

185

France inconnue #3



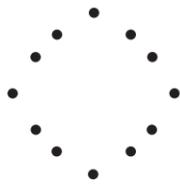
9 771638 477601

*Journal de la Maison de l'Architecture
Occitanie-Pyrénées*

Été 2021
2,50€



Vers Condat-sur-Ganaveix, Corrèze — Jean-Baptiste Priot



Maison de l'Architecture
Occitanie-Pyrénées

1, rue Renée Aspe
31000 Toulouse
05 61 53 19 89
contact@maop.fr

Entrée libre
du lundi au vendredi
de 10h à 12h
et de 14h à 18h

Abonnement :
www.planlibre.eu

Plus d'informations
sur les actions de la
Maison de l'Architecture
Occitanie-Pyrénées
www.maop.fr

Plan Libre
Journal de la Maison de l'Architecture
Occitanie-Pyrénées
Dépôt légal à parution
N°ISSN 1638 4776

Direction de la publication
Joanne Pouzenc
Rédacteur en chef
Sébastien Martinez-Barat
Comité de rédaction
Daniel Andersch, Guy Hébert, Benjamin Lafore,
Jocelyn Lermé, Anissa Mérot, Philippe Moreau
Colombine Noëbès-Tourès, Gérard Ringon,
Fanny Vallin
Coordination éditoriale
Joanne Pouzenc,
Laëtitia Toulout, Fanny Vallin
Direction Artistique
Pierre Vanni
Mise en page
Documents
Impression
Centre d'impression Midi-Pyrénées
C.I.M.P (Riccobono imprimeurs)

Pour participer à la rédaction de Plan Libre,
contactez le bureau de rédaction à la Maison de
l'Architecture Occitanie-Pyrénées. La rédaction
n'est pas responsable des documents
qui lui sont spontanément remis.

Plan Libre est édité tous les mois
à l'initiative de la Maison de l'Architecture
Occitanie-Pyrénées avec le soutien du Ministère
de la Culture / DRAC Occitanie, de la Région
Occitanie Pyrénées-Méditerranée, du Conseil
Départemental de la Haute-Garonne, de Toulouse
Métropole, du Conseil Régional de l'Ordre
des Architectes et de son Club de partenaires.



Partenaires du tiré à part
« Un léger décalage à la jointure des mondes »



ÉDITORIAL

En octobre 1983 sort le numéro 229 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* intitulé *France Inconnue 1* et le mois suivant un second intitulé *France Inconnue 2*. Avec ces deux numéros, Patrice Goulet poursuit et explicite un projet critique qui infuse la revue depuis qu'il en est rédacteur en chef. Il s'attache à valoriser les travaux d'architectes loin de Paris, des mécaniques de concours publics et l'attention des prescripteurs. Ce faisant, il donne à voir une nouvelle génération d'architectes qui œuvrent à l'abri des regards. Accompagné du photographe Gilles Ehrmann, il sillonne le territoire à la recherche de cet inconnu. La critique prend la forme d'une enquête de terrain. Pour le numéro 185 de Plan Libre, nous nous sommes rappelés cette aventure éditoriale. *France Inconnue 3* est, à la manière des suites de séries B, un opus tardif et une version économique de ses prédécesseurs. Comme toutes les suites de suites, ce numéro 3 prend l'original comme prétexte pour l'oublier en cours de route. Nous avons alors demandé aux architectes contributeur-rices de la revue de rendre compte, sous la forme d'une critique, d'une architecture inconnue construite en France métropolitaine, chacun-e devenant les émissaires de son territoire et réalisant pour nous un tour de France par procuration. Les quatre décennies passées ont suffisamment changé les circuits de reconnaissance de l'architecture et des architectes pour que ce *France Inconnue 3* ne puisse ressembler aux précédents. La presse spécialisée et la critique ont perdu leur valeur prescriptive, la culture architecturale s'est étoilée, ramifiée, popularisée. L'image est devenue le mode de circulation privilégié de la culture architecturale. Dès lors, qu'implique aujourd'hui d'écrire sur un bâtiment dans une revue indépendante ? Un texte pour des ami-es inconnu-es qui trouveront là une sorte de connivence. Dans leur ensemble, le choix des sujets nous renseigne sur les préoccupations qui animent l'architecture d'aujourd'hui. Les constructions sont pour la plupart vernaculaires et anonymes, elles portent en elles une échelle plus large, celle du territoire qui les produit. Les architectes, lorsqu'ils existent, s'effacent au profit des bâtiments et parfois de leurs occupant-es. Dix contributions ne sauraient être exemplaires d'une pensée partagée. Au contraire, elles s'attachent à raconter ce que peut être l'architecture à un endroit donné.

Tiré à part – Nous avons souhaité avec ce numéro inaugurer une série consacrée à la présentation de travaux d'enquête et d'observation de portions du monde. Un léger décalage à la jointure des mondes restitue le travail d'exploration et de narration du territoire entre Cerbère, Portbou et Colera par les architectes et artistes Odysseas Yiannikouris et Alessandra Monarcha accompagnés de la photographe Claire Lavabre lors de leur résidence à la Galeria Horizon. Ce tiré à part est un fragment réalisé dans le cadre du dispositif des Résidences d'architectes en France 2020, porté par le Réseau des maisons de l'architecture avec le Mécénat de la Caisse des Dépôts, le Conseil National de l'Ordre des Architectes et le Ministère de la Culture. D'autres fragments restent à découvrir, ici et là, dans nos pensées et sur le territoire ●



La France métropolitaine vue de nuit. On distingue les zones sombres et lumineuses du territoire. Extrait d'une vue satellite de la Terre, capturée par la NASA entre avril et octobre 2012 avec le Suomi National Polar-orbiting Partnership (Suomi NPP). Capture écran du site <https://nightearth.com/>



43. 95775. 3. 1348

Ophélie Dozat est architecte et doctorante à l'Université de Cergy-Pontoise et à l'ENSA Versailles.

Son projet de recherche interroge l'aménagement des territoires soumis à des risques naturels à travers des architectures qui reflètent la morphologie du site et le motif du paysage.

185 p.3

LAVANHA

Été 2021

Jasses, drailles, cazelles, caves, clès, faïsses, toits-citernes, montjoies, chauffours, clapas, secadous, sont autant d'objets architecturaux qui reflètent une spécificité territoriale des Causses – ensemble de plateaux calcaires situés au sud du Massif central dans la région Occitanie. Parmi cette liste non exhaustive du patrimoine cévenol agro-pastoral, la lavogne incarne la domestication de cet environnement à toutes les échelles : du micro au macro, elle entretient une relation d'interdépendance avec le paysage karstique, tout en établissant de nouvelles relations entre les établissements humains et le milieu naturel.

De l'Occitan *lavanha*, la lavogne désigne une mare aménagée servant d'abreuvoir aux troupeaux de brebis. Formée dans une dépression naturelle plus ou moins profonde que l'on appelle une doline (ou sotch), elle constitue un point d'eau permanent dans un territoire semi-désertique où les réserves d'eau superficielles sont rares. Dans ce massif calcaire, l'eau de pluie dissout la roche soluble en surface et s'infiltre progressivement dans les strates géologiques avant de ressortir dans les vallées par exurgence. (1) Des dolines aux poljés et des gouffres aux avens, l'écoulement pluvial finit par former des cavités souterraines remplies d'eau en profitant de l'imperméabilité de l'argile pour s'y stocker. Ces processus continus d'érosion dessinent la morphologie toute entière des sept plateaux des Causses allant de 750 à 1200m, puisque ce sont ces mêmes ruissellements qui ont creusé les trois gorges où coulent les rivières du Tarn, de la Jonte et de la Dourbie. La structure formelle de ce territoire est alors directement induite par ce phénomène de *karstification* qui sculpte les reliefs et dicte, plus largement, notre façon de se mouvoir et d'habiter ce paysage. Dans cet environnement rural aux climats variés, les pratiques agricoles et la culture de l'élevage se sont imprégnées des problématiques *in situ*, détournant l'aridité du milieu en des dispositifs ingénieux qui reflètent une économie des ressources et révèlent une spécificité territoriale.

Archétype d'appropriation des sols – la lavogne symbolise l'activité agropastorale par excellence. Située

aux abords des routes et des chemins de transhumance, à l'entrée des villages, et très souvent bordées de bergeries et de cazelles (petites constructions en pierre bâties par les bergers pour se protéger du vent et du soleil), la lavogne constitue un repère ponctuel sur l'ensemble du territoire. De forme circulaire, ovoïde ou semi-oblong coupée par un soutènement, elle représente le rassemblement d'une communauté agraire en un centre. La simplicité de ce dispositif planaire s'apparente – tant par sa forme, son implantation que par son fonctionnement – aux espaces des aires de battage issus de l'antiquité. Utilisées pour séparer le grain de la paille en faisant circuler des chevaux pour piétiner le blé récolté, ces plateformes publiques bordées de pierres constituaient des lieux de rencontres, alliant un usage agricole à un espace ritualisant. (2) Dans ce cas, la délimitation de l'espace est définie par des pratiques collectives répétées (comme battre le sol, séparer la paille, dépiquer le blé) qui génèrent un sentiment d'appartenance au sein d'une communauté.

Dans un processus gestuel similaire, l'architecture de la lavogne est dictée par une activité quotidienne qui définit sa forme, son usage et son emplacement. Véritable architecture du sol, elle délimite un espace sans pour autant le clôturer. Sur un diamètre de 5 à 10 mètres, elle est tapissée de pierres calcaires ou de pavés, étanchéifiée par une couche d'argile pour tenir l'eau et souvent jointée au ciment afin de résister aux sabots des animaux qui tapissent et uniformisent l'argile gonflé par la présence d'eau. Tout en s'abreuvant, leur piétinement régulier permet ainsi de pérenniser l'étanchéité de la couche argileuse. L'inclinaison de la pente est relativement faible, et la profondeur du réservoir peut descendre jusqu'à 5 mètres pour collecter un volume d'eau de 20.000 litres par ruissellement des eaux de pluie. La technicité de la mise en œuvre la rapproche d'une infrastructure hydraulique qui fonctionne en réseau : digues, bassins de décantation et canaux d'irrigation sont connectés à l'ouvrage circulaire pour acheminer l'eau en son centre tout en assurant un passage d'évacuation en cas de trop plein. Tel un puits à degrés aux allures d'une simple fosse,

elle pouvait servir également de citerne d'eau potable pour tout un village comme ce fut le cas pour la cité templière de la Couvertoirade au milieu du XV^e siècle. Avec l'exode rural, l'abandon des terres et la diminution de l'élevage ovin au XIX^e siècle, la lavogne est moins utilisée pour sa fonction initiale d'abreuvoir et davantage perçue comme un petit monument emblématique d'une culture locale.

Réservoir d'eau en surface, îlot hydrographique dans un plateau désertique, ce dispositif s'allie au climat pour fonctionner. Conditionnée par la nature et la configuration du terrain, la lavogne peut être amenée à disparaître en cas de saison sèche si elle n'est pas entretenue. Sous la chaleur, l'argile à nu se rétracte ce qui réduit la perméabilité du sol, et la lavogne se comble par la progression rapide de la végétation et de l'envasement. En tant qu'écosystème permanent, elle forme une source importante de biodiversité, qu'elle soit remplie d'eau ou submergée de végétaux. Dans cette forme de survivance écologique, la lavogne fait corps avec le paysage : recouvrement du sol, elle est d'abord l'empreinte bâtie d'une géologie. Pure résultante de la combinaison d'une topographie et d'un processus social, elle devient le signe construit d'un paysage-palimpseste qui se renouvelle et conserve les traces de l'action anthropique. Ici, la réversibilité du dispositif dans le temps produit de nouveau un paysage sauvage – d'une circonscription territoriale, c'est la régénérescence et le spectacle d'une nature indocile qui a lieu. Oasis minérale puis végétale, la lavogne agit comme un élément perturbateur dans cet environnement aride.

Monument d'une pratique agricole et ouvrage d'art hydraulique, la lavogne représente une figure esthétique et symbolique du paysage. Du grain argileux au relief karstique, cette architecture agit donc à toutes les échelles : plus qu'un fragment ponctuel, elle renvoie à la morphologie et à l'identité même du territoire des Causses ●

(1) Source d'une rivière endogène, née à l'intérieur d'une masse calcaire de l'infiltration des eaux superficielles (Larousse). (2) <https://www.e-flux.com/architecture/conditions/287876/platforms-architecture-and-the-use-of-the-ground/>



Vue de la montagne élevée au Champ de la Réunion pour la fête qui y a été célébrée en l'honneur de l'Être Suprême - Anonyme, 1794.

Galaad Van Daele est architecte, enseignant et doctorant à l'ETH Zurich, ainsi que corédacteur de la revue *Accatone*. Ses recherches ont exploré des questions de topographie artificielle, d'extractivisme ou de politique de la nature, et s'intéressent plus récemment aux potentielles intersections entre théorie contemporaine de la matière inerte et esthétique architecturale.

Un rocher monumental. C'est ce que l'on aurait découvert entre la Seine et l'École Militaire, en arrivant en procession depuis le Jardin des Tuileries, longeant le fleuve vers l'ouest comme le fit une foule de français le 8 juin 1794. Sur le «Champ de la Réunion», tel que le Champ de Mars était connu à l'époque, cette figure topographique servit un jour durant de point focal à la Fête de l'Être Suprême. Une célébration orchestrée et «dessinée» par le très politique peintre Jacques-Louis David en l'honneur de la nouvelle religion républicaine – un culte de la raison hérité de la pensée des Lumières.

Ce rocher artificiel est l'une des nombreuses architectures temporaires ayant peuplé cette étendue alors aux portes de Paris, après le cirque accueillant des centaines de milliers de spectateurs massés autour d'une sorte d'autel républicain pour la Fête de la Fédération de 1790, et avant les obélisques, tentes, statues et étendards peuplant le Champ durant la Fête de la Concorde en 1848, ou encore le Palais du Champ de Mars ovoïde édifié pour l'Exposition Universelle de 1867.

Le rocher appartient à cette lignée, et pourtant il représente une figure équivoque, qui lui échappe en partie : manifestement architecturé, mais moins manifestement architectural que les autres «habitants» du Champ de Mars. Il y a peu de certitudes quant à la réalité physique de cet objet, comment il fut construit, s'il s'agissait d'un amoncellement de véritables pierres, ou d'une surface imitant la pierre soutenue par une structure interne. Sa stature (une quinzaine de mètres de haut, semble-t-il) paraît plus ou moins imposante d'une gravure à l'autre. Et son aspect naturel plus ou moins prononcé. Sur la plupart des estampes, on discerne un escalier monumental qui semble s'enfoncer dans le rocher, peut-être pour rejaillir de l'autre côté, initiant une ascension qui culmine avec l'arbre de la liberté planté à son sommet, lui-même surmonté d'un drapeau français et d'un bonnet phrygien. On voit que des portions du rocher ménagent des plateformes recouvertes de terre et plantées d'herbe, où se tiennent des groupes de

participants ou des trépieds monumentaux accueillant des flammes. À côté du rocher s'élève une colonne, surmontée d'une statue d'Hercule flanqué de sa massue.

Le rocher, ici lieu cultuel où l'on adore la raison, consiste en une imitation d'une forme géologique, contemplée par un héros grec connu pour ses travaux, capable de détourner les rivières et de tuer les monstres sauvages : une image de la figure humaine triomphant sur la nature. Cette composition est donc à la fois un projet formel de David, et un projet culturel des meneurs révolutionnaires pour l'avenir du pays. Une forme comme un discours anthropocentrique triomphant. Mais une forme qui consiste malgré tout elle-même en un agencement ambiguë d'éléments d'apparence naturelle (les roches, l'arbre, le feu, la terre, l'herbe) et d'éléments d'apparence culturelle (la colonne, la statue, les trépieds, le bonnet). Tous ces objets mis en relation créent une configuration entrelaçant ces deux polarités, créant un rocher, un décor, une architecture proprement *natureculturelle*.

On passera sur le fait que cette éminence fonctionne comme une sorte de contrepoint positif aux espaces négatifs des fosses remplies de corps sans têtes. Des trous qui se creusent, semble-t-il, au commencement d'une nouvelle ère comme ceux qui se creusent au commencement d'un bâtiment. Le rocher reflète dans ce moment de recomposition politique, religieuse, sociale, culturelle, la capacité d'un objet architecturé complexe à remplir une fonction de formulation de ce que la réalité à venir pourrait être. Une formulation spatiale idéologique, soutenue ici par cette *géoarchitecture* placée au centre d'une assemblée, d'une expérience collective. Une instrumentalisation précoce de la figure rocheuse, à l'aube du romantisme qui esthétisera et déclinera les montagnes à l'infini. Mais aussi un rappel de la possible convergence de l'esthétique géologique et du politique.

Car ce rocher n'est pas sans rappeler le Lögberg islandais, «rocher de la loi» s'élevant dans le Thingvellir, la «Plaine de l'Assemblée» située dans la faille géologique

traversant l'île de part en part, au point de divergence des plaques américaines et européennes. Un espace tectonique mis en forme au-delà de l'humain, un chaos rocheux généré par des dynamiques planétaires mais occupé une fois par an, du début du X^e à la fin du XVIII^e siècle, par une assemblée humaine juridique et législative gouvernant de façon démocratique les affaires de l'île. Une formation spatiale habitée comme une quasi-architecture au sein de laquelle le rocher central servait chaque année à déclamer un tiers des lois islandaises, intégrant étroitement les cadres législatifs et la réalité physique de l'île. Un gouvernement à ciel ouvert, par et depuis le rocher, que notre perspective française contemporaine a bien du mal à se figurer. Et pourtant, c'est bien autour d'un rocher, de cette même figure géologique située à la croisée de l'architectural et du «planétaire», que notre réalité politique post-révolutionnaire fut en partie formulée ●



Mezzanine, Maison Schuhl, Architecte : Frappoli. Photo courtesy Architecture de collection

Benjamin Lafore est architecte. Description de la visite, à Aix-en-Provence, de la maison des parents de Jean-Jacques Schuhl — écrivain lauréat du Prix Goncourt 2000 — dans laquelle il passe ses étés avec Ingrid Caven — actrice et chanteuse.

185 p.5

LA SALLE DE BAIN D'INGRID CAVEN

Été 2021

UNE SORTE DE CHIC ÉVANOUÏ

Jean-Jacques Schuhl approuve ma demande de visite de sa maison d'Aix. *Vous verrez quelque chose d'à peu près moderne qui voit la montagne Sainte-Victoire.* Sans plus de précisions. Il ne sera pas là, le gardien, un universitaire en quelque chose de scientifique m'accueillera, m'ouvrira la porte. L'anonyme portail d'entrée inaugure un chemin ondulant entre de très grands arbres, sûrement des pins. L'absence d'ombre est remarquable. Telle une maquette numérique, rien ne brille. Malgré l'heure matinale, malgré l'été, le mystère commence. Nous garons la Fiat Panda verte et de location dans l'allée. La montagne Sainte Victoire, épuisée par les tristes plaques colorées de Cézanne, apparaît au fond de la parcelle. La colline est bleue. Au premier plan, se présente une judicieuse collision de cubes. Les masses ocres fixées sur le terrain plat manifestent une stabilité persistante. La rencontre de ces monolithes évidés avec une cheminée annonce une possibilité domestique. L'échelle est donnée par une double porte. *Je crois que l'architecte s'appelle Jean-Pierre Frappoli, un ami de ma mère. Il aurait aussi construit le théâtre d'Aix-en-Provence ou quelque-chose comme ça.* Il y a un peu de la Esherick House de Louis Kahn mais sans briques. D'aucun y reconnaîtrait, la House VI de Peter Eisenman, les dérives linguistiques en moins. En tout état de cause, construit en 1972, l'édifice correspond à son époque, celle d'un brutalisme tempéré. L'intérêt est ailleurs. J'ai envie de découvrir l'enfilade des pièces, la gamme des matériaux et d'ouvrir des armoires probablement vides.

LA MEZZANINE ET L'ÉCRIVAIN

Avec le sentiment d'un privilège insolite d'être ici, je poursuis l'inspection. Cèdre, stratifié vert réséda, chaises dispersées cohabitent. L'évier brille. La cheminée trône. Pour une raison qui m'échappe, il n'y a pas de baromètre. Un patio étroit et

obscur conduit à un escalier sans garde-corps, d'où nous parvenons les accords d'une lumière qui en ce lieu paraît irréaliste. Là-haut, pas de certificat de son Prix Goncourt. La seule preuve de son statut: une lettre manuscrite avec un en-tête de la NRF traîne sur le bureau. L'engouement pressé d'examiner les ouvrages de la bibliothèque m'empêche de déceler la signature. Étrange, la proximité d'une monographie sur Goya et d'un beau livre: *Splendeurs du chat*. Là, triomphent un fauteuil célèbre et son ottoman. Assis ici, il devait extraire les fragments des prospectus pharmaceutiques, des répliques de films, des articles de France-Soir qui colonisent ses romans. L'assemblage de ses obsessions. Sur un chevalet, en exacte diagonale du fauteuil, un tableau l'emporte sur tout. Des couleurs complémentaires se complètent. Un très jeune homme au pull vert s'adosse sur une chaise rouge. Ces deux assises dialoguent: l'une représentée, l'autre présente. Sur la première, il y a passé son enfance. *Benjamin, l'enfant du tableau, c'est moi.* Sur la deuxième, j'aime à croire qu'il y a écrit pour Ingrid Caven la *Valse des rimes: Mort Kennedy-Airport. Par hasard-Mozart. Cœur-Ordinateur.*

LA SALLE DE BAIN ET LA CHANTEUSE

Au bout d'un autre couloir ambiance fibre de coco, elle attend. Elle ne peut faire que cela. Prendre le temps que quelqu'un l'occupe. Impatiente que l'habitante occupe à nouveau son volume carrelée. Je ne sais si le flacon transparent, si la serviette en coton ciselée, ou pire si la brosse à cheveux, servent encore. Mais le fantôme d'Ingrid Caven y demeure. Nous ne pouvons que l'imaginer, proclamant les paroles qu'il vient de lui écrire: *Dans la chambre 110 ter, il y a un gant noir par terre.* Elle ne peut pas ne pas y avoir révisé son récital du 3 mai 2006 à la Cité de la Musique, capté par Bertrand Bonnelo. *Un gant de cycliste troué aux phalanges, quelqu'un qui dit bonjour mon ange.* La nervosité de ses mouvements d'épaules n'a pu qu'être répété devant ces miroirs-là, celui cerné d'ampoules, celui sur un pied en laiton et celui grossissant et

télescopique. *Je trouve vulgaire de mettre la main sur les yeux par derrière.* Peut-être fumait-elle, sûrement que le cendrier devenu vide-poche sur la console de l'entrée recueillait ses Vogue menthols. Je ne sais si elle fume. Aucune certitude, la seule est que son élégance dissonante s'est fixée dans cette pièce. Un dispositif m'anime encore. Il est de ces solutions architecturales qui marquent les maisons des années 70. Ici, le plan de travail traverse la pièce en longueur, il sépare horizontalement la baie vitrée qui occupe l'ensemble du mur. Par cette configuration, deux chorégraphies sont possibles. Debout, face au lavabo sur la gauche, elle ajuste sa chevelure rouge devant la vue offerte par la partie supérieure de la fenêtre. Allongée, dans la baignoire émaillée légèrement enfoncée dans le sol, elle considère l'écorce du micocoulier par la partie inférieure de la baie. Ces figures d'une évidence confondante, pourquoi ont-elles été oubliées. Il faudra redéployer ce principe ailleurs. Jusqu'à ce que la buée recouvre complètement le miroir faisant de son reflet une masse informe, une silhouette fantomatique, un profil générique, elle poursuit ses vocalises: *avec tes tics tu feras très toc.*

La maison est vendue. Il ne veut pas savoir qui désormais marchera dans les pas de ses parents. Le jour de la vente, il a rendu son dernier manuscrit, il paraîtra en février. Le titre est à ce jour inconnu ●



Croquis souvenir de visite, juillet 2021, Benjamin Lafore



Vue intérieure de la Maison Horizon, 2001-2005. Architecte: Campredon, équipe : Etienne Alrig, Alex Roemer. Photo: Joanne Pouzenc

Joanne Pouzenc est architecte et enseignante.

Depuis 2019, elle dirige la Maison de l'Architecture Occitanie - Pyrénées. Elle est membre du collectif Constructlab.

Je suis invitée. Je me réveille ce matin là dans un environnement qui n'est pas le mien. La lumière douce s'invite elle aussi, par la porte de ma chambre d'une nuit. Je m'appête à retrouver mes hôtes autour de la table du petit déjeuner. Ensemble nous évoquons l'architecture, l'habiter et l'essentiel. En franchissant la porte, je me retrouve dans un entre-espaces. Cet environnement qui m'est étranger me semble étonnamment familier. Tout autour de moi fait paysage, un paysage à la fois pensé dans les détails de ce qui est construit, tout comme dans les détails de ce qui est laissé à la nature, libre de se l'approprier. Le mélange opère, les limites sont floues. De ma hauteur, la vue s'ouvre au loin sur un paysage infini. De là où je suis, je pourrais presque voir la mer, la ligne découpée de la chaîne des Pyrénées, la forêt et les reliefs du plateau du Larzac. Mon œil se perd entre l'infini et l'immédiat. Mon corps enregistre la plénitude de l'instant. Pour capturer ce moment, je sors mon téléphone, alors mon seul appareil photo. Je tente un cadrage, frontal pour commencer. Le résultat est décevant. Je tente à nouveau un autre cadrage, légèrement décalé. Là aussi, l'image ne retranscrit ni ma sensation, ni la réalité et la complexité de ce lieu. À plusieurs reprises, je recommence l'exercice, sans parvenir à mes fins. Il y a des architectures qu'il faut vivre, des architectures à habiter, que l'on ne parvient pas à représenter.

La maison horizon est perchée sur le plateau karstique de Cantercel, site expérimental d'architecture. Là vivent Jean-Pierre Campredon et Annick Lombardet, qui développent le site ensemble depuis la fin des années 1980 sur plus de 70 hectares naturels, accompagnés des personnes de passage et de celles bien ancrées partageant une vision commune. Jean-Pierre et Annick se sont rencontrés plus tôt, à l'école spéciale d'architecture dans l'atelier Sens et Espace de l'architecte Hervé Baley. Ils y découvrent ensemble l'architecture de Franck Lloyd Wright et l'architecture organique, qu'ils s'évertuent à expérimenter plus tard tant dans la complexité urbaine du tissu parisien que sur le site naturel de Cantercel. Dès le commencement du projet, ils rassemblent année après année des étudiants, invités et

universités européennes pour comprendre et apprendre à lire, de manière sensible ce site aux multiples facettes. Cette lecture, transformée en connaissance donne lieu au fil du temps à de nombreuses interventions ponctuant le site, de la viabilisation à l'installation de structures accueillantes dont la structure principale, la halle atelier est l'exemple le plus marquant. Pour autant, si la halle impressionne ou intrigue par la nature de sa construction — un toit-unique en toile et fibre soutenu par une ossature en bois oblique où l'architecte d'alors joue au chef d'orchestre avec les instruments-grues — c'est bien dans les détails et la précision des autres réalisations, plus modestes que la complexité de l'exercice se révèle.

Je me pose encore la question de ce qui fait l'unicité de l'architecture de cette maison. Pourquoi et comment depuis l'arrivée comme en tout point, cette architecture génère-t-elle un sentiment d'hospitalité? En réalité, ce n'est pas l'ensemble — la maison comme objet — mais bien l'addition de différentes conditions et détails, rassemblés par la recherche permanente du bien vivre, ensemble, au sein de son environnement, qui semble en être la clef. Partout, le traitement des limites entre l'intérieur et l'extérieur est soigné: les murs, dématérialisés, sont composés d'une série de filtres et d'épaisseurs jouant avec l'orientation du soleil et des vents, permettant ci et là d'adoucir ou d'amplifier lumière et courants. Dans les vides et les interstices s'installent la nature et la vie quotidienne: objets choisis, éléments mobiliers, massifs et plantes apprivoisées. Les matériaux se déclinent en une palette d'ocres, de gris et de bruns, laissant libre cours au temps de les transformer et ainsi, de les intégrer comme si la maison venait d'elle-même progressivement se camoufler. Cette complexité, finement pensée, se retrouve ainsi dans tous les éléments qui composent son architecture: le sol épouse les différents niveaux du sol naturel, les parcours possibles entre les différents niveaux s'intègrent entre les espaces de vie, la structure apparente et la charpente, accompagne les changements de niveaux dans un rappel d'horizontalité, les étagères basses,

sans fin, fondent le socle — tant structurellement que dans le contenu des ouvrages proposés — de cette architecture du temps long, à l'écoute du vivant.

Cantercel est une architecture à vivre difficile à raconter qui tire parti de sa complexité. La représentation de l'architecture et la culture de l'image, accélérées par le développement et la popularité des réseaux sociaux tels qu'*Instagram* ou autre *Airbnb* transforment à la fois l'architecture produite et les manières de la produire. Aujourd'hui, certaines architectures semblent même orientées non plus dans le but de produire des espaces mais plutôt d'obtenir directement le produit final dérivé: l'image. En utilisant les outils de représentations de l'image et du dessin, il arrive que l'architecte finisse par oublier ou minimiser l'impact des autres sens et de la perception. À l'opposé, produire des architectures à habiter, des architectures complexes, non-photogéniques, devient aujourd'hui un acte radical. Alors même que l'on tend de plus en plus vers la standardisation massive de l'architecture et en particulier de l'habitat, ce ne sont pas que les formes architecturales qui sont contraintes mais bien les manières de vivre, limitées, exemptes de toute sensibilité ou même dans l'impossibilité de créer une relation au contexte, un dialogue avec l'environnement.

La maison horizon, les autres constructions et le site de Cantercel sont des architectures habitées et à habiter. Son architecture est haptique, à l'opposition des architectures optiques, capable d'éveiller chez l'humain par la vision la sensation du toucher sans que celui-ci ne soit physiquement activé. C'est une architecture généreuse qui ouvre ses secrets — et ses leçons — à celles et ceux qui auront la curiosité d'aller la chercher ●



Carte marine, détail

Guillaume Aubry est architecte (co-fondateur de l'agence Freaks) et artiste-chercheur. Diplômé de l'ENSA-La Villette, de l'Université de Tokyo et des Beaux-Arts de Paris, il est aujourd'hui professeur d'enseignement artistique en sculpture-installation et doctorant en art. Sa thèse porte sur notre expérience esthétique collective des couchers de soleil.

185 p.7

JE SUIS UNE ANSE

Été 2021

Au Carbonifère, il y a un peu plus de 350 millions d'années, s'amorce une lente cristallisation du magma qui forme des plutons granitiques composés de quartz (gris), de feldspaths potassiques (rose) et plagioclases (blancs) ainsi que de biotite (noire). Ces masses granitiques émergent des profondeurs vers la surface pour devenir d'énormes rochers aux formes arrondies. Je suis la côte de granit rose de Fermanville.

Les amas granitiques créent des récifs qui s'étirent sur plusieurs centaines de mètres vers l'horizon pour devenir un cap qui dessine, en creux, une petite baie protégée de la houle et des vents dominants de l'Ouest. Elle forme un cordon dunaire derrière lequel se trouve un bocage de prés-salés où paissent aujourd'hui les vaches laitières. Je suis les plages de la Mondrée et de la Visière.

Au pied du cap rocheux, à dix mètres sous le niveau actuel de la mer, sont retrouvés les restes des premières traces d'occupation humaine, notamment des silex et de nombreux foyers du Paléolithique moyen, soit 250 000 ans. Je suis une maquette en plâtre exposée dans une vitrine au Musée maritime de l'Île de Tatihou et un ensemble d'artefacts montrés au Musée de Normandie à Caen.

La baie se referme côté Est par une autre pointe rocheuse appelée Pointe de Fréval dont le sommet offre une vue dégagée. Au milieu de ce qui est aujourd'hui devenu une pâture pour chevaux, un alignement mégalithique forme une allée couverte, probablement une tombe néolithique datant de 5000 ans qui n'a jamais fait l'objet de fouille. Je suis un ensemble de grosses pierres éparses recouvertes par les ronces et les ajoncs.

Au bout de la même pointe, une grande marée a révélé les restes d'une embarcation du Haut Moyen Âge, certainement une sépulture viking. La plage de sable a été un endroit propice pour le débarquement des assaillants d'Europe du Nord. Le cap porte depuis le nom de Cap Lévi qui vient de vik et qui signifie en vieux norrois «plage propice à l'accostage», terminaison que l'on retrouve par exemple dans Reykjavik. Je suis un ensemble de toponymes qui perdurent jusqu'à aujourd'hui.

L'exploitation ponctuelle du granit rose s'industrialise

à la fin du XIX^e siècle. Un petit port est construit pour transporter les blocs de pierre pour notamment construire la rade de Cherbourg. Le granit est également utilisé pour la construction du phare du cap, la façade du Printemps à Paris ou encore les pavés du tronçon Paris-Roubaix. L'exploitation du site cesse dans les années 80. Je suis une ancienne carrière à ciel ouvert dont les pans facettés forment une étrange falaise.

Dans le même temps l'exploitation du cordon dunaire permet de fournir les grands chantiers en sable et gravier. Trois pontons en bois appelés estacades sont construits pour déverser directement des chariots de sable dans les bateaux. Le cordon dunaire est lourdement impacté par ces prélèvements et a aujourd'hui quasiment disparu. Les pontons sont partiellement démolis ou laissés à l'abandon. Je suis un alignement de petits pieux en bois plantés dans le sable qu'on ne voit émerger qu'à marée basse.

Les activités de contrebande et de piraterie ont longtemps conduit à la surveillance accrue des douaniers. Leurs cheminements répétés le long des côtes ont tracés à la longue des sentiers qui ont ensuite été balisés. Je suis un petit tronçon des 446 kilomètres du chemin de grande randonnée GR223 qui relie Honfleur au Mont Saint-Michel.

Le 7 juillet 1932, le sous-marin Le Prométhée quitte le port de Cherbourg pour une de ses premières sorties et franchit le Cap Lévi. Alors qu'il n'est qu'à moitié immergé, une ouverture soudaine des purges le fait basculer vers l'arrière et plonger à pic emmenant avec lui, à 75 mètres de profondeur, 62 membres de l'équipage. Un calvaire est érigé en leur mémoire entre l'emplacement de la barque viking et l'alignement de pierres. Je suis une croix de granit doublée d'un site de plongée sous-marine pour chasseurs d'épaves.

Durant la Seconde Guerre mondiale l'occupant allemand craint les attaques alliées et édifie le Mur de l'Atlantique, ensemble de fortifications couvrant toute la côte Ouest. De très nombreux bunkers ponctuent le littoral. Edifiés à la hâte et souvent sans fondation, ils n'ont pas vocation à durer d'autant que l'armée allemande elle-même

les bombarde suite au débarquement. Je suis les ruines de béton d'un front de guerre qui n'a pas vu de combat.

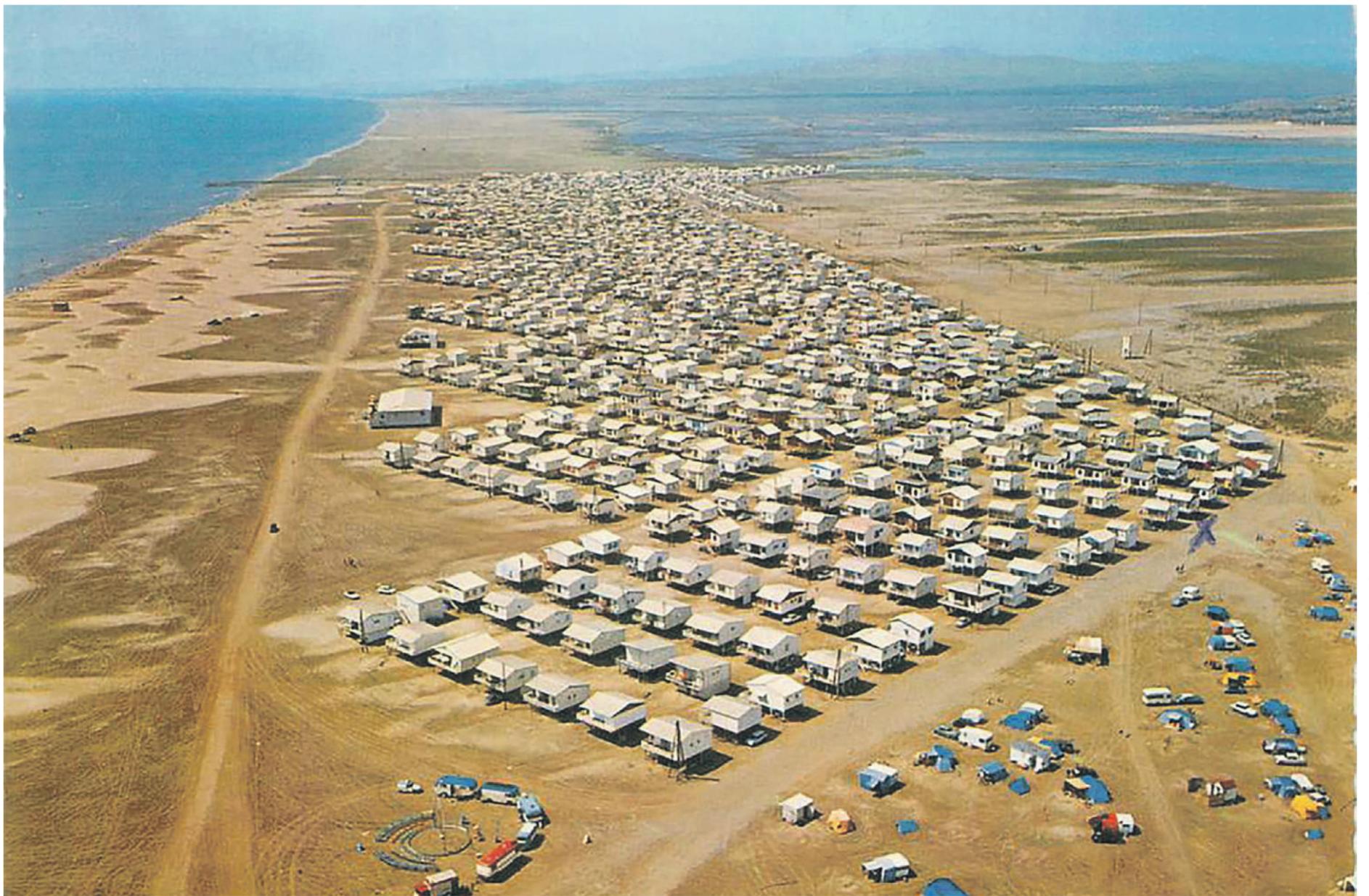
Le 30 avril 1997 au large du Cap Lévi cinq marins pyrotechniciens entreprennent d'immerger des grenades périmées. La gabare La Fidèle explose à cause de son chargement avec ses occupants. Une stèle est dressée à la mémoire des défunts. Je suis, dans la mémoire collective, une liste ininterrompue de marins disparus en mer.

Le sauvetage en mer depuis le Cap Lévi se pratique depuis longtemps. En 1998 est lancé un concours d'architecture pour construire un hangar à proximité du port destiné à abriter le bateau de sauvetage de la SNSM. Ce hangar permet de sortir en mer qu'elle que soit la météo et la marée. Je suis un volume géométrique de béton brut équipé d'une grande double porte en bois clair.

Un des hangars laissés vacants par la carrière est occupé par une ostréicultrice qui plante un élevage expérimental d'huîtres de pleine mer. Jamais découvertes par la marée, elles nécessitent que l'on plonge tous les jours pour retourner les poches à la main. L'ostréicultrice a cessé son activité. Je suis quatre grosses bouées jaunes fluo qui marquent encore l'emplacement des poches d'huîtres au milieu de la baie.

La banalisation des vacances a vu se multiplier les cabines de plages. Ne perdurent aujourd'hui que quelques maisonnettes et cabanons. Un de ces cabanons se trouve à l'aplomb direct de la plage. Il a été racheté en 2013 et rénové. Je suis une petite maison d'architecte recouverte d'un bardage en tôle ondulée couleur sable et orientée plein Ouest, vers le soleil couchant.

Les tempêtes violentes et l'érosion marine de ces dernières années et le piétinement des randonneurs toujours plus nombreux ont eu raison de ce qui reste du cordon dunaire. Le conservatoire du littoral observe une politique du «laisser faire» qui consiste à accompagner les changements plutôt qu'à les défier. Il est décidé de déplacer le GR223 un peu plus loin dans les terres et de supprimer le parking de voitures en front de mer. Je suis une petite anse anthropisée du nord Cotentin ●



Gruissan – La plage, rue d'ensemble. Carte postale datée de 1969.

Peaks – Charles Aubertin, Camille Dupont, Éva Maloïsel
Peaks est une agence d'architecture fondée en 2015 et située à Paris et Marseille.

185 p.8

LES CHALETS DE GRUISSAN

Été 2021

LA CABANE FANTASMÉE

Les premières séquences de *37.2 le matin*, réalisé par Jean-Jacques Beineix sont tournées en 1985 dans le quartier des chalets à Gruissan. Le décor du début d'une histoire passionnelle est planté: un hameau de cabanes de planches et de tôles, construites sur pilotis, au fil d'une langue de sable longeant la mer. L'intérieur du cabanon est rudimentaire, divisé entre une vaste cuisine habitée par une table ronde et une chambre peuplée d'un lit et de quelques étagères sur lesquelles reposent des bouquins. Un rideau de perles sépare les deux espaces. Dehors, une petite terrasse protégée par l'avancée du toit, une balustrade de chevrons épais, et l'escalier qui rejoint la plage. La fiction se construit dans l'intérieur intime de la cabane. Dans ce décor, se met en place un quotidien lent, à la mesure des températures estivales. Une vie face aux éléments – la mer, le sable, le vent, jusqu'à ce que le personnage joué par Béatrice Dalle ne mette le feu à la cabane et que l'histoire se poursuive ailleurs.

DU BIVOUC SAUVAGE À LA PROSPECTION FONCIÈRE

Les premiers habitants du quartier des chalets de Gruissan sont les estivants narbonnais de la fin du XIX^e siècle. Ils peuplent la plage d'abris faits de planches et de toiles légères. Leur bivouac se construit, puis disparaît sans laisser de trace des quelques jours de bain de mer et de soleil. Vient ensuite le temps des premières cabanes de bois sur pilotis. Constructions modestes et informelles, elles sont malmenées par la mer, le vent et le sable. On les répare, on les reconstruit, pour l'année suivante. Après-guerre, le quartier des chalets détruit par l'occupation est remonté suivant une grille orthonormée orientée N-E, S-O afin de répondre à l'exposition aux vents dominants et pour éviter la construction d'un front de mer bâti le long de la plage. Les années 70 marquent une nouvelle politique de l'aménagement du littoral: des travaux sont lancés pour rehausser

le niveau de la langue de sable, goudronner les allées et tenir hors d'eau les cabanes. Cette dernière opération favorise alors la transformation de certains ouvrages du bois au béton et à la construction maçonnée des rez-de-chaussée. La modernisation se poursuit, de nouvelles parcelles sont créées, poussant l'extension de la grille jusqu'aux limites du territoire limité par la mer.

ARCHITECTURE EXEMPLAIRE

Au moment des ambitieux aménagements de la côte d'azur ou de la construction radicale de la Grande-Motte, le quartier des chalets de Gruissan, prédestiné à être emporté dans la tabula rasa de la modernité, parvient à résister. Incarnant un modèle antagoniste, de par son échelle et sa typologie, on y voit se construire une autre histoire de l'architecture balnéaire. Quand ailleurs on cherche la monumentalité, on ne verra sur la presqu'île que les cabanes posées sur le sable. Les pilotis dessinent un bâti hors-sol quasi flottant et traversé par le paysage et les éléments. Le sable est partout, devant, derrière, dessous. Il n'y a pas de route, juste des allées. L'absence de délimitation des parcelles, la libre circulation entre les chalets, guident une marche ouverte sur le paysage. Les chalets haut-perchés, incarnent le plaisir de la vie en étage, avec *balcon vue sur mer*. Les chalets avoisinants, comme d'autres mondes perchés, d'où sortent les vacanciers que l'on retrouve chaque année. De cette image des chalets de Gruissan se dégage une forme d'idéal: une vie communautaire, où les constructions décollées du sol, dessinent une architecture entre la terre le ciel et la mer pour mettre en scène le temps des estivants.

LE PLU OU LA POURSUITE DU FANTASME

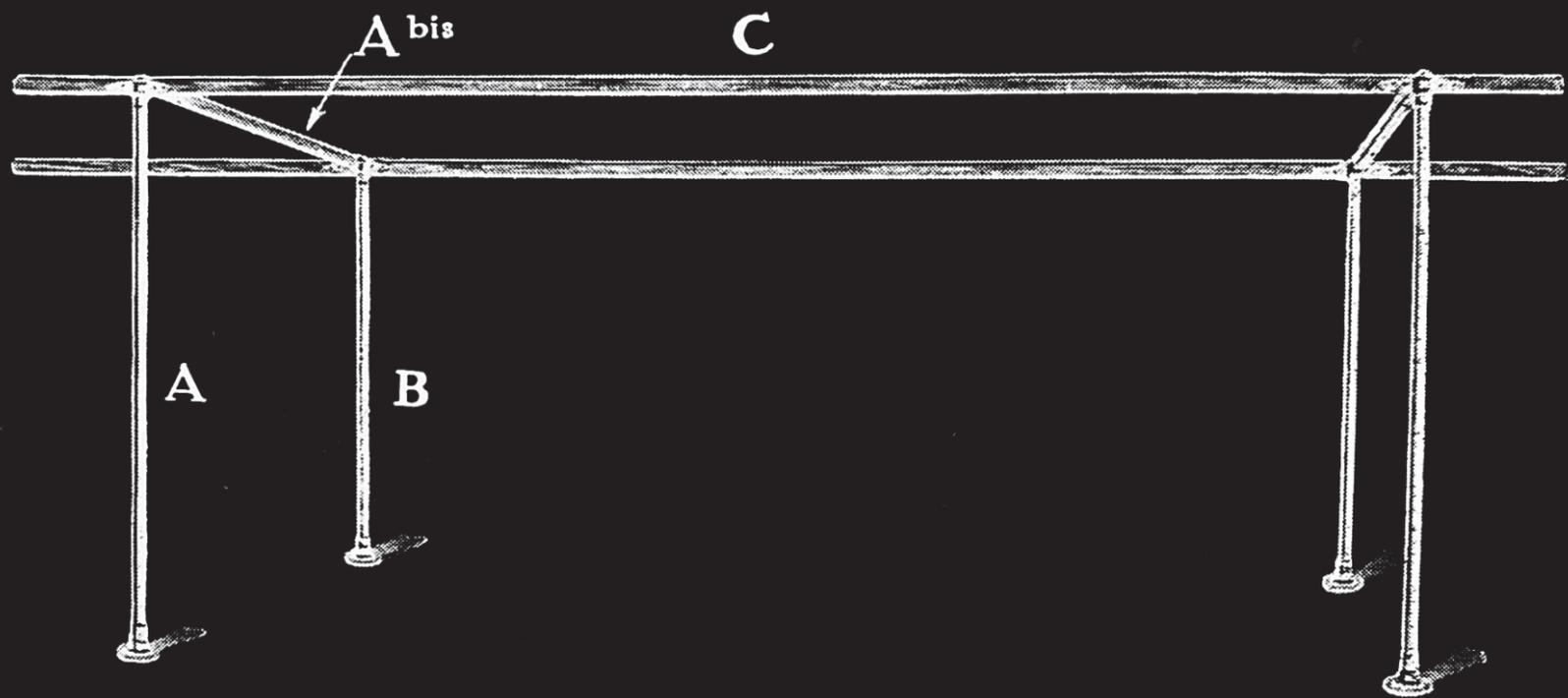
Au rez-de-chaussée, seul un garage pourra être bâti dans la hauteur des pilotis avec une surface de 20m² maximum.

[...] Le rez-de-chaussée sera construit en retrait à minima de 0.20 m par rapport à l'étage de façon à laisser apparaître les pilotis et les corbeaux des poutres de soutènement de l'étage. [...] Dalle de l'étage, sol du balcon et escalier d'accès à l'étage pourront être réalisés en dur. Cependant les rampes d'escaliers, les garde-corps des terrasses doivent être à claire-voie. [...] Décoration: les jardinières n'excédant pas 0.30 m de hauteur sont admises sur la zone constructible à condition de ne pas former une clôture. [...] Plantations d'arbres et de touffes: toute plantation est interdite dans le sol des parcelles. [...] Les toitures seront, à 1 ou 2 pentes maximum, de matériau fibrociment ondulé gris.

Ville de Gruissan, PLU révisé, Règlement, Secteur UD, août 2017 – p.62 – extraits

Après avoir lutté face aux éléments naturels, le PLU tente aujourd'hui d'apposer des digues à l'avènement total du confort moderne. Pour une fois, le combat se mène au-delà de la préservation d'une «identité» lue à travers les seules questions esthétiques. C'est le libre déplacement des corps, des éléments, des regards qui est en jeu. Il s'agit de protéger ce vaste sol commun, ce rez-de-chaussée filant sous les constructions où tout se mêle. D'empêcher sa transformation en banale zone pavillonnaire, car avec le temps, des routes bitumées sont apparues, instaurant une hiérarchie d'usages et de fonctions dans cette belle nappe de sable continue. La lutte se mène au sol contre les clôtures, les plantes, les surfaces pleines.

L'architecture tient ici en quelques règles, peu nombreuses mais très claires: un développement urbain limité dans l'espace, des gabarits fixes, une séparation nette entre espaces privés perchés et sol commun. Malgré les atteintes à ce modèle entraînées par la sédentarisation de ses occupants et la hausse des prix de l'immobilier, cette architecture tient ici encore sa promesse, celle d'une simple histoire de cabanes sur échasses plantées dans un désert ●



Sébastien Martinez-Barat est architecte (MBL architectes),
Maître de Conférence Associé (ENSA Saint-Etienne).

185 p.9

SUPER MARCHÉ

Été 2021

C'est un trou, simplement un trou de quelques centimètres de diamètre. Peut-être six. Un trou parfaitement circulaire. Puis un peu plus loin, un autre et un autre et un autre. À intervalles réguliers, ces cercles remarquables à qui marche tête baissée quadrillent les places de quelques villes françaises, les étendues d'asphalte sans voitures et les trottoirs trop larges pour n'être que de simples trottoirs.

En les considérant de plus près, le cercle laisse apparaître un périmètre métallique encore un peu brillant malgré l'usure, une faible profondeur, et d'autres cavités complexes qui suggèrent un usage mécanique. Sans doute sont-ils l'instrument de quelque chose.

Une vie de quartier hebdomadaire nous informe. À l'aube d'un jour – chaque semaine le même – deux petits utilitaires transportent deux ouvriers et une assemblée de tubes métalliques. En quelques minutes et moins d'une heure, les tubes sont enclenchés dans les cercles pour devenir des poteaux. D'autres, horizontaux, joignent alors les extrémités et donnent une forme explicite et tridimensionnelle à la grille que nous avons devinée dans le rythme des cercles percés.

La découverte au petit jour de cette trame régulière et presque infinie transfigure la banalité d'un trottoir et nous donne à considérer les composantes devenues invisibles de ce coin de ville. Les arbres dont le houppier émerge de la nappe de tubes deviennent des protagonistes de premier plan, suivis par la cohorte des mobiliers urbains submergés par les tubes dont la position parfois rompt une répétition trop accusée.

La fabrication d'un vitrail met en œuvre des surfaces et une structure. La surface se compose de fragments de verre coloré qui figurent une scène ou un paysage. La structure se compose de fils de plomb qui sertissent et maintiennent le paysage de verre. C'est ce que l'on nomme les «linéaments». Les premiers traits structurants d'un dessin portent le même nom. C'est ce mot qui appelle ce que l'on voit le matin, cette structure qui rassemble ce paysage disparate et lui donne une mesure commune.

Ce moment liminal où l'armature est à la fois complète, faible et diffuse ne dure pas. Déjà, le second temps de la chorégraphie des manutentionnaires transforme cet «en-deçà» en un environnement aux allures reconnaissables. Sur la structure sont étendues des surfaces de toile cirée ou plastifiée de couleurs variables. On reconnaît des toitures, des pans suspendus désignent des volumes de façon moins répétitive. La structure s'oublie. On remarque des étendues de couleurs et des ombres jaunes, bleues, vertes et rouges.

Les utilitaires partent et d'autres arrivent. Ils occupent les cases de la grille, y étalent des fruits et des légumes, de la viande et du fromage, éventuellement des objets domestiques. Le marché, puisqu'à ce moment-là c'en est un, débute.

Au détour d'une recherche, j'ai découvert un article de Patrick Rubin intitulé «Marchés démontables» (1). Publié il y a plus de 40 ans, il renseigne de façon méthodique sur la réalité opérationnelle de cet événement récurrent. Les tubes délimitent un quadrillage d'une longueur de 4 mètres qui correspond à la taille maximum d'une voiture en stationnement. Les tubes s'emboîtent dans les douilles scellées au sol, les cercles. Les toiles déroulées en couverture sont chevronnées de barrettes de 3 mètres. L'armature est légèrement inclinée et c'est sur la panne basse que s'accroche la toile arrière. «Montants, chevrons, manchons, douilles, articulations, cavaliers, accrochages, pièces parfaitement rodées répondant à l'essentiel de leur fonction: supporter, porter, assembler, abriter.» (2)

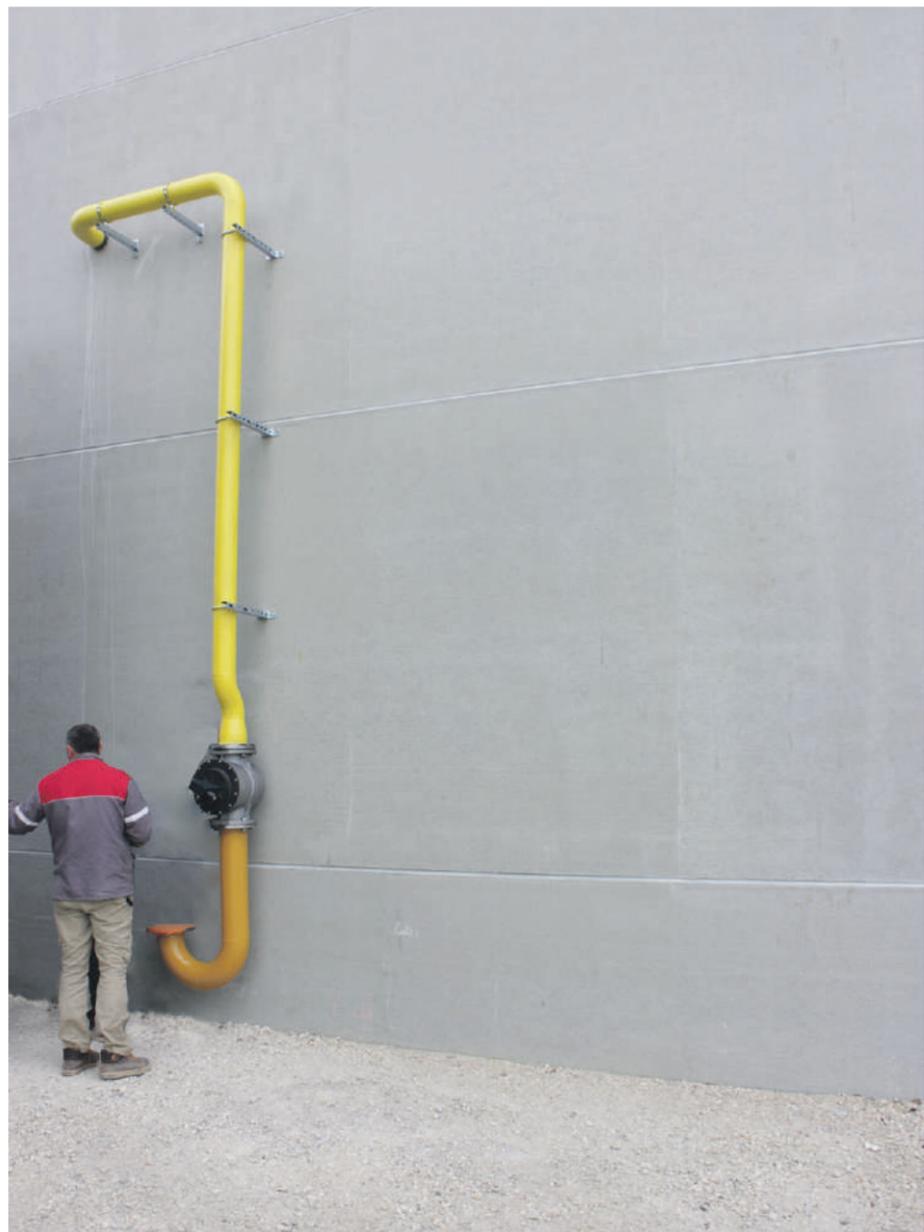
C'est à Joseph Cordonnier que l'on doit la mise au point de ces constructions éphémères à la fin du XIX^e siècle. L'entreprise Cordonnier Frères s'est depuis spécialisée dans l'affermage des marchés communaux et exploite 68 marchés pour la plupart en Île-de-France. Le principe d'armature n'a pas évolué. Elle fait partie de ces rares objets accomplis dès leur invention. Les quelques modifications successives y sont en accord avec la mise à jour des moyens de production. Les tubes d'acier étirés sont devenus des tubes d'aluminium soudés, divisant de façon significative le poids et le temps

de montage. Les toiles en lin ciré noires ont été remplacées par des textiles de nylon coloré.

La durabilité de ces armatures éphémères pourrait les faire rentrer dans la catégorie des objets «super normaux» définie par Jasper Morrison et Naoto Fukasawa (3). Des objets ordinaires aux formes non remarquables, discrètes, souvent conçus anonymement, qui ont pris place de façon pérenne dans les usages quotidiens.

Le soir même, alors que les linéaments ont disparu, partis ailleurs construire un nouvel environnement, restent encore au sol les traces du marché nettoyé à coup de jets d'eau. Subsiste l'idée d'un hangar éphémère et tempéré capable de produire un climat paisible abrité du soleil et de la pluie qui jaillit d'une trame de cercles métalliques ●

(1) Patrick Rubin, «Marchés démontables», dans *Créé - Architecture Intérieure*, n°177, Mai - juin 1980. (2) *ibid.* (3) Jasper Morrison et Naoto Fukasawa, *Super Normal, sensations of the ordinary*, Lars Müller Publisher, 2006.



Depeyre Morand Architectures (photos de chantier)

UR est un bureau d'architecture et d'urbanisme basé à Paris et Bordeaux, fondé en 2019 par Gaétan Brunet et Chloé Valadié
Architectes Depeyre Morand Architectures et Marc Depeyre architecte — maîtrise d'ouvrage Union des forgerons — date 2017-2018 — réception du chantier 2018

C'est une grande boîte verte placée perpendiculairement à la route. Ses dimensions monumentales — 140m de long par 45 de côté — ne se dévoilent ainsi pas immédiatement. Son apparente légèreté est accentuée par les matériaux mis en œuvre. Ils ont la simplicité qui sied aux constructions industrielles contemporaines : une assise en béton, appui d'un bardage vert aux ondes carrées découpé dans sa longueur par un bandeau vitré. Derrière la modestie de son énoncé pourtant, derrière cette monumentalité fragile (elle tient du volume et de l'enveloppe) se dissimule ce qui fait la singularité de cette construction : elle abrite une presse hydraulique de forge de 3000t et un laminoir à bague, dernier outil industriel en date de l'Union des Forgerons.

La forge s'est installée à la fin des années 60 à la lisière de Méréville, une petite commune du sud de l'Essonne — quittant la périphérie parisienne pour trouver un sol calcaire, dur et adapté aux charges importantes du processus industriel. C'est le lieu de travail d'une centaine de salariés. Ils sont les héritiers de l'union des forgerons, fondée en 1912 dans le 14^e arrondissement de Paris. Aujourd'hui organisée en SCOP, l'union est un exemple industriel rare à plusieurs titres. C'est une industrie de pointe, unique en Europe, à la fois lourde et artisanale car il n'y a pas de production de chaîne — chaque pièce qui sort de l'usine est grosso modo unique — destinée à d'autres industries, à l'aéronautique, au spatial, au nucléaire, à la défense, à la pétrochimie... entreprise de forge libre, elle réalise des pièces de quelques kilos à 5 tonnes (et maintenant 10 tonnes). Toutes les pièces de l'UF sont issues de cette unité de production. Elle évolue et grandit au fil des commandes et des besoins nouveaux. Le site est donc le résultat d'une politique d'investissements réguliers qui transforment et métamorphosent le construit au service des machines et de leurs productions.

Le premier bâtiment qui fut construit héberge un marteau-pilon (moutons à planche de forge) de capacité d'une tonne. Il répondait aux besoins industriels de l'époque. À cette première construction succédèrent d'autres édifices : celui abritant le traitement thermique des aciers, puis un

pour les bureaux, pour l'usinage, le contrôle technique, l'expédition enfin. Cinquante ans après la première construction, un autre bâtiment est conçu et adjoint pour répondre à des besoins nouveaux. Cette fois, une presse hydraulique de forge de 3000t et un laminoir à bague pouvant travailler des pièces forgées jusqu'à 10t.

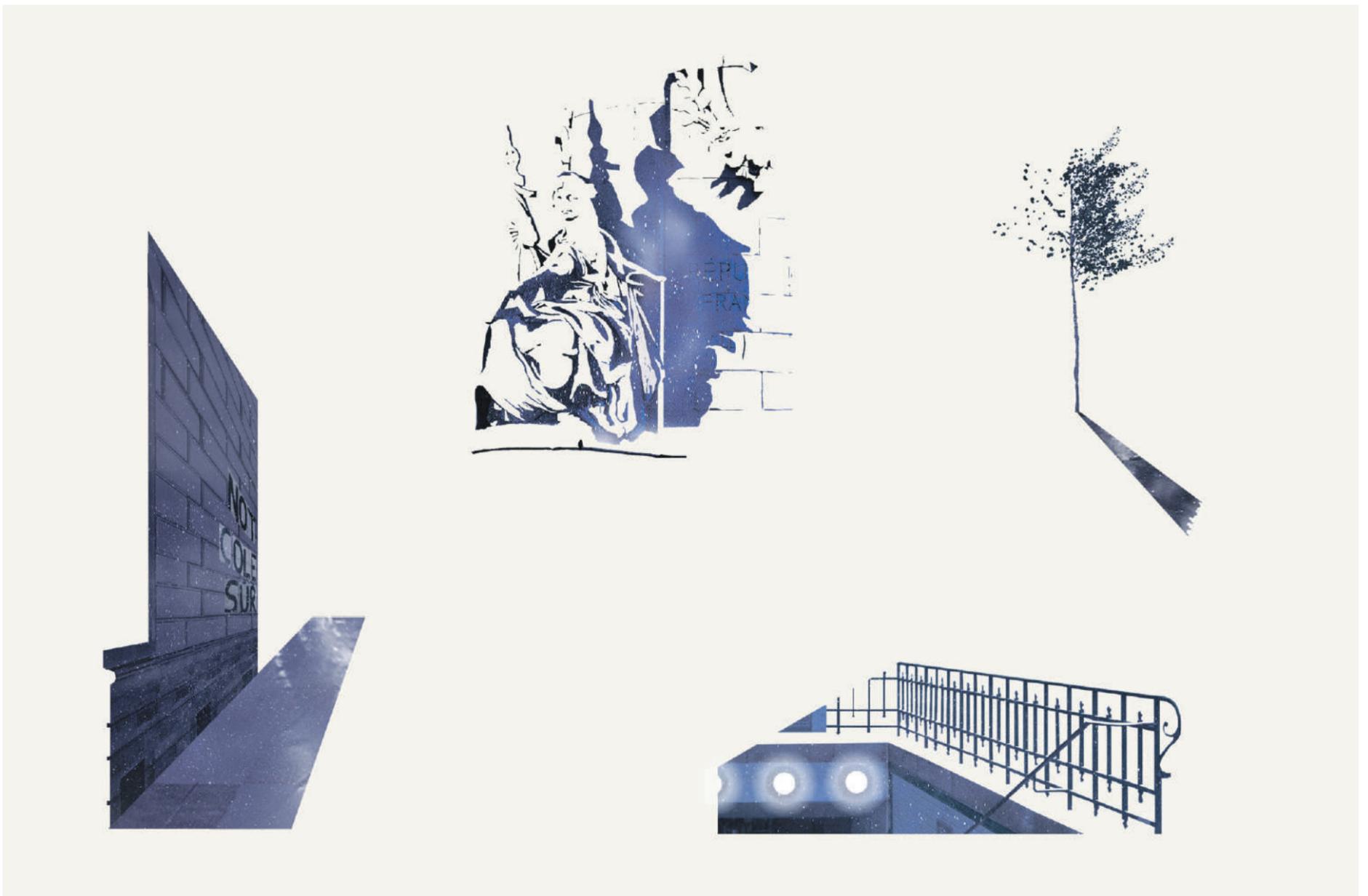
Le bâtiment a été conçu à partir de la machine qu'il accueillerait. Un objet gigantesque, inquiétant et magnifique à la fois. Comme dans toute architecture industrielle, c'est le process qui dicte l'enveloppe. Sous la presse, le complexe des fondations et du socle en béton rappelle les expérimentations plastiques qu'on trouve dans l'architecture de Rudolf Steiner ou d'André Bloc. Ici, elle est dictée par les masses, par la puissance de pressions d'ordre tellurique. Pour transporter les aciers rougis dans les fours (entre 650 et 1400°C), les acheminer à la presse à forger ou au laminoir, un véhicule de 36t est nécessaire. Il impose au sol une planéité totale — malgré les variations dans sa composition — et une résistance à tous les efforts. Au sol, des dallages en aciers de 8cm d'épaisseur. Ils ont été usinés sur site. Sur la trajectoire de ce véhicule, les caniveaux. Eux-mêmes sont dessinés sur mesure et produits au sein de la forge — aucun produit standard ne répondait aux exigences imposées par les charges qui y seraient appliquées. Les eaux pluviales de toitures sont récupérées et alimentent les poteaux à incendie. Par manque de place sur le site, les bassins sont placés entre les fondations — prolongeant la complexité de son assise sur le site.

Le bâtiment, sur-mesure donc, par les outils hors-norme qu'il abrite, mais aussi généré par eux et enfin enveloppe potentielle d'outils encore plus puissants, s'apparente à une mue. Un socle et une enveloppe pour asseoir et protéger la machinerie capable de le faire muter.

Une architecture nécessaire, puissante et élégante — bien qu'elle se présente à priori comme une simple boîte en bac acier vert. Pas de design manifeste, certainement pas de brutalisme puisque rien de ce qui compose le bâtiment n'est «as found». Du design cependant partout : dans

l'articulation des procédés techniques, dans le dimensionnement des fluides qui rendent vivant le bâtiment, dans son alimentation énergétique (création d'une ligne 20000 V sur 8km), là encore où aucun produit proposé par le marché ne répondait aux exigences imposées par l'outil industriel. Une architecture qui nous parle aussi à travers son processus. Parce que la maîtrise d'ouvrage est investie non seulement dans la recherche de bonnes conditions de travail, mais aussi dans la conception du projet, proposant des solutions techniques à des défis très particuliers. Un processus malgré tout très resserré — seulement un an sépare l'expression du besoin d'un nouvel outil à la livraison et la mise en place de la presse. Un temps de chantier court qui a mobilisé des entreprises locales. Un choix fait conjointement par le client et les architectes — imposant des défis chez les artisans. Ils ont dû par exemple fabriquer sur mesure la structure porteuse des ponts roulants de 36t — les plus gros IPN n'y suffisant pas, ou encore stocker plus de 300 mètres linéaires de menuiseries dans des ateliers aux dimensions limitées.

La puissance et le bruit de l'impact entre le marteau et l'acier rouge imposent également pour l'entreprise une approche foncière particulière. On disait du marteau pilon du Creusot (de 100t) qu'il s'entendait à 10km. Ici, le projet de création d'une zone pavillonnaire dans le voisinage a conduit l'Union des Forgerons à acheter un terrain avoisinant pour y construire une barrière anti-bruit. Dans le voisinage également, le château de Méréville — ancienne propriété de la famille de Laborde. Dessiné selon les plans d'Hubert Robert, et à l'intérieur duquel on trouve un certain nombre de «fabriques» : des constructions à l'écriture classique (dont une belle colonne trajane qui fut utilisée pour mesurer l'arc du méridien terrestre), des folies, ruines en devenir et habitantes du jardin pittoresque — maintes fois peintes par Hubert Robert lui-même. Ne manquait évidemment à celui-ci qu'une fabrique aussi sublime qu'une forge titanesque — fours de forge, marteaux pilons écrasant les aciers rouges et laminoir circulaire déformant les multiples nuances de métaux ●



Julien Lafontaine Carboni, architecte DE, EPFL
 Paule Perron, architecte DE HMONP, HEAD – Genève, HES-SO

PÉNOMBRE SUR LES PLACES
 DE LA RÉPUBLIQUE

Plongé dans l'obscurité, l'œil déconstruit la perception des lieux connus. La pénombre permet de renégocier quotidiennement les interactions de ses habitant-e-x-s à travers l'expérience sensorielle d'un environnement bâti absorbé par l'atmosphère nocturne. Ici, nous nous intéressons aux lieux inconnus car invisibles, non contrôlables, potentiels d'interrogations des normes spatiales et sociales en vigueur, où les monstres et les détours émergent de la pénombre, combattus par les lumières de la ville. Des lieux extraits d'une société productive offrant des espaces d'imaginaires potentiels où d'autres formes d'interactions, de relations à l'autre et à son environnement naissent.

La place de la République à Paris, espace de vie tout aussi réel que symbolique, à priori connu grâce à la foule d'images qui la représentent, se transforme quotidiennement en un vide urbain aux multiples potentiels, et aux multiples injonctions. Si son aménagement a été repensé en 2013, nous l'interrogeons non pas comme l'œuvre d'un-x-e seul-x-e architecte, mais comme un lieu complexe, produit par diver-x-e-s actrices, et par des temporalités multiples, des agendas politiques, sociétaux, des détournements d'usages. C'est le lieu, assemblage de ces composantes, et sa nuit qui sont ici discuté-e-s.

La place telle que nous la connaissons aujourd'hui est le siège régulier de mouvements collectifs d'expression, de regroupement, d'organisations citoyennes nocturnes, un lieu de possibles respirations, de transformations des processus de subjectivation. Paradoxalement, elle est organisée depuis 1883 par la centralité de la statue des frères Morice, allégorie de la République, et symbolise le pouvoir institutionnel (Zask, 2018). D'abord pensée comme «les abords de la nouvelle caserne du Château d'Eau» (Alphand, 1856), Gabriel Davioud affirme en 1865, grâce à l'agrandissement de la place en collaboration avec le baron Haussmann, la grandeur symbolique de l'est parisien.

Tous les soirs, la place se transforme, les usages mutent, les passant-e-x-s et habitant-e-x-s du jour laissent place à ceux de la nuit. La fontaine s'assèche, les skateboards se font de plus en plus discrets, jusqu'à s'évanouir, les magasins ferment leurs portes, et pourtant, la place continue d'éblouir. Une trame régulière de candélabres du XIX^e siècle et de mâts lumineux contemporains, aidée par les feux de circulations et les enseignes des marques périphériques, éclairent presque uniformément ce vide central urbain devenu le théâtre potentiellement inquiétant des traversées solitaires, celles où l'on se sait vu mais où l'on ne peut pas voir.

Sa mise en lumière, résultant d'un processus à l'œuvre en France depuis Louis XIV (Jalon Oyarzun, 2016), prend part à un projet tout aussi architectural que politique, social, et légal: celui de rendre visible. Ce processus d'illumination permet aux classes bourgeoises et aristocrates (Koslofsky, 2011) de transformer les dangers de la nuit en espace-temps d'extension des plaisirs, des sociabilités, des business et des échanges, faisant coïncider les projets économiques d'une classe et les projets d'extension du pouvoir et du contrôle d'autres. Ces stratégies d'éblouissement coïncident aujourd'hui avec le projet néolibéral de design environnemental et comportemental (nudge). Il est justifié par une volonté de sécuriser l'espace public hostile, dont les femmes seraient les premières victimes.

Or, le développement de marches nocturnes militantes donne à voir la construction sociale de la nuit comme espace-temps du danger (Lapalud, Blache, 2019). Éclairer la place de la République est une promesse de sécurité et de visibilité fondée sur le prérequis d'une vulnérabilité essentialisante du corps féminin, contrôlant les puissances d'agir. Filmer la place de la République prolonge cette ambivalence, tout en augmentant la visibilité dans l'espace-temps diurne lui-même. Sous ce paradigme de la sécurité par éblouissement, la nuit urbaine et sa pénombre, qui permettent «aux potentialités de respirer» (Jalon Oyarzun, 2016), sont progressivement réduites et repoussées, laissant la place à un jour prolongé.

Si la vulnérabilité des corps est produite par les limites physiologiques de leurs organismes, un imaginaire occidental de la peur, de l'insécurité, de l'anormal, affecte inégalement la méfiance autour des habitant-e-x-s de la nuit. Un large spectre d'injonctions sous-jacentes (Butler, 1990) à cette représentation transgressive touche plus durement les corps minorisés, construisant des différences fondamentales dans la manière d'habiter son propre corps et de développer ses capacités dans l'espace (Young, 1980). Alors que ceux occupant l'espace public la nuit, sont, d'une manière ou d'une autre, représentatifs d'une forme de déviance dont la subversion est construite et entretenue par les pouvoirs publics (Candela, 2017), celles osant l'arpentage d'une extériorité nocturne sont confrontées à la culpabilité d'une prise de risque socialement établie (Lapalud, Blache, 2019). La nuit des espaces urbains amplifie la polarisation genrée et nous invite à questionner les dispositifs spatiaux institutionnels visant à la transformer.

L'espace-temps de la nuit peut être une extériorité radicale autant qu'une nécessité sociale d'ouverture du champ des possibles. Une place inconnue qui subsiste, mineure (Manning, 2019), au-delà de l'éblouissement, dans l'angle mort des caméras, à l'ombre d'un lampadaire défectueux, dans la pénombre d'une volée d'escalier. Une place inconnue également à l'échelle de nos peaux, où le toucher de la nuit permet de renégocier les injonctions, socialisations et normes qui plient sa surface. Une place inconnue où trouver cet en-dehors, dans lequel d'autres formes de savoirs, de solidarités et d'auto-défense sont possibles (Dorlin, 2017).

Des inconnues éblouies qui, le lendemain matin, laissent apparaître autour d'un banc, dans un angle de mur, sur le socle d'une statue, des inscriptions des col-leureuses, les traces des pas d'une danse improvisée, l'empreinte de spatialités mineures et fugitives, le sillage d'une subjectivité renégociée ●



Vers Condat-sur-Ganaveix, Corrèze — Jean-Baptiste Friot

Jean-Baptiste Friot est architecte

Pour faire carrière ici il faut gagner Paris, qui n'est d'ailleurs qu'une ville de provinciaux venus se renifler l'entregent. Anonyme

Montsérét, le 27 juillet 2021

Opportunément paru avant-hier, un article de Ludovic Lamant — journaliste à Médiapart — rend compte, sous forme de courte note de lecture, d'« une évocation de la vie de Brunelleschi » par Antonio Manetti qui « pose la question de l'auteur en architecture » en 1485. En voici le début et la fin :

La catégorie agaçante des « starchitectes », ces bâtisseurs, presque tous masculins, dont la réputation d'avant-gardisme dépasse de loin le cercle des spécialistes [...], davantage intéressés par l'image iconique qu'ils donnent que par les usages du lieu, ne date pas du XX^e siècle. [...]

[...] Mais ce que l'auteur [Manetti donc], en gardien du temple fiévreux, considère comme une abomination [la dénaturation de certains des projets de Brunelleschi par ceux qui les ont terminés après sa mort], est en vérité une leçon pour les pratiques architecturales : au-delà de l'étiquette Brunelleschi que l'on appose aujourd'hui sur des dizaines de splendeurs florentines, c'est un « processus collectif souvent contradictoire », pour reprendre les mots des auteurs de la postface, mêlant les gestes croisés du grand architecte et de ses adversaires, qui préside à l'édification des bâtiments. Du collectif de bout en bout, bien loin de l'image du démiurge tout-puissant associée aux « starchitectes » d'hier et d'aujourd'hui.

La fréquentation des réseaux sociaux apporte au moins une bonne nouvelle : la production architecturale de qualité n'est pas l'apanage des agences les plus connues. Bien sûr, la célébrité pour valoir quelque chose ne peut pas

concerner un tas de gens. Et afin d'en conserver le caractère inaccessible de nombreux subterfuges autoréalisateurs se déploient, comme naturellement, dans l'espace public, en verrouillant l'accès.

Il n'empêche, contournant les obstacles, la pugnacité de ces professionnels s'exprime dans tout ce qu'ils parviennent à toucher, généralement de petite voire de très petite échelle. Ainsi, la construction ordinaire intéresse à nouveau, puisqu'elle constitue l'essentiel de la demande. En vérité, rares sont les maîtres d'ouvrage privés, principaux pourvoyeurs, fiévreusement désireux de financer pour les habiter les phantasmes, même merveilleux, d'un concepteur lancé en roue libre par une commande sans autre attendu que leur pure expression. Sans compter que la possibilité du sinistre et la judiciarisation galopante de l'exercice appellent à une certaine retenue dans l'utilisation de l'argent des autres, beaucoup du genre lambda, citoyen moyen, péquin de base, qui ose pourtant déjà s'adresser à un architecte et lui confier un peu toute sa vie. Il s'agit donc de se concentrer sur l'usage qui avale bien assez le budget et d'apprécier les solutions pragmatiques. De là à retrouver le goût de la tradition, dont il faut bien avouer que les architectes n'entraient plus grand-chose, ringardisée par la toiture plate, il n'y a qu'un pas, qu'on ose à peine ici franchir.

Il est vrai qu'on pleure souvent la disparition du vernaculaire dans la production du bâti. Le *on* est ici générique, comme on aime la vieille pierre, ce qui a vécu, l'authenticité. Un petit tour sur Wikipédia nous rappelle qu'« un type de bâtiment vernaculaire est caractéristique non seulement d'une époque donnée, mais aussi de la classe sociale qui l'a fait construire et l'a utilisé. Il ne peut se comprendre que dans la mesure où l'origine sociale du constructeur-utilisateur est cernée. »

S'il faut pour construire vernaculaire n'extraire et ne transformer que les ressources locales, c'est un fait actuellement marginal. S'il s'agit plutôt d'une manière traditionnelle (ah, la tradition !), non discutée car évidente, de construire le tout-venant, le champ s'élargit, car aujourd'hui comme

toujours, l'édifice se fait avec les matériaux disponibles et selon les techniques courantes, celles que l'on peut se payer : — une *maison de maçon* (blocs de ciment localement couronnés d'une génoise), — une *charpente traditionnelle* (sapin dont le traitement autoclave assure la pérennité de l'aubier), — une *couverture en ardoises* (plaques de fibrociment précédemment amiantées), — un *parquet flottant* (planches clipsables de sciure agglomérée puis plastifiée pour faciliter l'entretien), — du *lino* (rouleau de PVC arborant différents motifs et coloris employé comme revêtement de sol voire mural), etc.

À travers ce maquis de fausses évidences l'architecte méritant se fraye un chemin pour proposer à ses commanditaires ce qu'ils attendaient, mais en mieux. D'abord en limitant le toc. Pourtant, secrètement, ce professionnel n'a d'yeux que pour ces concrétisations parfaites du pragmatisme qui le guide, celui qu'il ne parvient jamais vraiment à toucher, trop engoncé dans ses codes culturels. Il ne sait pas aussi bien que ses maîtres, pouvant au hasard et par un retournement un peu fou être ses propres clients, faire directement et rien de plus : du pur usage, quoiqu'il en soit ●