à la dérive. L'approche qu'on avait de Paris était plutôt de l'ordre de l'aménagement du territoire, l'héritage du désert français : cet objet est trop gros, cet objet entraîne la France dans un gouffre trop compliqué, il faut donc faire des métropoles d'alternance, des lignes TGV, etc. Dans un deuxième temps, qui est plutôt contemporain et qui émerge avec le Grand Paris en 2007, il y a l'idée que la macrocéphalie parisienne est plutôt une chance pour la France qui a réussi à faire sortir une ville-monde du type AAA : la 3^e ville monde après Londres et New York. 1^{er} temps : il faut rééquilibrer. 2^{ème} temps sous fond de démographie un peu atone mais du fait que l'agglomération parisienne grossit moins bien : est-ce qu'il ne faudrait pas la perfuser ? Du coup, le Grand Paris Express, plus qu'un projet rationnel, représente une sorte de tapis roulant magique qu'on met sous l'existant pour le redynamiser. C'est comme s'il y avait une sorte de baguette magique. Au moment où naît le Grand Paris, il rencontre la double concurrence et des villes asiatiques et des villes du Golfe qui portent le « waouh » et, et plus près de lui, d'abord de Berlin puis ensuite de Londres, qui est la ville qui construit quand Paris est la ville qui ne construit plus.

Quel est le rôle du romancier dans ce processus ? Comment peut-il réussir à fédérer un discours sur la ville et quelle portée ce discours peut-il avoir ?

J'ai lu cet été le *Livres des passages* de Benjamin. Hyper intéressant, en fait, si tant est que le livre est un roman. C'est un essai, en fait. Benjamin dit qu'il faut presque un siècle de maturation pour tenter de relever les utopies architecturales du passé. Il y a un rapport de distance. Dans les années 1920-1930, Benjamin commence à comprendre la nature du projet haussmannien. Il a fallu Benjamin pour comprendre l'utopie de la chose. Peut-être que ce n'est pas possible d'y accéder en direct.

Et pourtant, votre livre s'inscrit dans un projet tout à fait contemporain.

Je n'avais pas lu Benjamin, je ne savais pas que c'était impossible. Effectivement, mais il y a l'amusement de travail sur un objet réel. La littérature française, peut-être particulièrement la mienne, est un peu névrosée : elle est un peu officielle, un peu jacobine. Il n'y a pas beaucoup de folklore en France. Je trouvais marrant de fabriquer un monument de papier qui accompagnait ce monument réel. J'ai répondu à une commande qui n'existait pas, en fait, et je n'ai pas touché d'argent, mais quelque part c'était une commande officielle, il fallait que quelqu'un écrive un livre qui s'appelle le *Grand Paris* parce que le Grand Paris était en construction.

Il fallait donc que le projet s'accompagne d'une narration, d'une fiction ?

Voilà, presque. Rétrospectivement, c'est comme si je candidatais à l'appel de la Cité de l'Architecture de Sarkozy. Que j'apportais un récit. Il y a des romans de banlieue, d'une très belle veine, qui vont d'Emmanuel Bove jusqu'à des choses un peu pittoresques, avec une langue contemporaine, un peu hip-hop. D'un autre côté, le roman germanopratin, pour caricaturer. Mais il y a assez peu d'objets qui prennent la métropole elle-même comme sujet, l'objet n'existe pas littérairement. Chez Balzac, il y a un mouvement pendulaire : cela se passe souvent dans des zones proches de Paris – je pense à *Un début dans la vie*, qui se passe intégralement dans une diligence. La totalité du livre s'écrit sur un trajet un peu périurbain, qui représente en 100 kilomètres à vélo : la butte témoin. Il y a tout un discours qui est porté par Olivier Adam : le périphérique est quasiment devenu un sujet. Je suis assez gêné personnellement, parce que j'ai grandi dans le sud de l'Essonne, je connais bien ce territoire, je ne l'ai pas investi littérairement. C'est un petit trésor de campagne de le connaître, ayant fait acte de vouloir ville dans le centre. Le Grand Paris est un sujet que j'aime mais qui est assez peu investi par les autres écrivains. Il faut aimer les grands geste gaullo-mittérandiens, il faut aimer le caractère pompeux des choses, les actes d'autorité qui décident : ici nous bâtirons une ville nouvelle, ici nous construirons un aéroport. Si on refuse d'incarner ce genre de personnage, que j'avais déjà un petit peu incarné dans *L'Aménagement du territoire*, on a du mal à traiter la question des grands aménageurs, ce type de haut commis de l'état, qui sont tout à fait de l'échelle métropolitaine. C'est un délice, comme personnage romanesque.

La ville ne pourrait donc être racontée que par le grand projet ou l'acte politique qui le décide ?

En tout cas, c'est l'angle que j'ai trouvé. Marne-la-Vallée, c'est typiquement un passage, au sens de Benjamin. C'est intéressant de consacrer de l'énergie pour comprendre ce qu'ont été les villes nouvelles, à comprendre ce qu'a été Marne-la-Vallée, quand bien même Marne-la-Vallée a été un monstrueux échec. La chose n'a pas encore accouché de tous ses idéaux. Si on veut comprendre le capitalisme français des années 80, il faudra fatalement retourner à Marne-la-Vallée.

C'est le rôle de l'écrivain, d'y retourner ?

Là, typiquement. Je me méfie de la ville, qui est un terme assez nouveau, en fait. La ville, on n'en parlait pas, jusqu'à présent. Et il est de bon ton d'aimer la ville. Quand on dit « la ville », on donne une pensée complexe à tout ce qu'on dit. Il y a une obsession très forte pour la ville. Quand bien même c'est bientôt fini. La ville devient obsédante dans le discours au moment où la ville est finie.

Qu'est ce qui pourrait la remplacer, si la ville est terminée ?

Le mouvement des gilets jaunes est très intéressant sur un point précis : la fracture territoriale est telle que la ville est devenue le nom massif d'un problème, entre la ville où ça va, et la non ville où ça ne va pas. A partir du moment où la ville est devenue le nom d'un problème plutôt qu'une structure pérenne de solution, l'objet est beaucoup plus en crise qu'on ne le pense. Grosso modo, je m'intéresse au sublime urbain. Dans mes livres, je parle de la beauté de l'A6, de la beauté de la N118 quand elle plonge sur Paris. J'en parle, et je sais très bien que je suis un peu de mauvaise foi. Je le fais parce que ce n'est plus très populaire, je sais que c'est une carte à jouer marrante. Spontanément, je me rappelle de mes parents passant à côté de Beaugrenelle en disant : mon dieu qu'est-ce que c'est laid. Je ne sais pas si vous avez vu les nouveaux locaux de TVK, mais ils sont conscients de leur effet. Ils commencent à le vendre comme une vraie superstructure, un énorme immeuble. C'est drôle, parce que

je m'étais toujours dit que c'était le bâtiment le plus laid de Paris, et je commence, avec eux, à le regarder autrement.

Comment l'analysez-vous ? Est-ce une manière d'être avant-gardiste, de revendiquer aimer des choses prétendues laides ?

Sans aucun doute. Le brutalisme est l'exemple contemporain le plus frappant : il fallait être courageux pour l'aimer, et voilà le brutalisme devenu méga-mainstream. Il est presque devenu trop facile d'aimer Bofill, Abraxas. Pareil pour le pavillonnaire. Il y a là un dandysme esthétique, mais qui est intéressant dans la mesure où c'est une recherche. Je suis conscient que je force un peu. Mais je suis sincère : Abraxas la première fois que je l'ai vue... c'est assez rare de ressentir ces choses.

En quoi consistait justement votre mission pour/avec TVK ? En quoi cela est-il pertinent d'associer un écrivain dans un processus si complexe d'aménagement urbain tel que le Grand Paris ?

Je suis content, personnellement : cela me fait de l'argent de poche et je ne me sens pas trop hors-sujet. À la base, ils avaient carte blanche dans le petit espace de la Cité de l'Architecture et m'avaient demandé de venir faire une conférence. On s'est revus. Pour le projet du Grand Paris, j'ai fait 4 conférences ; j'aurais aimé toutes les faire. C'était l'angle « sécurité », l'angle « espace partagé », « piétonnier ». Dans l'absolu, j'aurais aimé qu'il s'agisse d'une commande un peu oulipienne, et faire les 140 gares. Mes textes étaient assez inégaux : j'en ai un très bon, un pas mal et deux assez médiocres. Le jeu était d'aller sur place, et d'écrire une sorte de chronique territoriale, paysagère. Ça a très bien marché quand je me suis retrouvé devant l'hôpital de Créteil. J'ai vraiment joué le jeu de la déambulation, je me suis perdu.

La visée était grosso modo la suivante : solliciter des gens le matin, pour leur donner un peu plus à la fin. Il y avait toujours un grand acteur, qui faisait une conférence sur un thème précis. Et à la fin, je venais lire un petit texte. En gros, il y a une sorte de charte des espaces publics des gares. Pour le Grand Paris, il était question de faire venir des décideurs locaux et faire de l'évangélisation subtile.

Comment en êtes-vous arrivé à être ainsi investi dans le milieu institutionnel et culturel du champ architectural ?

Je pense que j'aurais dû, a priori, faire des études d'architecture. J'en ai été dissuadé. J'ai toujours eu un respect très fort pour la figure de l'architecte, qui a presque été démenti à chaque fois que j'ai vu des architectes en vrai. Dans mon top 5 des meilleures professions au monde, je mettais toujours architecte, peut-être aveuglé par la figure assez réussie de Le Corbusier. J'ai rencontré des gens qui, à chaque fois, avaient des problèmes, des problèmes d'argent et de définition de leur place dans la société. Je parle de choses que je ne connais pas du tout, pour après rencontrer les gens, qui sont contents de me rencontrer. Le champ est très fier que quelqu'un leur consacre de l'espace en y croyant dur comme fer. L'architecte est pour moi la figure anthropologique qui fait le partage entre le pouvoir et l'économique. Ma force, c'est la naïveté ; je n'y connais rien mais j'ai des bonnes intuitions. Je peux donc dire des énormités. On les accepte. Et puis j'aime bien le fait que le mauvais goût règne en maître. Les gens n'y connaissent vraiment rien en architecture. C'était un domaine où c'était marrant de former mon regard. Je prends beaucoup de plaisir à me documenter sur l'architecture, depuis longtemps. Je n'y connais toujours pas grand-chose, mais j'essaie de développer la bataille de la guerre esthétique. Il y a tellement de guerres esthétiques qui ont été perdues, les Halles notamment, tellement de défaites, qu'il est nécessaire de s'investir.

Pour le dire autrement : j'ai été libraire pendant longtemps. Il y a un aspect un peu comptable chez les professions libérales, qui achètent beaucoup de livre parce qu'elles peuvent faire des factures. J'étais libraire dans un librairie de psychanalystes, dans le 5^e. Est-ce qu'on ne pourrait pas imaginer qu'il y a eu une sorte de littérature un peu psychologisante avec des cas psychologiques très forts, qui est née pour faire plaisir à cette clientèle – les psychanalystes ? Le roman français, dans les années 1980-1990 va jusqu'à l'autofiction ; le lecteur alpha est un psychanalyste. Je me dis que moi, peut-être, mon lecteur est architecte. Je n'ai pas fait exprès mais c'est drôle.

La fiction peut-elle être outil de conception pour les architectes ?

Non. Parce que c'est trop long. Je pense que les décisions se prennent trop vite, et nécessitent des visuels et des maquettes. Il existe une anecdote intéressante sur Pei. Il gagne le Louvre en une phrase, en fait : il dit LA bonne phrase, exactement ce qu'il faut dire à Mitterrand au moment où il faut le dire. Je crois beaucoup à cela. La narration, ça fait des dossiers sérieux, mais je ne pense pas que ça soit lu par quiconque, je ne pense pas que ça soit suffisant. Sinon, il faudrait imaginer une énorme narration, de type fin du monde. 1^{er} temps : fin du monde. 2^{ème} temps : mettez un toit terrasse qui récupère l'eau de pluie.

Est-ce que la fiction peut panser les maux ? Est-ce que les architectes peuvent ou doivent s'en servir pour réussir à parler, à communiquer ?

C'est qui frappant chez TVK, c'est qu'ils ont une stratégie. Et ils n'ont pas besoin d'écrivains pour la trouver. On ne mesure pas à quel point Le Corbusier était un génie de la stratégie de lui-même. Bouchain est un exemple typique : je l'ai vu une fois : génie charismatique, globalement pas d'accord avec lui mais je dois admettre qu'il est très fort en termes de récit de lui-même. Pour un revenir à TVK, ça fera peut-être partie de leur légende de m'avoir fait travailler un jour sur un sujet. Avec eux je suis plutôt en confiance parce que j'aime bien leur trajectoire, je me sens du bon côté de la légende. De toute façon, c'est quelque chose que je ressens dans beaucoup de domaines et surtout en littérature : quand on fait des choix purement esthétiques, on se trompe. Il ne faut pas trop faire confiance à ses propre goûts. Il vaut mieux se concentrer sur quelque chose qui nous paraît un peu moche mais bien raconté, que sur quelque chose qui nous plaît mais qui n'est pas bien raconté. Ça fait très longtemps que le travail de Nouvel est devenu très plastique, et que le discours ne suit pas du tout. Inversement, je pense que Koolhaas est plastiquement c'est moins bon, mais je signe tout de suite, j'adhère à n'importe quoi.

Le discours serait plus important que le bâtiment lui-même ?

Oui, bien sûr. D'un coup, c'est lumineux. Si je faisais une école d'architecture aujourd'hui, j'aurais presque envie de dire : je ne construirai jamais. D'un coup, c'est plus fort, ça retourne le rapport au métier : du pur récit. Le métier ne consisterait plus de construire, mais repenser l'existant. Et ça marche que si le discours est fort.

L'aménagement du territoire, ou l'architecture, sont-ils illisibles pour les populations non-sachantes ?

Illisible, complètement. Fouarfouilles et autres Liddl. Protégé par un discours de petit bourgeois, de moquerie sur les gens qui vont chez Liddl, et chez Nose.

Les architectes sont incapables de rendre la ville lisible ?

Le problème, c'est qu'ils sont un peu solutionnistes. Petit a : quel est le problème. Petit B : avec moi il n'y'en aura plus. Des effets d'affichage. Le discours bien raconté, exposant que le fait de sortir ses poubelles n'est pas une expérience sinistre, c'est plus important que des effets de double-peau sur une façade fleurie. Un projet doit nous évoquer tout de suite quelque chose. Vous voulez acheter une maison ? Il n'y aura pas de garage automatique, il n'y aura même pas de garage tout court. Là c'est un vrai défi, et il faut passer par le récit, ça ne se fait pas sur un plan.

Est-ce que la ville a besoin du roman pour créer le consensus ? Est-ce que le roman peut réussir à changer notre expérience quotidienne de la ville ?

Il peut faire exister des choses qu'on ne sait pas voir, par exemple. Il suffit de dire que la voie Georges Pompidou est bien faite : il y a quand même un défi urbanistique majeur qui a été relevé. Le livre de photo de Latour qui s'appelle *Paris ville invisible* a beaucoup changé mon rapport à la ville. Il en raconte vraiment les détails. Une rue, c'est d'abord une commission qui décide du nom de rue, c'est le maire qui valide le nom de rue, c'est une entreprise qui va recevoir le gabarit de la rue, qui va emboutir les lettres etc. C'est une sorte de déconstruction permanente selon les normes. Latour parle les lieux qui sont extrêmement fascinatoires pour moi, qui sont les lieux où se règlent les feux rouges, les salles de contrôle. Je pense que la première demi-heure de *Rencontre du troisième type* de Spielberg est un film majeur sur ces sujets, largement sous-estimé : il ne fait que filmer des gens dans des salles de contrôle qui ne savent pas ce qui se passe. Un homme travaille dans une usine électrique et constate qu'il y a un problème. Le problème, c'est un point verre qui clignote dans son esprit : une sorte de collections de lieux de contrôle qui, tous ensemble, désignent l'objet « extraterrestre ». Ce que j'aime beaucoup avec la ville : c'est une somme de capteurs qui fonctionnent en parallèle. C'est le miracle presque religieux de la ville : rien n'est coordonné et ça fonctionne extrêmement bien. C'est d'une modestie pour les urbanistes ! C'est pour ça que j'aime Koolhaas : avant de faire la ville, reconnaissons que c'est tout à fait chaotique et que ça ne va pas trop mal. D'un point de vue esthétique, mon plaisir de romancier est précisément là : la ville comme preuve de l'existence de dieu, surface d'auto-organisation et d'autonomie extrêmement solide.

J'aimerais revenir sur une citation du *Grand Paris* : « Les villes n'existent pas. Elles sont faites pour être traversées, pas pour être regardées. Jusqu'à Nadar, l'ami de Baudelaire et le premier à photographier Paris depuis un ballon, elles n'ont même jamais été vues en entier. Elles sont là, éparses, incompréhensibles, labyrinthiques, elles supplient le ciel qu'il les regarde enfin. Elles sont la moitié des choses, la vue en coupe, l'organe mort entre les mains implorantes des haruspices. Elles sont des messages adressés aux dieux – ou que les dieux nous adressent. Nous autres, urbanistes, nous parlons aux dieux plutôt qu'aux hommes. » Si les urbanistes parlent aux dieux, les écrivains parlent-ils aux hommes ? A qui parlent les architectes ?

Si on parle autant de la ville aujourd'hui, c'est la preuve un syndrome fort de laïcisation. Pour revenir à Latour, il explique dans un petit livre sur la croyance religieuse qu'on ne peut pas la comprendre si on la pense en termes binaires : dieu existe / dieu n'existe pas. La religion est la forme commune de l'être déjà-là. En fait, c'est la ville. Je trouve que la façon dont on est englué dans une expérience urbaine est de l'ordre du religieux. La ville est en soi un monde clos. Il y a un fantasme d'autonomie. La ville est un tel spectacle de l'immanence que je ne vois pas comment elle ne peut pas déboucher sur une crise de transcendance. La ville est devenue énigmatique.

Fanny Taillandier –
Lundi 26/08/2019
17h30-18h30

« Il ne suffit jamais de raconter une histoire »

Pourrais-tu revenir sur ton parcours et les raisons qui t'ont poussée à étudier l'urbanisme ?

J'ai fait des études de lettres, j'ai passé l'agrégation, que j'ai eue et je me suis retrouvée professeure à 22 ans. À 30 ans, j'ai commencé à me dire que ça serait sans doute un peu long de faire ça toute ma vie. Il fallait donc que je trouve d'autres propositions. Je n'avais pas du tout envie de travailler dans l'édition et je faisais un peu de journalisme, ce qui ne me disait pas trop non plus. J'ai donc repris des études pour faire autre chose, et j'ai choisi en fonction de mes domaines d'intérêt. Je m'intéressais déjà à la ville et à l'urbanisme en amatrice extérieure depuis assez longtemps. J'avais notamment écrit ce livre sur le lotissement sans avoir du tout prémédité cela à l'époque : je n'avais pas de formation universitaire d'urbanisme, je me suis documentée un peu au petit bonheur la chance. Ça a donné ce livre sans qu'il soit porté par un regard cadré par la recherche ou par la science. Les domaines qui m'intéressaient étaient les relations internationales ou l'urbanisme. Je me suis dit qu'il serait sans doute assez difficile de trouver du travail dans les relations internationales, que la reconversion était plus difficile, alors que je connaissais un petit peu l'urbanisme : un de mes bons copains, Paul Citron, est le fondateur de Plateau Urbain. On s'est rencontrés à 18 ans. Je connaissais donc un petit peu le champ par son intermédiaire, je voyais qu'on pouvait y faire pas mal de choses, que ça recrutait et que mon statut de fonctionnaire pouvait éventuellement m'aider à me reconverter.

Tu as pu profiter de ton statut de fonctionnaire ?

Je me disais qu'il y avait de la fonction publique territoriale et que je pourrais peut-être en profiter pour garder mon statut. Finalement, c'est pas du tout ce qui s'est passé. Ce statut est voué à être enterré en grand pompe bientôt.

Est-ce que le fait de savoir écrire t'a aidée d'une manière ou d'une autre à intégrer le champ ?

Non, je ne m'en étais pas rendue compte. Je n'imaginai pas du tout ce que représentaient les études d'urbanisme, je n'avais aucune idée de ce que j'allais y trouver, je me disais juste qu'a priori, ça pourrait m'intéresser, parce que ça m'intéressait déjà, et que j'aurais donc une formation et un diplôme qui me permettraient de travailler. C'était vraiment très pragmatique. J'ai fait la formation de Paris 1, plus axée sur la réflexion urbaine que sur l'opérationnel, et je me suis rendue compte que c'était un champ qui pouvait aussi être investi plus scientifiquement par la pensée. J'imaginai déjà que la pensée sur la ville était utile et passionnante sans me rendre compte qu'il y avait un champ d'histoire de l'urbanisme, de théorie de l'urbanisme, etc.

Est-ce que tu envisageais dès le départ intégrer une agence d'urbanisme investie dans la maîtrise d'œuvre ?

Non, je ne me suis jamais dit ça. Au début, je me suis dit que j'allais rentrer dans une mairie ou un service d'urbanisme public, et que je verrais bien. J'y allais un peu à l'aveugle. Je ne savais même pas ce que signifiait « maîtrise d'œuvre », j'étais vraiment très loin de ça. Ce que je savais : j'avais des

copains qui faisaient de l'urbanisme, ça avait l'air intéressant, ils avaient une connaissance de la ville qui m'intriguait. J'étais intéressée par le côté politique de la production de la ville : la façon dont s'élaborent les documents, j'ai trouvé ça très vite passionnant. Par contre, faire du projet urbain, je ne suis pas sûre que je serais bonne, je n'ai pas l'esprit tourné pour faire du projet. Du diagnostic, de la réflexion, oui : ça rentre dans mes cases. Mais monter des opérations, je pense que j'en serais incapable. Je suis rentrée à la fac en Master 1, et je suis content d'avoir fait 2 ans malgré le fait que j'espérais rentrer en Master 2, car j'avais déjà un master 2. C'est comme ça que j'en suis venue à faire des stages. De toute façon, mon objectif était professionnel avant tout : avoir un gagne-pain pour continuer à pouvoir écrire à côté. Je me disais que l'urbanisme m'intéresserait suffisamment pour pouvoir me lever le matin. Je ne me suis jamais dit que j'allais faire une carrière ; l'écriture, je ne la vis pas comme une carrière, donc le reste non plus. Ma place, je ne l'ai pas anticipée mais je crois qu'elle correspond à des convictions d'ordre politique : je trouve nécessaire que le droit à la ville existe et soit traduit dans les faits.

Comment envisages-tu la suite ?

À la Preuve par 7, il s'agit toujours de partir du réel pour monter en généralités, réfléchir, conceptualiser, problématiser, se poser des questions pour voir quelles réponses on peut apporter concrètement. Donc ça me passionne. Auparavant, j'avais fait un stage en mairie sur un grand projet urbain assez intéressant, qui soulevait des questions aussi bien environnementales que sociales. Ça me plaisait. J'étais censée être en stage de Master 1, mais j'ai assuré l'intérim sur un poste de chargée de mission. Il s'agissait d'un projet resté dans les tiroirs de la ville depuis 2 mandats, qui n'avait pas encore démarré. Il dépendait de financements RATP, Région, etc. Je me suis occupé d'un des aspects très pratique qui concernait des populations tziganes qui vivaient sur le terrain du projet : le maire avait fait une promesse de relogement sur site pour ces populations, sur site. Qui est là, qu'est-ce que ces gens veulent pour habiter ? Un appartement, rester en caravane... Il fallait faire un diagnostic très social avant de constater quel était le foncier disponible. C'était très intéressant, mais j'ai eu le temps de me rendre compte en quatre mois les choses n'avancent pas. À chaque réunion COPIL, la même rengaine : on se revoit dans 3 mois... C'est quand même bon à savoir : je pense que les services techniques peuvent devenir frustrants assez rapidement. Quand j'ai su que « La Preuve par 7 » cherchait quelqu'un, je me suis présentée, ça a *matché*.

Il n'y avait pas de mission particulière ?

Non, Ils cherchaient un stagiaire pour aider Laura, qui est la seule temps plein de la Preuve par 7 et travaille sur tous les projets en même temps. Ils manquent de poste. J'ai fait plusieurs tâches, finalement : il fallait organiser une journée d'études, mettre en ligne un centre de ressources, pas mal de choses de longue haleine. Je n'ai pas eu le temps de tout faire, d'ailleurs.

Votre collaboration est terminée ?

Je suis en train de finir, mais je vais travailler pour eux en freelance. J'ai été prise à la Villa Medicis, je pars vendredi.

Ton projet à la Villa Medicis a un lien avec la ville, l'architecture ?

J'ai rédigé un projet sur l'architecture fasciste et les villes nouvelles. Mussolini a fait construire des villes nouvelles en satellite de Rome et je me demande quelle était la logique à l'œuvre. Je ne sais pas

du tout ce que ça va donner. Notre travail n'est pas surveillé à la Villa Medici, on fait ce qu'on veut. Il y a une obligation de présence sur place, et quelques événements ponctuels auxquels on est invités à participer, comme la nuit blanche à Rome, par exemple. Je vais donc continuer à travailler pour la Preuve par 7 à distance, sur des sujets de communication : faire du rédactionnel pour eux, contribuer à avoir des documents qui soient présentables.

De manière très concrète, quel était ton rôle au sein de ce collectif ?

J'ai surtout fait du rédactionnel, et organisé une journée d'études.

Du rédactionnel pour quel genre de tâches ?

Pour formaliser, même en interne, les pistes de recherche. En gros, l'idée de la Preuve par 7 c'est de faire des recherches en partant d'un site, ou d'un projet de construction. A Bagneux, concernant un lycée, par exemple, c'est dire : on ne construit pas juste un bâtiment mais on réfléchit à la question de l'éducation, de la jeunesse. Il y a des grands thèmes, comme ça, qu'il est ensuite question de problématiser. Voilà quel était mon rôle.

Ce sont des documents publics ? Par qui sont-ils lus ?

Tout a vocation à être public, parce que Bouchain tient à ce que ça soit un modèle de transmission. Il n'y a donc pas vraiment de documents privés, hormis les documents de travail. L'idée, c'est que tout doit être ressource, appropriable par autrui.

Comment ces ressources sont-elles transmises ?

C'est pour ça qu'il doit y avoir un centre de ressources. Il n'est pas encore fait, mais il le sera un jour. Il y a aussi cette fameuse journée d'études. En gros, l'idée est de faire venir des gens qui travaillent sur le site, pour la Preuve par 7 et d'autres, ainsi que des gens extérieurs, et de les faire travailler ensemble sur une question en particulier : faire émerger des questions plus opérationnelles, plus concrètes, que celles que l'on se pose nous, qui les mobilisons sous l'aune de la philosophie ou de la recherche. Bouchain était content que je sois là. Il tient à ce que les profils ne soient pas des profils d'urbanistes. C'est ne pas lui qui m'a recruté personnellement, mais je pense que j'étais prise un peu avant l'entretien d'embauche, en fait, parce que justement, j'avais écrit sur la ville en tant que littéraire. Lui, ce qui l'intéresse ce sont des cerveaux qui réfléchissent d'une autre façon que tout le monde.

Qu'est-ce que tu en penses ?

Je pense qu'il a plutôt raison, parce qu'on est quand même formatés par la façon dont on a appris à réfléchir. Je pense qu'il a raison de s'entourer de gens qui ne font pas la même chose. Ce n'est pas tant être capable de penser, c'est surtout penser différemment. Bouchain a dans l'idée que les gens hors du champ apportent plus, en fait. Et je pense qu'il n'a pas tout à fait tort.

De nombreuses agences de communication sont engagées par des maîtres d'œuvres ou des maîtres d'ouvrages (publics et privés, d'ailleurs) pour créer du « story-telling » et mettre en récit leurs projets. Ce dispositif est vu de manière plutôt négative par le champ architectural et urbain, perçu comme de la communication bête et méchante. Il apparaît quelque chose d'éminemment plus noble dans la littérature, qui n'a évidemment pas la même visée

communicationnelle ou politique. Quelle est la différence entre le travail du romancier et celui qui fait le story-telling de la ville ?

La question est compliquée. Je ne me l'étais pas posée en ces termes. En tout cas, je n'ai pas l'impression de faire un travail de littéraire quand je travaille pour la Preuve par 7, pas du tout. J'utilise le langage, mais je ne cherche à raconter des histoires. C'est vrai que je suis rattrapée, quelque part, par mon regard et ma façon de m'exprimer en littéraire. Par exemple, on travaille sur un projet à Saumur. Je me suis retrouvée à penser : Descartes vient d'à côté. Donc Descartes est présent dans les documents que j'ai produits pour Saumur. C'est n'est pas du story-telling, c'est plus proche de mon travail de littérature pour lequel je cherche beaucoup de sources, que je cite beaucoup, que je retravaille. Ce que je me dis : je sais écrire, et ce n'est pas le cas de tout le monde, pas forcément facile et évident pour tout le monde. Savoir écrire, ça veut dire savoir plus ou moins maîtriser les effets que les mots que tu emploies vont avoir sur ton auditoire et donc adapter ton vocabulaire à ton auditoire. Je suis par exemple en train de faire un glossaire de la Preuve par 7, de l'ordre de la communication, à destination de dossiers de presse. Il doit être aussi bien compris par le journaliste de la presse régionale que par le spécialiste de l'archi-monde le quidam du coin qui trouvera le dossier en allant voir une exposition. On l'a commencé à deux, avec Laura, et j'ai bien vu qu'elle a des idées qu'elle ne peut pas exprimer autrement que par le vocabulaire de l'urbanisme. Ça me saute aux yeux. C'est aussi parce que j'ai été professeure pendant 10 ans, et que tu apprends de fait à adapter ton vocabulaire et à toujours te demander si ce que tu dis est compréhensible pour quelqu'un qui n'est pas formé, qui ne connaît pas le mot que tu vas employer. Là où je fais acte de littéraire, c'est par ma plus grande maîtrise du vocabulaire et de la langue. C'est mon travail, et cela fait 15 ans que je m'y entraîne, que je progresse dans ce domaine. Je suis donc plus apte que d'autres à rendre les choses intelligibles. Mais le story-telling, c'est une connerie : il ne suffit jamais de raconter une histoire, ça ne convainc personne. Quand Macron a expliqué à tout le monde, quand il était encore en campagne, qu'il était philosophe, ça n'a convaincu que les imbéciles. Les gens ne sont jamais dupes.

Est-ce que tu constates, au sein de ton travail en tant qu'urbaniste, une forme d'incompréhension entre la production architecturale et urbaine et la société civile ?

Je ne sais pas s'ils ont vraiment envie de se comprendre. Je me suis toujours demandé s'il n'y avait pas – c'est peut-être ma tendance un peu complotiste – dans la puissance publique ou privée, une idée selon laquelle il serait quand même bien arrangeant de pas être compris. J'avais des copains très actifs à la ZAD, où j'ai aussi pas mal trainé. Tu constates qu'il faut se former pour pouvoir lutter, tu es obligée de te former au droit. Vinci, appuyé par 20 ans de pouvoir public : est-ce que ce n'est pas voulu, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de tacitement reconduit par les puissants, qui font que c'est quand même plus simple quand les gens ne comprennent pas ? Le fait de rendre les choses intelligibles, quelque part, c'est la première des luttes.

J'ai l'impression de travailler du bon côté avec Bouchain. Il est certes, comme tous les architectes, dépendant et tributaire des puissances, avec qui il y a des négociations à mener. Mais en face, je trouve que sa démarche est admirable, et il me semble qu'elle est extrêmement sincère : finalement, ce qui est produit n'est pas de l'ordre de sa production à lui, mais relève de ce qui est nécessaire à l'endroit où il travaille, avec les gens qui y vivent, avec l'écosystème qui est déjà là. Politiquement, c'est imparable : comme Robin des Bois, il prend en haut pour finalement redistribuer pour le bas. Moi, j'apporte mon savoir-faire là-dedans, et je suis contente.

Est-ce que la fiction représente un outil de conception et/ou de communication au service des architectes et des urbanistes ?

Franchement, je ne sais pas. Je ne l'ai jamais vu ni utilisé ainsi. Dans mon travail de littéraire, je défends l'idée que la fiction est un outil de connaissance, un outil de de compréhension. J'en suis assez convaincue. C'est ce qui marche avec les contes pour les enfants, qui comprennent les choses avec l'incarnation du conte et des personnages. La fiction, en tant qu'outil de connaissance peut également être utilisée dans le cadre de la ville, pour faire comprendre des choses. Fanny Cottet a conçu un jeu qui est utilisé pendant les phases de concertation afin de faire évoluer le projet. C'est un jeu de rôle, qui implique des narrations.

L'aménagement du territoire est-il de fait illisible par les habitants ?

Je pense que oui. J'ai moi-même compris que je ne comprenais pas en faisant des études d'urbanisme. J'ai compris que quand il y avait une grue à côté de chez moi, la décision avait été prise 10 ans auparavant dans un bureau par des gens, parce qu'ils avaient envie. Ce n'est pas parce qu'il y a écrit « avis d'enquête publique » sur trois lampadaires que cela change grand-chose. Si tu n'as pas la formation, tout cela est quand même carrément opaque.

Tu penses contribuer à la lecture du territoire ?

Je ne sais pas trop à quoi je contribue. Je pense que la Preuve par 7 contribue à poser des questions autrement, et donc à apporter d'autres réponses. En ça, c'est une bonne idée. Après, la question est la suivante : est-ce que les villes sont faites avec une idée préconçue ou est-ce qu'elles se font par une suite d'aléas ? Pourquoi Paris est devenue la capitale de la France et pas Bourges ? Je vis en ce moment à Bagnole et je travaille depuis un an sur Bagnole. C'est de la planification verticale dans toute sa splendeur, la ZUP dans toute sa splendeur. On a l'impression que tout a été planifié la ville d'en haut. Mais la ville elle était déjà là, en fait. Elle était là organiquement. C'est comme le Grand Paris : est-ce qu'il s'agit d'un outil de spéculation foncière et immobilière sur la deuxième couronne ou est-ce que cela répond à un vrai besoin ? À la base, oui, on manque de place par rapport à la croissance. Oui, il faut des transports. Souvent, la planification suit ce qui existe déjà.

Tu as écrit, dans « Les états et empires du lotissement Grand Siècle », une histoire alternative d'un grand rêve urbanistique, presque utopique. Le monde architectural/urbain se construit-il à travers des récits ou des fictions : des grandes inventions fictionnelles auxquelles l'on finit par croire, dans lesquels l'on finit par se reconnaître ?

C'est le fait de siècles et de siècles. Si Paris rayonne, c'est parce qu'il y a cinq siècles d'écrivains. Paris, c'est Paris. Quand Médine sort le son « Grand Paris », il s'inscrit dans un processus vieux de cinq siècles, il s'inscrit dans Voltaire, dans Beaudelaire, dans Balzac.

Quels outils les architectes ont-ils à leur disposition pour en faire autant ? Peuvent-ils réellement contribuer au récit métropolitain ?

Je me suis rendu compte en faisant ces études et ces stages que je n'étais pas capable de *faire* la ville. La nuance est là. Évidemment que les écrivains racontent mieux que les architectes et les urbanistes, puisque ces derniers *font*, ils ne sont pas là pour raconter, mais pour *faire*. Et c'est un tout autre métier, une autre capacité de projection et d'imagination. L'architecte est là pour donner une image, une vue,

quelque chose de palpable. Il va construire un récit dans le sens où il va ébaucher les germes d'un récit. La Grande Arche, la Défense, c'est un plan urbain. Trente ans plus tard, quelqu'un s'en empare pour faire un récit, et la fait du même entrer dans la littérature, dans un grand e récit de ce qu'est Paris. Il y a peut-être une question de temporalité. J'ai écrit sur le lotissement des années 1960, avec quand même un demi-siècle d'écart. Je pense que personne, dans les années 1960 en aurait trouvé à dire sur ce que moi j'avais à en dire : je ne suis pas de la même génération, il y a une distance. L'urbaniste et l'architecte se projettent dans l'avenir. L'écrivain, fatalement, se retourne. En tout cas, je n'ai pas l'impression de faire la littérature quand je suis au travail. J'ai l'impression de mettre mes compétences d'écrivains, qui sont des compétences très pratiques, de langage, au service de quelque chose qui va se faire. Ça me fait très plaisir de pouvoir le faire, de travailler sur des choses qui vont réellement exister, parce qu'un écrivain est seul à travailler sur des objets qui vivent indépendamment de lui.

Est-ce que le contraire est vrai ? Est-ce que ce que ton travail au sein du collectif te sert dans ta pratique de la littérature ?

Depuis que je travaille à la Preuve par 7, je n'ai pas eu le temps d'écrire beaucoup. Mais ce qui me sert, c'est de voir comment les choses sont décidées, les gens dans les bureaux, les gens au ministère, les gens sur les chantiers, des mondes que je ne connaissais pas. Ça me donne accès à des objets très concrets. Quelques portraits vont gagner en justesse.

Le roman peut-il changer notre expérience quotidienne de la ville ?

J'en suis convaincue. Pendant deux ans, après avoir lu *Notre-Dame de Paris*, je pensais que j'allais voir Quasimodo dans les tours quand je passais devant Notre-Dame. J'ai compris qu'il y avait des égouts à Paris en lisant *Les Misérables*. C'est évident. Je pense que la littérature sert à décaler le regard. C'est comme ça que je l'aime et que j'essaie de la pratiquer. C'est une question que je me pose beaucoup : comment écrire la ville pour décaler le regard, sans tomber dans des formules.

C'était ton objectif, pour l'ouvrage que tu as écrit sur les lotissements, de décaler le regard ?

Pas au départ. Au départ, je m'amusais juste. Si le lotissement est décrié, c'est justement parce qu'il pose des vrais problèmes en termes écologiques, en termes politiques, et autres, mais ce sont des questions qui se posent maintenant, précisément pour aujourd'hui. Pour réfléchir à plus grande échelle, il faut réussir à sortir de cet « aujourd'hui ». Avec le lotissement, je m'en suis tirée en décalant le temps. Pour la porte de Bagnolet, je me dis que je ne vais pas faire la même chose, je ne vais pas réutiliser des nomades qui arrivent à la porte de Bagnolet alors qu'il n'y a plus personne. « Taillandier, elle est sympa, mais on commence à voir la ficelle ». Comment trouver des formes qui sortent de l'ordinaire ?

Pour écrire, décrire la ville, des formes ou des dispositifs singuliers sont-ils alors nécessaires ?

Pour réussir à changer le regard, il faut que la forme soit la moins banale possible. C'est pour ça que j'ai du mal avec les livres qui ont une formule très classique, très réaliste. La formule du jeune homme et du roman d'apprentissage ne nous dit plus grand-chose aujourd'hui. Il faut en inventer une à chaque fois. En fonction de l'objet. C'est comme ça que je travaille, en tout cas. Il n'existe pas de formules toutes faites. On a le droit de tout faire en art, profitons-en.

Je me permets de citer Aurélien Bellanger : « Les villes n'existent pas. Elles sont faites pour être traversées, pas pour être regardées. Jusqu'à Nadar, l'ami de Baudelaire et le premier à photographier Paris depuis un ballon, elles n'ont même jamais été vues en entier. Elles sont là, éparées, incompréhensibles, labyrinthiques, elles supplient le ciel qu'il les regarde enfin. Elles sont la moitié des choses, la vue en coupe, l'organe mort entre les mains implorantes des haruspices. Elles sont des messages adressés aux dieux – ou que les dieux nous adressent. Nous autres, urbanistes, nous parlons aux dieux plutôt qu'aux hommes. » Qu'en penses-tu, en tant qu'urbaniste et écrivaine ? As-tu l'impression de t'adresser aux dieux plutôt qu'aux hommes ? Et surtout, si les urbanistes parlent aux dieux, à qui parlent les écrivains ?

Il faudrait déjà savoir ce que « parler aux dieux » signifie. Ce que je comprends, c'est l'idée c'est que tu agis pour une sorte d'éternité ou d'absolu qui n'est pas celui de la pratique quotidienne de la ville. En ce qui concerne l'urbaniste, je sais ne pas, mais le politique, c'est sûr. Ce qui est intéressant, c'est que l'urbaniste est une invention récente, en fait : avant, il y avait le policier, qui lui-même a été inventé par le roi. L'organisation urbaine faite par les urbanistes, c'est le bras non armé, ou armé du marteau piqueur du prince. À qui s'adressent les urbanistes ? La question serait plutôt : à qui s'adressent les politiques. Que fait Napoléon quand il perce la rue du Louvre ? Que fait Louis XIV quand il rase les murailles et qu'il dresse des boulevards ? Ils s'adressent peut-être à une certaine immortalité. Mais j'en reviens à cette idée que la ville, en tant qu'elle est organisée et planifiée, est la manifestation très claire d'un pouvoir. Louis XIV fait des boulevards pour que la cavalerie passe : il veut pouvoir contrôler Paris en ¼ d'heure. Les percées d'Hausmann, c'est post-commune de Paris. Après, il y a une part de beauté : toutes les règles qu'Hausmann énonce sur les façades représentent quand même une recherche d'harmonie qui se rapproche d'une recherche d'harmonie qu'on adresse à Dieu. À la Preuve par 7, plus que de s'adresser aux gens, l'idée est plutôt de les faire parler. Voilà ce qui me paraît intéressant : ne pas leur dire « pour ton bien, ce qui va se passer ici », mais « qu'est-ce que tu aimerais qu'il se passe ici ? » A Gennevilliers, les habitants ont dit à Bouchain : faites quelque chose de beau. C'était vraiment très simple.

Comment s'est traduite cette idée de « faire du beau » ?

Pour l'instant, elle ne s'est pas traduite, on l'a juste inscrite. Mais je suis très heureuse qu'elle émerge, parce que c'est une question que la Preuve par 7 ne pose jamais. Patrick fait du beau par ailleurs, c'est aussi un esthète. Mais c'est quoi, faire du beau ? La question esthétique n'est pas mise en avant dans le débat urbain. On parle de questions sociales, de questions environnementales, de réseaux, de flux. Ce n'est pas si bête, en fait de repartir un peu de là, à la Hausmann : on va aligner les façades et ça sera beau. C'est précisément là que la question de raconter des histoires devrait être repensée. Le fait de raconter une histoire suppose un conteur et des auditeurs. Peut-être qu'inventer une histoire commune serait plus intéressant : faire des dessins peut être le point de départ d'une histoire. Je pense qu'il faut arrêter de dire que l'on sait mieux. C'est ça qui est extrêmement violent dans l'urbanisme, et notamment dans la rénovation urbaine.

Titre : L'architecture à l'épreuve de la littérature.

Lieux, expériences et représentations du quotidien dans le roman contemporain.

Mots clés : architecture / littérature / quotidien / banal / ordinaire

Résumé : La rencontre entre l'architecture et la littérature, si stimulante soit-elle en théorie, peine à sortir de l'impasse dans laquelle des recherches pourtant substantielles l'ont récemment menée. C'est comme s'il était impossible d'outrepasser les comparaisons, les analogies, les métaphores. La littérature semble néanmoins dire tout haut ce dont l'architecture semble souffrir tout bas : une mise à mal de ses objets et de ses acteurs, une remise en cause de leurs discours, une crise de légitimité. S'exposent dans le roman contemporain des villes gigantesques et dévorantes, tantôt adulées, tantôt détestées, des bâtiments laids, des zones indéfinies, des ambiances banales, des vies ordinaires.

Grâce à une lecture orientée des romans de Toussaint, Houellebecq, Ellis et McInerney, élargie au fil du propos par des écrivaines et des écrivains contemporains plus directement investis *dans* ou intéressés *par* le fait architectural ou urbain, cette thèse propose de dresser une cartographie des lieux de l'imaginaire contemporain, de ses expériences et de ses représentations. Comment se manifestent l'ordinaire, le banal ou le quotidien dans la fiction d'aujourd'hui ? Dans quelle mesure l'intérêt que le roman contemporain porte aux lieux et aux situations les plus ordinaires de nos environnements urbains peut-il aider les architectes à appréhender, concevoir et transformer le quotidien ?

Title: Architecture through the lens of literature.

Places, experiences and representations of daily life in contemporary fiction.

Keywords: architecture / literature / daily life / banal / ordinary

Abstract : The encounter between architecture and literature, however stimulating it may be in theory, is struggling to break the deadlock into which substantial research has recently led it. It seems as if moving beyond comparisons, analogies and metaphors remains impossible. Nevertheless, literature seems to be saying out loud what architecture seems to be suffering from out loud: a malaise of its objects and actors, a questioning of their discourse, a crisis of legitimacy. In contemporary novels, we see gigantic, all-consuming cities, sometimes adored, sometimes detested; ugly buildings; undefined zones; banal atmospheres; and ordinary lives.

This thesis aims to chart the terrain of the contemporary imagination, its experiences and its representations through a targeted reading of the novels of four contemporary authors (Toussaint, Houellebecq, Ellis, McInerney), expanded throughout by writers more directly involved or interested in the architectural or urban phenomenon. This thesis seeks to address questions such as: How are the ordinary, the banal and the everyday manifested in contemporary fiction? To what extent can the contemporary novel's interest in the most ordinary places and situations in our urban environments help architects to understand, design and transform the everyday?