

## **« MORT DE L'HOMME » EN ARCHITECTURE; NOUVEAU RAPPORT À LA NATURE, NOUVEAU RAPPORT ENTRE LES HOMMES ?**

Vincent Jacques et Richard Scoffier (École Nationale Supérieure  
d'Architecture de Versailles)

*Cet article expose les linéaments d'une recherche en cours. Celle-ci se base sur l'hypothèse que certaines tendances de l'architecture contemporaine, malgré des formes a priori dissemblables, développent un espace architectural d'une profonde cohérence, nouvelle épistémè de la pratique architecturale. Autrement dit, nous nous posons la question de savoir quelles sont les conditions qui rendent possible une certaine architecture contemporaine. Mais pour nous, l'effort épistémologique n'est pas une fin en soi; notre recherche ne vise pas à opposer certaines formes à d'autres, mais plutôt à montrer les nouvelles possibilités que recèlent les formes créées à l'aune du nouveau paradigme. Par nouvelles possibilités, nous entendons une évolution de l'habiter pouvant déterminer de nouveaux rapports entre les hommes, ainsi qu'une relation renouvelée à la nature. Est-ce trop demander à l'architecture ? Si l'on considère que d'un côté bien des choses – la majorité de ce qui se construit – se bâtissent sans architectes et que de l'autre des bâtiments « signés » à l'originalité outrée servent à étancher la soif d'images publicitaires de la société du spectacle, non, il ne nous semble pas déplacé de chercher à savoir si certaines formes architecturales répondent à la question du vivre autrement (vivre ensemble autrement).*

Nous poserons ici que c'est « la mort de l'homme » qui rend possible tout un pan de l'architecture contemporaine. Nous nous inspirons ici de Foucault qui, en 1966, affirmait : « De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu. Car ce vide ne creuse pas un manque : il ne prescrit aucune lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins que le dépli d'un espace où il est enfin de nouveau possible de penser<sup>1</sup> ». Le dépli d'un nouvel espace en architecture rendu possible par la disparition de l'image de l'homme en

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 353.

son sein, telle est l'hypothèse que nous soutiendrons ici. De la nouvelle épistémè de Foucault à celle que nous tendons à dégager en architecture, il y a sans doute de profondes relations, mais tel n'est pas ici notre objet<sup>2</sup>. Nous nous appuierons plus précisément sur la critique deleuzienne de l'anthropomorphisme propre à l'esthétique humaniste, esthétique de la *distinction des plans* (nous verrons plus bas ce que Deleuze entend par là). À travers l'analyse de dispositifs architecturaux, nous voudrions montrer concrètement le sens que peut avoir la mort de l'homme en architecture. En effet, nous ne posons pas cette analyse de la mort de l'homme en architecture comme une afféterie de philosophe maniant allégrement l'analogie. La mort de l'homme en architecture signifie pour nous la disparition d'une image liée à un dispositif concret et la constitution d'un nouvel agencement. Il s'agit donc d'analyser le dépli d'un nouvel agencement architectural, peut-être plus ouvert sur les autres et sur la nature...

Nous développerons notre propos en trois temps. Nous aborderons tout d'abord l'architecture comme dispositif qui donne à voir, plaçant l'homme dans une position de surplomb, matérialisant la dialectique de l'homme et de la nature, aussi bien que celle de l'individu et du collectif. Après quoi nous analyserons le changement de paradigme d'une architecture qui trouble le regard et développe un espace blanc paradoxal, indéterminé et contraignant, étranger à l'espace perspectif de l'humanisme de l'architecture qui donne à voir. Finalement, dans un troisième temps, à travers l'analyse du projet des 100 logements sociaux construits par Édouard François rue des Vignoles dans le XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris, nous chercherons à dégager les incidences écologiques et politiques du basculement de

---

<sup>2</sup> Selon Foucault, l'humanisme est une invention récente : « Dans *Les Mots et les Choses*, j'ai voulu montrer de quelles pièces et de quels morceaux l'homme a été composé à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>. » Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 2001, p. 541. Nous nous intéressons plutôt ici à ce que la « mort de l'homme » induit comme nouveau rapport à la nature. Deleuze et Guattari sont allés très loin en ce sens dans le naturalisme de *Mille plateaux*. En effet, ils ne se sont pas contentés de poser que l'homme doit se comprendre dans la continuité de la nature, ils ont patiemment dénoué les derniers fils de l'image de l'exception humaine qui hante encore le savoir contemporain. Leur théorisation de l'art, par exemple, postule son apparition au niveau de la construction d'un territoire; l'art commence alors dans le monde animal, et n'est plus spécifiquement humain. Une des dernières prérogatives de l'exception humaine se comprend ainsi dans le fil d'une variation naturelle; la pensée de l'art en tant que l'un des derniers refuges de l'humanisme se trouve ainsi radicalement remise en question.

paradigme de la vision éloignée (première partie) à celui de la vision rapprochée (deuxième partie).

## 1. L'architecture comme dispositif qui donne à voir

Par mort de l'homme en architecture, nous entendons la disparition de son image. En architecture, on peut dire que cette image se matérialise dans un certain dispositif perspectif. La notion de perspective en architecture est un champ de recherche à lui seul; depuis la Renaissance, on peut suivre son histoire, montrer son évolution et décrire les mutations de ses pratiques dans ses relations entre le bâti, le paysage et la ville<sup>3</sup>. Posons simplement ici quelques pistes de réflexions pour appuyer notre hypothèse d'un au-delà de la perspective dans l'architecture contemporaine, écho dans la matière concrète d'une mutation de la pensée d'aujourd'hui. Si Foucault voyait en Nietzsche celui qui dévoile le premier la fin prochaine de l'homme dans la pensée, par rapport à question de la nature, il faudrait sans doute revenir à la critique spinoziste de l'image de l'homme comme « empire dans un empire<sup>4</sup> », coupure ontologique qui fait de l'homme une part de la nature tout à la fois hors nature, c'est-à-dire soumis à sa causalité tout en s'y soustrayant. Laissons de côté les implications ontologiques de cette critique, et remarquons succinctement que cet horizon d'une coupure entre l'homme *et* la nature rend possible l'exploitation brutale de celle-ci. Cet horizon d'action de l'homme sur le monde trouve sa représentation en art. En effet, selon Francastel tel serait le sens de la perspective en peinture; l'Occident y construit une « représentation du monde ouvert à son action et à ses rôles<sup>5</sup> ». Le monde se déploie alors en relation du regard spectateur, il s'organise à partir de la position de ce regard. En retour, la position du regard devient celle du spectateur, elle matérialise la position d'un spectateur en retrait, face à un monde qui s'ouvre à son action. Si entre le point de vue et l'horizon qu'il ouvre se crée l'image pers-

---

<sup>3</sup> Sur la relation entre l'architecture et la perspective à la Renaissance, nous renvoyons à l'ouvrage de Giulio Carlo Argan et Rudolf Wittkower, *Architecture et perspective chez Brunelleschi et Alberti*, Paris, Verdier, 2004. Voir aussi Philippe Cardinali, *L'Invention de la ville moderne : variations italiennes, 1297-1580*, Paris, La Différence, 2002.

<sup>4</sup> « On dirait même qu'ils conçoivent l'homme dans la nature comme un empire dans un empire », Spinoza, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Seuil, 1998, préface de la partie III, p. 199.

<sup>5</sup> Arasse résume ainsi l'interprétation de Francastel dans Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 66.

pective, en retour qu'elle image vient se matérialiser dans le point de vue ? À l'âge classique, si ce n'est pas encore l'image de l'homme tel que le cristallisera le XIX<sup>e</sup> siècle, on peut dire cependant qu'y apparaît la figure d'un sujet « maître et possesseur de la nature ». Selon Damisch, en effet, si le point de vue en tant que « structure méthodique » traverse tous les domaines du savoir à l'âge classique, la traduction cartésienne en est le *Cogito* et l'idéal de maîtrise du monde<sup>6</sup>.

Si l'aventure du point de vue perspectif dans la culture occidentale ne se résume nullement à celle de l'image de l'homme qui en revanche peut venir s'y cristalliser<sup>7</sup>, quelle pourrait bien être une telle ouverture perspective en architecture ? Et pourquoi le point de vue qui viendrait se matérialiser dans ses dispositifs sensibles engendrerait-il une image de l'homme ? En réponse à la deuxième question, mentionnons que l'architecture a depuis l'Antiquité un rapport étroit avec la mesure qu'est le corps humain ; l'espace se construit en tant qu'il est commensurable à l'homme. Argan et Wittkower ont démontré comment Brunelleschi et Alberti ont réactualisé cette échelle humaine dans la construction de leurs espaces perspectifs à la Renaissance ; des siècles plus tard, Le Corbusier reprendra lui aussi cette idée du référent corporel humain dans le modulaire comme étalon des proportions harmonieuses de l'espace architectural. Cette commensurabilité à l'homme de l'espace est-elle liée à un espace perspectif ? Telle est la thèse d'Arasse, du moins concernant la perspective au XV<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. On pourrait transposer cette définition à l'espace construit par le mouvement moderniste de Gropius à Le Corbusier. Lui aussi espace perspectif, il est mis en scène par le dispositif architectural. Ainsi, par de multiples artifices, l'espace moderniste s'efforce d'apparaître plus grand qu'il n'est en réalité. Réduction de la hauteur sous plafond, parcours obliques, fenêtre d'angles ou en longueur... : un tel espace construit une illusion perspective, crée la position du spectateur dont l'œil voit se développer un espace qui paraît plus grand qu'il ne l'est. Sous cet aspect, la machine à habiter est aussi une *machine à voir* ; par

<sup>6</sup> Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, p. 70.

<sup>7</sup> Déjà, comme nous l'avons mentionné plus haut le point de vue de l'âge classique est d'abord et avant tout une « structure méthodique », et ne cessera de se développer comme tel, notamment dans la pensée scientifique. Le point de vue se dissocie ainsi d'un quelconque « sujet » compris dans le sens d'une subjectivité ou comme « homme » situé.

<sup>8</sup> « [...] mais au XV<sup>e</sup> siècle en tout cas, elle [la perspective] signifie effectivement une vision du monde qu'elle construit, un monde en tant qu'il est commensurable à l'homme. » Arasse, *Histoires de peintures*, 67.

quelques artifices perspectifs, elle transforme miraculeusement une surface de 10 mètres carrés en 15 ou 20 mètres carrés. Bien entendu, les mètres carrés supplémentaires ainsi produits n'ont pas d'existence concrète, mais sont en revanche réellement perçus; la machine à voir crée une image de la profondeur perspective, ou du moins en accentue l'impression. Tout comme le peintre en utilisant la perspective annule la surface du tableau et génère un espace imaginaire, l'architecte produit ainsi une extension imaginaire de l'espace qu'il construit. Les trompe-l'œil modernistes rejouent alors la partition de l'illusion de la profondeur spatiale, telle celle de la célèbre longue galerie du Palais Spada (1540) de Francesco Borromini à Rome.

Une architecture qui prend pour étalon l'image de l'homme lui offre en retour une ouverture perspective, la plus-value perspective d'un regard qui, situé, maîtrise l'espace qui se déploie à partir de lui. Cette plus-value perspective, on pourrait aussi émettre l'hypothèse qu'elle hante l'histoire de l'architecture occidentale à partir d'un dispositif très simple, celui de la fenêtre. En effet, tout un système de renvois complexe lie fenêtre, cadre, perspective et paysage. On sait par exemple que dans l'Antiquité, dans certains immeubles romains, des trompe-l'œil peints offraient à l'habitant l'illusion d'une ouverture sur des paysages extérieurs; des siècles plus tard, la Renaissance qui, à proprement parler, invente la perspective, développe une conception et une pratique du cadre qui ouvre sur un espace perspectif. Est-ce le cadre qui est une fenêtre ou la fenêtre qui est un cadre, à l'époque la question sûrement n'est pas là, tellement pour certains il semble évident que l'architecte doit passer par l'apprentissage du peintre pour maîtriser l'espace perspectif<sup>9</sup>. Remarquons ici tout simplement que le postulat selon lequel la fenêtre ouvre sur un paysage se développe encore implicitement dans de nombreuses constructions d'aujourd'hui. C'est le syndrome de la « belle vue »; un bon logement doit offrir une telle vue, elle conditionne l'orientation du bâtiment et l'emplacement de ses fenêtres. Un « bon » logement, celui désiré comme tel et que le désir social concrétise dans une valeur monétaire élevée doit prioritairement proposer la plus-value perspective d'une belle vue. Si la qualité des matériaux, l'étendue des espaces proposés, le quartier dans lequel se

---

<sup>9</sup> À ce propos, on peut lire le chapitre « La perspective utile aux architectes » de l'ouvrage de Sebastiano Serlio, *Le Second Livre de perspective* (1545) republié dans l'excellente anthologie de Phillipe Hamou, *La Vision perspective, 1435-1740 : l'art et la science du regard, de la Renaissance à l'âge classique*, Paris. Payot et Rivages, 1995.

trouve le bâtiment, le nom de l'architecte..., comptent bien entendu pour beaucoup dans la valeur sociale d'un habitat, ne pourrait-on pas affirmer que c'est la plus-value perspective qui en signe la valeur d'exception ?

Dans les années 1970, l'architecture de la belle vue s'affirme brutalement; c'est par exemple le cas de la Résidence Athéna Port (1969) à Bandol du corbuséen Dubuisson. Barre massive qui fait front à la mer au pied des eaux, le dispositif qui donne à voir se fait ségrégatif. Seul l'habitant-propriétaire aisé aura vue sur la mer; la multitude, elle, ne verra que le dos massif de la machine à voir. Architecture de la jouissance du regard et de la confiscation du regard, on peut voir en elle le symbole d'un individualisme forcené; l'idéal qui se concrétise dans la matière est celui d'une domination de la nature et de ses ressources passant par la domination des privilégiés sur le commun. La plus-value perspective devient ici pleinement exception, car elle affirme clairement sa domination en créant un domaine d'exclusion du regard (celui du commun) tout en organisant l'espace du sien dans sa position de *surplomb*. En effet, la hauteur des bâtiments apporte une nouvelle caractéristique dans le dispositif de l'architecture qui donne à voir, c'est-à-dire sa position de *surplomb*; celle-ci est une façon d'élargir le regard, plus vous êtes haut plus s'étend votre champ perspectif, et ce tout en le faisant savoir, une barre luxueuse fait voir aux exclus la suffisance de sa toute puissance. Les barres de logement collectif construites par le même Dubuisson, elles, sont l'envers négatif de la « positivité » de la machine à voir luxueuse; construites là où il n'a rien à voir, elles renferment les exclus sociaux sur le spectacle permanent de leur propre exclusion<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Par exemple l'ensemble de barres HLM de La Caravelle construit à Villeneuve-la-Garenne entre 1959 et 1968. Il n'y a rien à voir, car l'ensemble est situé dans un site sans intérêt et parce qu'il est refermé sur lui-même : « Dans La Caravelle, il y a des endroits où l'on ne voit plus le ciel : une impasse, un goulot – tous ces mots que reprennent à leur compte les habitants de la cité. Nadia Abid : "C'est comme si on était enfermé. Quand on habite à La Caravelle, on part avec l'idée qu'on n'ira pas loin". Le décor est au diapason du sentiment d'assignation à résidence. » Philippe Mangeot, « La Caravelle, une cité HLM », *Vacarme*, n° 9, automne 1999, p. 24.

## 2. L'architecture qui trouble le regard : espace blanc de la contrainte

Si l'architecture du voir, notamment dans une phase d'extension planétaire du tourisme, a sûrement encore de beaux jours devant elle, tout un pan de l'architecture contemporaine se développe dans un autre rapport au regard. Le changement de paradigme est celui qui destitue la profondeur de l'espace propre à l'espace perspectif au profit de la surface. On sait l'importance que cette perte de profondeur spatiale a eue dans le champ des arts modernes; pour ne prendre que le cas de la peinture, il est notoire que le cubisme et le futurisme renversent l'espace optique perspectif et rétablissent la surface du tableau. Le tableau cesse d'être un cadre qui ouvre sur une profondeur perspective au détriment de la surface de la toile, il cesse d'être la limitation d'un hors champ virtuel. En architecture, l'apparition de la façade-écran est un symptôme de ce renversement de la profondeur au profit de la surface. Là où la façade traditionnelle de l'édifice met en scène ce qu'il contient et exprime les modalités de sa construction, la façade contemporaine s'opacifie, se tait sur le pourquoi et le comment de l'édifice, n'exprime plus rien ou exprime autre chose. On sait la fortune qu'a eue l'idée de transparence dans l'architecture moderniste; l'immeuble ne doit rien cacher, il doit livrer au regard la vérité de sa fonction et de sa construction, il donne à lire sa finalité, ce pourquoi il est fait tout en ne cachant pas comment il est fait. Ce dogme de la transparence se renverse brusquement lorsque la façade commence à s'opacifier dans les façades réfléchissantes d'une série de bâtiments des années soixante-dix, dont certains tendant même à une pure et simple disparition, telle la John Hancock Tower d'Ieoh Ming Pei à Boston<sup>11</sup>. En effet, une telle surface réfléchissante renvoie l'image de son environnement, et la lame de Ming Pei s'efface dans le ciel qu'elle réfléchit. La vulgate de cette architecture n'offre pas une telle radicalité; elle se caractérise par la simple opacité d'un verre fumé réfléchissant telles les fameuses lunettes Ray-Ban Aviator miroir que popularise à l'époque Henry Fonda dans *Easy Rider* (1969).

Plus intéressant que le pur reflet d'une simple extériorité d'un bâtiment qui cache tout au lieu de tout exposer, certains bâtiments contemporains établissent un lien plus complexe entre le dedans et

---

<sup>11</sup> Notons que la disparition du bâtiment fut un rêve modernisme exposé par Argan qui, à propos de l'œuvre de Gropius, en prédit l'avènement dans une transparence et une fonctionnalité poussées à l'extrême. Voir Carlo Giulio Argan, *Gropius et le Bauhaus*, trad. E. Bonan, Paris, Denoël, 1978.

le dehors en jouant sur le rapport ambigu entre transparence et opacité. Ainsi la façade sud de l'Institut du monde arabe à Paris de Jean Nouvel réactualise le moucharabieh de l'architecture islamique en disposant une multiplicité de diaphragmes d'appareils photo réagissant à la lumière sous une enveloppe entièrement vitrée. Le dispositif de la façade joue alors finement sur le paradoxe d'un effet de disparition créé par le reflet du ciel indissociable de l'affirmation d'une intériorité d'autant plus mystérieuse. Entre présence et absence, le bâtiment trouble le regard du spectateur, il ne lui offre pas la facilité de la profondeur, ni ne lui refuse toute pénétration en lui intimant d'aller voir ailleurs. Nulle vérité de la profondeur n'est plus alors possible pour le regard, car la profondeur réelle devient énigmatique dans l'oscillation équivoque d'un plus ou moins tout en étant compliquée par la profondeur illusoire qui se reflète sur la façade-écran.

Ce jeu de complication qui renverse la clarté de l'idéal de transparence, Nouvel le développe aussi dans l'immeuble de la Fondation Cartier, mais alors c'est la position même du sujet qui semble du coup chanceler. Et pourtant, le dispositif est infiniment plus simple que le précédent; il s'agit d'une façade-écran qui se désolidarise du corps du bâtiment auquel seuls quelques bracons en V la relient encore. La façade vitrée est un cadre tramé qui respecte l'alignement des immeubles de la rue et offre un espace de jardin entre la façade qui fait front à la rue et le corps du bâtiment. Ici, l'architecte joue alors pleinement de la double possibilité inscrite dans la simplicité d'une surface vitrée, faire voir à travers (transparence) et faire voir par réflexion (opacité réflexive). En effet, si d'un côté l'écran translucide reflète les arbres ponctuant le boulevard, elle laisse paraître ceux du jardin, si bien que le visiteur n'arrive plus très bien à distinguer le reflet des arbres du dehors de celui de la promesse de ceux du dedans. Se compliquent aussi l'image des nuages en amont et l'image des nuages en aval, pour finalement faire s'évanouir le sens de la position du spectateur, comme s'il était absorbé dans un monde sans profondeur. Dans un dispositif très simple, se délite peut-être ici le profond humanisme de l'architecture occidentale qui, à partir de la Renaissance, reprend la posture du classicisme grec où tout s'espace et se déploie à partir de l'homme. Dans la perte du sentiment spatial de l'avant et de l'après, l'homme et son corps situé perdent leur centralité, l'espace cesse d'être indexé sur la valorisation de la position organique humaine. L'architecture s'affranchit alors de la représentation classique telle que Deleuze la définit; selon lui, en effet l'art grec distingue « les plans, invente une perspective, fait jouer la lumière et l'ombre, le creux et les reliefs. Si l'on peut



parler d'une représentation classique, c'est au sens de la conquête d'un espace optique, à vision éloigné qui n'est jamais frontale, la forme et le fond ne sont plus sur le même plan<sup>12</sup>». Pour Deleuze, un tel art est un art anthropomorphique qui ne cesse « plus de raconter l'homme, de s'espacer à partir de l'homme<sup>13</sup> ». En disposant les choses dans l'espace perspectif de son regard et en créant un espacement à son image, l'homme se place alors au centre de monde, homme confiant et omniscient que Masaccio et Brunelleschi posent au centre de l'espace architectural renaissant.

Dans le dispositif de la rue Raspail s'efface donc une telle image de l'homme et son corollaire, un espace optique de distinction des plans qui crée profondeur et perspective. Dans la façade-écran disparaît une stricte distinction entre les plans de l'espace et donc l'effet de profondeur et de perspective, à tel point que la position spatiale et organique du spectateur semble s'estomper. En revanche, les deux dispositifs que nous venons succinctement d'analyser ne renversent pas simplement l'espace optique perspectif en son contraire, comme c'est le cas des pures surfaces réfléchissantes d'une certaine vulgate de l'architecture des années 1970 dont nous avons parlé plus haut. En effet, la dynamique déstabilisante propre à ces dispositifs rejoue à nouveau le rapport classique entre la transparence et l'opacité, la profondeur et la surface, l'ombre et la lumière, en posant *in fine* un rapport *indécidable*. En cela, un architecte néo-corbuséen comme Nouvel met l'architecture contemporaine au diapason de la science d'aujourd'hui et d'une certaine philosophie contemporaine qui met de l'avant une nouvelle rationalité *problématique*; la disparition d'une image de l'homme dans le dispositif de la Fondation Cartier est peut-être alors l'expression architecturale tardive des découvertes de la science du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 80.

<sup>13</sup> Pierre Montebello, *Deleuze, la passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008, p. 200. Expression de Montebello qui expose bien l'anti-classicisme et l'anti-humanisme de l'esthétique deleuzienne,

<sup>14</sup> Pour ne citer que deux noms, mentionnons les travaux d'Einstein sur la relativité ainsi que ceux d'Heisenberg qui formule la rationalité nouvelle en théorisant le *principe d'incertitude* (ou principe d'indétermination). En philosophie, nous pensons aux travaux d'après-guerre de R. Ruyer et de G. Simondon et à leur effort pour penser philosophiquement l'indétermination objective propre à la physique quantique, ainsi que la très grande importance de la catégorie du « problématique » dans la philosophie de Deleuze, concept développé entre autres grâce à Simondon et à la philosophie des mathématiques de Lautman (nous nous permettons ici de renvoyer le lecteur à l'article de Vincent Jacques, « The notion of Problem in Gilles Deleuze's philosophy » à paraître in *Philosophy Study*).

D'autre part, avec la perte de la profondeur spatiale, l'architecture contemporaine conquiert avec ses propres moyens la surface, et ce malgré le handicap de son travail obligé du volume, surface qu'avaient beaucoup plus vite développés les autres arts, telle la peinture au début du siècle (la planéité de la toile, une fois dissipés les effets perspectifs, peut retrouver sa matérialité de surface; du point de vue de l'histoire de l'art, il n'empêche que ce renversement n'allait pas de soi)<sup>15</sup>.

Si la façade-écran voile le volume pour l'aplanir dans une surface problématique, y a-t-il parallèlement dans l'architecture contemporaine une manière a-perspectiviste de développer le volume interne au bâtiment? Il nous semble qu'une réponse à cette question se trouve dans le travail des architectes Lacaton et Vassal<sup>16</sup>. Celui-ci se caractérise par une réappropriation littérale de cette épure rationnelle et fonctionnelle qu'a été la serre pour les modernistes pour en faire un modèle générique qui s'applique aussi bien à l'édifice public qu'au logement individuel. La force de leurs travaux est de partir de la rationalité architecturale développée dans les techniques de construction à la fois performantes et très peu coûteuses des serres et des hangars. L'équation moderniste du rapport entre rationalité et production industrielle des bâtiments à moindre coût se pose alors à nouveau, et, pensons-nous, avec l'abandon de l'espace optique, de façon plus radicale. Pour moins de 60 000 euros, la maison Latapie offre une surface de 180 mètres carrés, espace au moins deux fois plus étendu que celui proposé par l'industrie des pavillons préfabriqués, et ce à un prix bien plus élevé. Le dispositif constructif se caractérise par une grande simplicité, voire une criante banalité; il s'agit premièrement de la forme générique du bloc coupé obliquement par un toit en pente. Le bloc consiste en une charpente métallique qui, du côté de la rue, est recouverte de plaques de Fibrociment ondulées, et du côté du jardin, de panneaux de polycarbonate transparent. Par beau temps, la coque protectrice se déplie et offre ainsi l'espace privé au regard extérieur, tandis que la promesse d'une vie

---

<sup>15</sup> Le livre classique de Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 1990, offre un exposé admirable de ce renversement. Notons que l'auteur parle également de la conquête de la surface de l'architecture moderniste; il entend par là la figure du plan libre. Nous soutenons une autre conception de la surface en architecture en rapport avec l'espace optique.

<sup>16</sup> Notons ici que dans le cadre de cet article, nos exemples sont limités. Le lecteur intéressé à découvrir un spectre plus développé de travaux d'architectes soutenant nos hypothèses pourra se référer au livre suivant, Richard Scoffier, *Les quatre concepts fondamentaux de l'architecture contemporaine*, Paris, Norma, 2011.

intime est radicalement niée lorsque, dans son repli, elle présente un mur aveugle à la rue. Ici encore, le rapport traditionnel entre le dehors et le dedans est compliqué plutôt que renversé. Là où, traditionnellement la façade de la maison individuelle joue un rôle de représentation, exprimant la position sociale tout en posant clairement la frontière entre la sphère privée et la sphère publique, la maison Latapie module les brusques transitions du tout voir et du rien voir, oscillant entre pure transparence et pure opacité. Fermeture aveugle et présence nue nient alors la fonction traditionnelle d'une façade qui met en scène ce que le bâtiment contient. Peut-être que la brutalité du dispositif architectural qui ouvre et ferme sans nuance est cette fois-ci en avance sur la réflexion contemporaine qui a tant de mal à repenser les métamorphoses du public et du privé, si tant est que ces catégories soient encore vraiment pertinentes pour penser l'espace social sous ses modalités individuelles *et* collectives<sup>17.V</sup>

Dans cette coque dynamique à la fois trop bavarde et d'un mutisme absolu, s'insère un coffre de bois contenant sur deux niveaux les pièces fonctionnelles de la maison distribuées autour d'un noyau dédié aux espaces servants et à la circulation verticale (le coffre de bois est plus petite que la coque). Le vide entre le coffre et la coque crée un entre-deux propre à capter la chaleur en hiver tout en permettant ventilation et protection contre l'ardeur du rayonnement solaire en été. Le dispositif ménage l'agrément d'un espace vide superflu, offert à la fantaisie de l'habitant, tout en créant avec des moyens simples une climatisation moins onéreuse, et moins désastreuse écologiquement. La simplicité du dispositif couplé à l'hypermotivatisation de toute la chaîne de production selon la logique du capitalisme avancé du *low cost* produit ici un bâtiment écologique se permettant le luxe du superflu. Ce luxe est en revanche bien différent de celui qu'offre l'espace des modernes qui, grâce à différents artifices comme nous l'avons vu plus haut, crée la plus-value perspective

---

<sup>17</sup> Telle est l'hypothèse soulevée par Stéphane Degoutin, artiste et chercheur, dans un court article d'un glossaire publié par les étudiants de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles. Selon cet auteur, si la disparition de l'espace public est un lieu commun depuis les années 1990, il est temps de penser la disparition de l'espace privé qui s'exprime dans la banalité de scènes filmées qui jusque-là relevait de l'intimité, et qui aujourd'hui s'exposent dans l'anonymat de la toile : « tout est public, visible et enregistré : votre chaton comme votre sexualité. [...] Se peut-il que disparaissent simultanément l'espace public ET l'espace privé autour desquels s'organisaient les sociétés modernes ? », *Sémantique parallèle, glossaire prospectif d'architecture*, Versailles, ENSA Versailles, 2011, p. 227.

d'un espace qui paraît plus grand qu'il n'est en réalité. Au sentiment de luxe comme effet optique répond ici l'effort pour déployer la plus grande surface habitable possible. Le travail de l'architecte ne correspond plus à la science du maximum d'espace et de volume perçu, mais à la surface et au volume habitable réel, avec un maximum quantifiable de mètres carrés et de mètres cubes. Pour obtenir ce maximum quantitatif, les architectes posent la question du coût de la construction en amont de la conception, sans quoi effectivement la recherche du maximum quantitatif ne serait pas généralisable. La science de l'espace des modernes qui, de Gropius à Le Corbusier, excelle dans la création d'une qualité optique en se jouant de la perception, tend aussi à créer un espace grandement qualifié selon l'image rationnelle et fonctionnelle de l'homme qu'elle se donne. En effet, l'espace moderne se base sur une « anthropologie », c'est-à-dire un savoir rationnel de l'homme décomposé en ses actes élémentaires. Construire un espace rationnel signifie alors composer avec une typologie de gestes taylorisés et l'indétermination de l'espace est en conséquence à éviter. En réactualisant littéralement le modèle de la serre, Lacaton et Vassal créent en revanche un espace blanc et indéterminé, une surface habitable non qualifiée (la qualification de l'espace se résumant à peu de chose, cuisine, garage...). En s'effaçant, la figure moderniste positiviste de l'homme laisse place à un espace neutre qui, tout à la fois, maximise la surface habitable et l'ouvre à tous les possibles. En effet, l'indétermination de l'espace offre une possibilité de modulation de l'habiter supérieure. Il y a alors rééquilibrage du savoir et de la pratique de l'architecte qui s'efforce de donner le plus grand espace de liberté d'agir possible à des habitants dont il ne cherche plus à déterminer les gestes a priori.

Le dispositif ne se résume pas pour autant à l'indétermination d'une surface blanche; l'habitant doit moduler lui-même la coque qu'il doit manier en grande partie avec sa propre force physique. L'espace blanc est donc ici à la fois indéterminé et contraignant physiquement. Cette contrainte physique se retrouve dans d'autres bâtiments contemporains comme dans l'immeuble d'habitation construit par Herzog et de Meuron rue des Suisses à Paris où, pour faire bouger les volets métalliques, l'habitant doit y appliquer ses deux mains et y appuyer de toute sa masse corporelle pour les mouvoir sans efforts<sup>18</sup>. On pourrait dire que la disparition de l'homme

---

<sup>18</sup> Notons que la façade de cet immeuble se refuse aussi à toute représentation; ici, le dispositif joue plutôt sur l'ambiguïté d'une image générique qui fait que le regard ne peut dire clairement s'il s'agit d'un immeuble de bureaux, d'un bâtiment d'équipement technique ou d'un immeuble d'habitation.

soutenu par un espace optique mobilise différemment l'habitant en l'impliquant physiquement dans le dispositif de l'habitat. Essayons d'établir le rapport entre contrainte et jouissance de l'espace dans une architecture humaniste et dans une architecture post-humaniste. L'espace optique est un espace qualifié visuellement, spécifié anthropologiquement chez les modernistes, il détermine soit la scansion de la gestuelle corporelle, soit le regard, mais, en contrepartie, il offre ce que nous avons appelé une plus-value perspective, autrement dit une jouissance optique. L'espace blanc, lui, contraint l'habitant à s'impliquer physiquement dans le dispositif, corps à corps de l'habitant et de l'habitat posé sur une surface blanche non qualifiée permettant la jouissance de la variation de l'occupation spatiale. D'un espace architectural à l'autre, le dispositif ne génère pas la même pratique du volume. Dans l'architecture du voir, tout est fait pour produire un téléspectateur, en revanche, dans la maison Latapie, l'habitant devient en quelque sorte le *pilote* de son logement. Le télé-spectateur se crée dans un espace optique à vision éloignée; concrètement, le dispositif perspectif génère cette distinction en un centre du regard et la profondeur de ce qu'il regarde. Aujourd'hui, le téléspectateur c'est aussi le bénéficiaire passif d'une architecture tout confort électrisée à outrance qui contemple de loin les souffrances du monde physique et humain sur l'écran de son téléviseur ou autres écrans électroniques (ordinateurs, téléphones...). Le téléspectateur, alors, est la figure intenable du citoyen privilégié incapable de réagir face à la décomposition planétaire, gaspillage outrée des ressources naturelles, inégalité croissante de la répartition des richesses naturelles et « artificielles » entre la population humaine mondiale<sup>19</sup>. Si l'architecture a un rôle dans une transformation du monde politique et écologique qui la dépasse, c'est qu'elle peut construire autre chose que les écrans tout confort de l'habitant qui gaspille impunément les ressources de la terre et le labeur d'une bonne partie de l'humanité. Un logement tel que la maison Latapie donne une autre image d'un avenir souhaitable où tous pourraient à la fois habiter un logement décent et beaucoup moins énergivore. Alors, même à un niveau très faible de conscience politique, l'habitant serait contraint par le dispositif architectural à s'impliquer dans son confort restreint en modulant température et luminosité de

---

<sup>19</sup> L'homme consommateur et téléspectateur est le propre de la condition humaine mondialisée contemporaine selon Michel Deguy qui parle de la « détermination ontologique de l'homme *consommateur* de sa terre (ou plus analytiquement comme producteur-consommateur et téléspectateur de l'étant », Michel Deguy, *L'État de la désunion*, Paris, Galaade, 2010, p. 5.

son logement avec les forces de son propre corps, et non par le biais passif et irresponsable d'une débauche de technologies muent par une dépense intenable d'énergie. Car sûrement que l'ancien schème de la prise de conscience ne suffit plus; exhorter l'habitant produit dans un dispositif architectural télévisuel tout confort d'économiser volontairement de l'énergie ne mènera à rien.

### **3. De la vision éloignée à la vision rapprochée : incidences écologiques et politiques du nouveau paradigme**

Nous pensons donc que la position de téléspectateur de l'habitant des pays développés n'est plus tenable, écologiquement et politiquement. Il faut donc développer un autre rapport aux autres et à la nature, une autre façon d'habiter collectivement le monde, hommes, techniques et nature. Ce souci écosophique, nous croyons pouvoir le déceler dans le travail de certains architectes contemporains qui rompent définitivement avec une architecture centrée sur une image de l'homme et son espace optique corrélatif. Autrement dit, la disparition de l'humanisme architectural soutenant un habitant télévisuel non impliqué nous semble ouvrir sur la promesse d'une redistribution des rapports entre la nature et les hommes, et entre les hommes entre eux. Poursuivons l'analyse concrète qui nous permet de soutenir une telle hypothèse. Les 100 logements sociaux construits par Edouard François rue des Vignoles dans le XX<sup>e</sup> arrondissement de Paris est l'un des cas les plus surprenants d'une architecture non humaniste et écosophique. L'opération de logement se trouve située entre deux allées passantes pavées où se déploie une barre de trois étages reliant la rue de Terre Neuve à celle des Vignoles. La barre est soutenue par une multitude d'épais tuteurs en attente d'une importante masse végétale. De part et d'autre de la barre centrale batifolent de petites maisons de hauteurs différentes. La diversité de leurs pignons, ici recouverts d'un luxueux bardage, là-bas d'une simple peau de béton, assure une fine articulation avec les constructions voisines, préservées en l'état ou réhabilitées. Ainsi le projet semble prendre possession du tissu urbain ancien de l'intérieur en développant les ruelles étroites en impasse qui permettent de desservir les bandes d'habitations au cœur des vastes îlots du secteur. L'architecte investit ici totalement la parcelle tandis que les limites sur les rues sont laissées en jachère, inversion de la logique néo-hausmannienne qui cherche à densifier la périphérie pour libérer le centre et oppose de façon frontale l'espace public et l'espace privé. Le jeu de la représentation semble alors s'évanouir et une nouvelle façon d'habiter la

ville apparaît dans un milieu où le rapport entre le vide et le plein, le dedans et le dehors devient indécidable, problématique.

Au niveau de la forme architecturale elle-même, la limite entre l'intérieur et l'extérieur des logements se complique aussi et tend à devenir floue. La construction centrale sera bientôt recouverte d'une dense matière végétale qui va la coloniser du sol jusqu'à ses toits en espaliers. Le dispositif architectural accueille ainsi un monde végétal et à terme animal, on peut en effet y imaginer bientôt le grouillement et le bruissement délicat d'une faune composées d'insectes et d'oiseaux. La nature ici n'est pas la compagne bien rangée d'un dispositif urbain et architectural fait pour jouir de sa vue; par sa densité, la masse végétale en devenir recouvre et complique la façade des logements. L'ouïe, l'odorat et le toucher reprennent alors leur droit. En cessant de privilégier une vision optique au détriment des autres sens, on peut ici entrevoir comment l'architecte crée la présence d'une nature qui, n'étant pas mise en scène pour le regard, en appelle à une ville plus sensible (fondée sur un spectre des sens plus développé).

Contrastant avec la complication sensible de la façade, le reste du volume architectural se caractérise par sa grande simplicité, voire son traitement sommaire. Les trois pièces de la partie centrale se distribuent comme suit; d'un côté, le séjour et la cuisine s'ouvrent sur les escaliers serpentant librement sur le devant des façades, de l'autre, s'agglutinent les sanitaires et les chambres. Mais l'habiter ne se réduit pas à l'étendue de ces pièces; la vraie originalité du projet s'expose encore une fois dans la façade qui, en elle-même, devient habitable. En effet, les escaliers de devant posés comme des escaliers de secours devant les fenêtres des logements permettent aussi d'habiter, et même, pourrait-on dire, d'habiter autrement. Regardons de près cette enveloppe complexe; il y a tout d'abord une clôture en ganivelle qui délimite un espace planté plutôt privé rythmé par une succession de volées. Ensuite, des tuteurs portent la promesse d'une prochaine peau végétale, à la fois dense et perméable, qui sera la matrice d'une réactivation des sens (odeurs du végétal, bruissements de la faune et de la flore). Enfin, les fenêtres des chambres et les baies des séjours sont quelques fois creusées en loggias à même la masse du bâtiment. Toute l'ambiguïté de ces multiples couches de surface composant la façade s'exprime dans les volets roulants apparents montées aléatoirement à l'endroit et à l'envers; en effet, on ne saisit pas très bien le statut de cet espace, ni tout à fait dehors, ni tout à fait dedans. Espace problématique, l'entredeux de la façade-enveloppe récuse une stricte distinction entre la sphère privée et la sphère publique. Ainsi, si d'un côté l'escalier commun peut se com-

prendre comme une extension du séjour et de la cuisine, de l'autre, le séjour et la cuisine se transforment en un lieu de passage. Les différentes pratiques de l'habiter se condensent alors dans l'espace de cet entredeux, amenant les habitants à se côtoyer pour le meilleur et pour le pire, créant sans doute d'inévitables conflits, mais ouvrant aussi sur la promesse de rencontres... La ville haussmannienne se base sur la fiction d'un contrat définitif passé entre les citoyens posant la stricte distinction des sphères publiques et des sphères privées, fiction qui cache tant bien que mal la dynamique de privatisation oligarchique de l'espace commun. Ici, l'espace commun devient l'objet d'une perpétuelle négociation entre les habitants, mais aussi avec les passants qui, traversant innocemment soit une rue, soit un interstice entre les bâtiments, rentrent sans le savoir chez quelqu'un ou dans sa zone d'influence. Espace de négociation permanente, cet espace problématique ne serait-il pas alors un nouvel espace partagé, le nouvel espace d'une démocratie à réinventer, espace commun qui n'a plus rien à voir avec la mise en scène de la parole démocratique dans l'agora<sup>20</sup> ?

L'opération de logements de la rue des Vignoles nous offre un modèle d'espace commun qui se trame dans les interstices de la ville, un espace commun dynamique en perpétuelle négociation où, plus qu'ailleurs, les habitants devront s'adapter à l'autre et s'efforcer de trouver des compatibilités les uns avec les autres. En ce sens, la façade-enveloppe génère potentiellement de nouveaux rapports entre les hommes, ce qui justifie son interprétation politique. Et comme nous venons de le voir, ces rapports sont rendus possibles par la présence d'une nature sensible; en effet, dans ce projet, la nature permet de laisser ouvert l'espace commun de l'entredeux tout en le compliquant assez pour que la cohabitation soit malgré tout possible. En rendant le tissu urbain plus sensible, l'opération répond aussi à la nécessité de la présence de la nature pour le confort et le bien-être de l'individu en ville argumentée par des auteurs aussi différents Mumford, Le Corbusier et plus récemment Davis<sup>21</sup>. En revanche, il nous semble que la présence de la nature rompt ici totalement avec une mise en scène optique. Il ne s'agit plus d'offrir la

---

<sup>20</sup> Nous entendons ici la démocratie dans le sens que lui donne Rancière, pratique du dissensus à projeter en permanence contre le consensus « démocratique » imposé par les multiples instances du pouvoir oligarchique de nos sociétés. À sujet, voir Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

<sup>21</sup> Voir entre autres : Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, trad. G. Durand, Paris, Seuil, 1964; Le Corbusier, *L'Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994; Mike Davis, *Dead Cities*, trad. M. Boidy et S. Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.



nature au regard, mais d'y vivre. Autrement dit, si dans un système optique on vit en retrait d'une nature qu'on regarde (regard éloigné), ici on vit au milieu d'une nature que l'on sent (regard rapproché, sentir, entendre, toucher). Il est intéressant de noter que cette présence de la nature semblait une évidence dans le plan d'urbanisme pour Paris de Le Corbusier (plan Voisin) qui la mettait partout, mais qui, en même temps, posait la position optique du regard de surplomb en plaçant de grandes tours dominant de leur hauteur le tapis vert recouvrant toute la ville. Il y a alors une présence très importante de la nature à laquelle répond la coupure très nette entre la flore qu'on regarde et le monde humain posé en retrait dans les airs; nous sommes toujours dans le schème humaniste d'une esthétique de la distinction des plans. L'opération urbaine et architecturale de François, elle, retisse les liens entre la flore, la faune et les hommes en créant une architecture de la rencontre de tous ces éléments sur un *même plan* où tout s'intrique et se complique. Dans cette complication, nous voulons déceler l'urgence écosophique de rompre avec la figure de l'homme non-impliqué qui use et abuse de la nature; si l'architecture a alors un certain rôle à jouer dans cette mutation, c'est qu'elle peut pratiquer des opérations de suture urbaine en tissant de nouveau l'homme à la nature et par là même, éventuellement, réactiver le tissage des hommes entre eux. Si l'art du politique est celui du tissage, il n'est certainement plus l'art royal de celui qui mène selon une trame globale, mais celui des praticiens de la suture locale, en perpétuelle métamorphose, à retisser sans cesse.

## Conclusion

« Le plus profond, c'est la peau » : Deleuze aimait répéter cette phrase de Valéry. On aura remarqué que tout au long de cet article, nous avons insisté sur l'analyse de la façade, celle qui trouble la perception, celle qui vacille brutalement entre le pur dévoilement et la pure négation du regard, celle qui devient à la fois sensible et habitable. Façade-écran, façade-dynamique, façade-enveloppe, nous croyons qu'une réflexion sur la mutation des formes architecturales et des formes de la ville doit se pencher sur la notion de limite. L'enjeu d'une critique des formes architecturales et urbaines sur cette question nous semble nécessaire en ce que l'originalité qui se cristallise dans les façades de bâtiments contemporains n'est pas souvent reconnue à sa juste valeur. D'autant plus que l'on parle beaucoup plus du traitement spectaculaire de la façade, effectivement fort critiquable. Ainsi, l'enveloppe se réduit souvent aujourd'hui au diktat du *relooking* permanent qui enveloppe les bâti-

ments de la banalité du coup de publicité; pour ne prendre qu'un exemple, mentionnons l'enveloppe créée par Michele Saeë pour le relookage du Drugstore Publicis sur les Champs-Élysées. Mentionnons aussi la communication verte qui a le vent dans les poupes; le mur végétal devient alors le voile de bonne conscience écologique dont on pare des édifices dépourvus au demeurant de tout bon sens énergétique<sup>22</sup>. La façade est alors l'image verte offerte au regard de l'énième métamorphose de la société du spectacle. Comme nous avons essayé de le montrer, la vraie nouveauté s'expose selon nous dans une architecture post-humaniste contemporaine, dans un vrai travail de la façade relié à une métamorphose du volume. Pour nous, l'architecture humaniste a un sens très concret, nous avons essayé de montrer en quoi elle était un procédé d'espacement à partir de l'homme créant un espace optique perspectif de distinction des plans. Une certaine architecture contemporaine qui ne procède plus de ces critères nous a alors semblé pouvoir se dire non humaniste. En outre, cette caractérisation nous a permis de lier cette mutation des formes architecturales aux profonds changements dont notre monde a besoin. Autrement dit, l'évanouissement d'une certaine figure de l'homme dans l'architecture d'aujourd'hui porte aussi selon nous la promesse d'un avenir où le rapport avec la nature et entre les hommes pourrait se développer autrement, *écosphiquement* selon le mot de Guattari.

*vincent.jacques@versailles.archi.fr*  
*richard.scoffier@versailles.archir.fr*

---

<sup>22</sup> Ainsi le spectaculaire mur végétal de 600 m<sup>2</sup> de l'immeuble Anthos, dans le nouveau quartier du Trapèze à Boulogne Billancourt. Excellent médium de la communication verte du nouveau quartier, peu importe alors le coût énergétique exigé pour son entretien.