

Déclencher des actions constructives

Christophe Catsaros

Préface de l'ouvrage *Histoire de Construire*, Actes Sud

2012

Jamais auparavant, la Biennale d'architecture de Venise n'avait vécu un tel renversement des règles et des conventions qui la régissent : en 2006, Patrick Bouchain et le collectif EXYZT habitèrent littéralement le pavillon français pendant toute la durée de l'événement. Le projet *Métavilla* transformait un espace d'exposition monumental en lieu de vie et de travail, de débat, et de plaisir. Outre le fait qu'on y dormit en grand nombre, qu'on y fit la cuisine et l'amour, qu'on s'y baigna sur le toit, et qu'on y dansa jusqu'au matin, c'est le comment de cette petite révolution démonstrative qui risque difficilement de se réitérer. Tout, ou presque tout, s'est fait sur une faille juridique ; un cas insaisissable tellement il outrepassait le règlement. En effet, personne n'avait prévu d'interdire d'élire domicile dans une salle d'exposition ; personne n'avait osé inscrire, dans la charte de cession des pavillons, la défense de construire une piscine, des douches, et un sauna sur le toit. La seule interdiction en vigueur, celle de pénétrer dans l'enceinte des *Giardini* après la fermeture, fut facile à contourner. Il suffisait d'être dans le pavillon au moment de la fermeture pour y rester. Dans la forme, les administrateurs des lieux étaient couverts. Sur le terrain, la courte palissade des *Giardini* n'empêcha personne d'aller et venir à toute heure. Dans cette ville où la vie nocturne se soumet de plus en plus au rythme somnolent des promeneurs épuisés, la *Métavilla* imposa son rythme : vingt-quatre heures sur vingt-quatre et sept jours sur sept, du 22 août au 27 novembre 2006. Cette occupation créative, toute démonstrative qu'elle fut, n'est pas très loin du *modus operandi* de l'agence Construire. La plupart des projets qui ont vu le jour ces vingt dernières années ont cela en commun : de se déployer sur des failles ; des ambiguïtés exploitables, de nature juridique, constructive, administrative, sociale ou culturelle. Faire d'une piscine une aire de jeu, d'un four crématoire un cirque, d'une couche de poussière un monument de l'histoire sociale, d'un déchet un matériau de construction et d'un délaissé un lieu de vie : pour chacun des projets présentés dans cet ouvrage, la réponse architecturale de Patrick Bouchain et de son agence comprend des éléments que le commanditaire ne pouvait en aucun cas envisager. Cette disposition à déjouer les conventions en se positionnant ailleurs que là où il est attendu façonne le caractère oppositionnel du travail de Patrick Bouchain. En partant du constat que l'architecture est intrinsèquement liée à l'exercice du pouvoir, traduisant tantôt l'aspiration à la puissance, tantôt la répression de toute déviance, nous pouvons qualifier d'oppositionnel tout acte affectant le bâti, visant à perturber, voire à renverser cet ordre des choses. Les projets de l'agence Construire aiment se constituer en contre-exemples. Manifestes bâtis d'une autre façon de faire la ville, ils proclament leur différence, s'érigent face à ce qu'ils stigmatisent, et deviennent les archétypes d'un nouveau civisme fondé sur la construction. C'est à ce point que le caractère oppositionnel est à son tour dépassé pour devenir autre chose. Au-delà de la contestation, toutes ces réalisations se distinguent par leur disposition à devenir des catalyseurs sociaux. Qu'il s'agisse d'unir des forces culturelles dispersées, comme à Roubaix, Nantes ou Marseille, ou encore de recréer des communautés d'habitants par la construction, comme à Tourcoing et Boulogne-sur-Mer, le maître mot n'est plus l'opposition mais l'aptitude à unir. C'est ainsi que d'oppositionnelle, cette architecture devient fédératrice. Capable d'instaurer autre chose que ce pour

quoi elle a été sollicitée, elle parvient à imposer ses propres règles à ceux qui pensent pouvoir s'en servir comme d'un simple outil. Contestataire et unificatrice, cette démarche dessine le contour d'une perception radicalement démocratique de l'acte de construire. Dans un milieu qui oscille entre l'autoritarisme de l'architecte-créateur et la malhonnêteté de l'aménageur, l'action de l'agence Construire prend une dimension émancipatrice, libératrice. En tant que telle, il arrive qu'elle revête dans certains cas un caractère nécessaire et incontournable. C'est pour cela que Patrick Bouchain n'attend pas toujours qu'on lui dise de faire pour déclencher des actions constructives. Il entreprend ce qu'il juge nécessaire avec la certitude de celui qui connaît le pourquoi et le comment des choses. Face au bien-fondé de ce qu'il propose, les décideurs ne peuvent qu'acquiescer. En cela, il semble avoir fait sienne la leçon qui se dégage d'un court récit de Kafka, au début du *Procès*. Il est dit d'un homme qu'il passa sa vie à attendre devant la porte qui lui était destinée. Toute une vie pour apprendre, juste avant de trépasser, qu'il aurait dû franchir le seuil interdit. Patrick Bouchain n'a pas attendu longtemps. Non seulement il l'a franchi, mais il ne l'a pas fait seul.

Transmettre

A la Plaine Saint-Denis, l'édifice saillant aux porte-à-faux rouges de l'Académie Fratellini est devenu un repère pour les usagers de l'axe ferroviaire Paris-Lille. Son apparition signifie que le voyage touche à sa fin. La vue de l'Académie Fratellini depuis le train est la seule à ne pas avoir été altérée par le développement du quartier. Adossée à la voie ferrée, l'Académie a été littéralement encerclée par des bureaux et de nouveaux immeubles d'habitation. Au cœur des parallélépipèdes rectilignes et ordonnés qui ont progressivement envahi la ZAC Landy-France, le volume pyramidal asymétrique est devenu un contrepoint qui dialogue avec son entourage. Le vide cinématographique du terrain vague des années 1990 a disparu au profit d'un quartier dense et planifié. Du simple chapiteau posé à la limite de la ville, la structure angulaire s'est mutée en une sorte de cristal expressionniste cerné par le bâti. Un manifeste géométrique, véritable éloge des formes dynamiques, érigé contre la régularité écrasante des formes faussement variées. Le signe que constitue l'édifice s'est transformé pour répondre à un changement. Il s'agit là d'une mutation, imputable à l'évolution de son environnement, qui signale le caractère oppositionnel de son architecture. L'architecture du capitalisme tardif ne craint plus les adjectifs tels que *majestueux, dominant, spéculatif, privatif* : elle les chérit et les reprend à la moindre occasion. Le propos critique foucauldien sur l'architecture et la symbolique du pouvoir a progressivement glissé des tracts enflammés d'étudiants situationnistes aux discours officiels des promoteurs immobiliers. Face au coup de force d'une élite qui a fait sien le discours qui s'y opposait, la résistance, si ce mot peut encore avoir un sens, a dû se transformer en acte. Exprimer verbalement son désaccord dans une société où la provocation sert à vendre des voitures et où ceux qui spéculent sur la guerre n'ont jamais autant parlé de paix n'a plus vraiment de sens. La dépolitisation (et l'infantilisation) de la génération numérique s'est faite à coups de droit à l'opinion, de liberté d'expression et de démocratisation de la parole. Contre l'affaiblissement du verbe, l'acte acquiert une tout autre signification. L'Académie Fratellini est caractéristique de cette disposition à traduire en acte un avis divergent sur l'ordre des choses. L'histoire du bâtiment porte déjà les graines de son identité contestataire. La partie centrale du chapiteau est bardée de tôle ondulée, refusée sur un chantier de Disneyland. Un lot défectueux, d'un doré trop peu clinquant

pour le monde merveilleux du spectacle-marchandise, va trouver acquéreur chez une académie du spectacle libre. Plus qu'une simple récupération, cet acte symbolique est le détournement initial qui fonde le caractère oppositionnel de la construction. La forme du bâtiment et sa façon enthousiaste de questionner son entourage découlent de cette première transgression. Elle est complétée par une série de qualités qui l'amplifient : l'ancrage léger du chapiteau, posé sur un parking qui ne pouvait être creusé ; l'aspect rugueux des troncs poteaux ; le lamellé-collé qui ne cache pas son nom ; les goulottes d'évacuation de gravats transformées en gouttières. Surplombant les voies au bord de la cité, l'Académie du cirque guette l'horizon. Cernée par la ville planifiée, faussement durable, et artificiellement conviviale, elle explose. Elle s'ouvre comme une fleur carnivore non pour dévorer ses enfants, mais pour les arracher à une ville d'autant plus hostile qu'elle se croit bienveillante. Comment ne pas voir dans ce polyèdre pointant vers le ciel une référence à l'idéalisme des pionniers de la modernité qui, avant que celle-ci ne devienne l'affaire d'entrepreneurs, s'imaginaient des formes cristallines comme support d'une pédagogie active ? Bruno Taut ou Rudolf Steiner sont quelque part cachés dans la théâtralité plastique de cette structure faite pour surprendre, de façon créative, les sens. L'architecture expressionniste a tenté de défendre une spiritualité menacée par la violence d'une modernité déjà trop matérialiste dans le premier quart du XX^e siècle. Non seulement la suite lui a donné raison, mais la menace qui la mobilisait reste entière. Du fonctionnalisme aveugle de la reconstruction aux paradoxes actuels du développement dit "durable", la modernité semble certes avoir progressé, mais en ayant perdu le fil d'Ariane qui la reliait à son objectif. Son humanisme et sa dimension éthique, omniprésents au départ, semblent s'être noyés dans l'affairisme débridé du XX^e siècle et le relativisme inhérent au XXI^e siècle. Que l'on ait pu construire, au nom du progrès, des ensembles aussi peu humains que ceux que l'on rencontre dans la Plaine Saint-Denis est un indice de cet égarement. Que l'on poursuive aujourd'hui avec des quartiers de bureaux estampillés *durables*, simplement pour avoir des fenêtres scellées, confirme que les défauts endémiques de la modernité sont loin d'avoir été rectifiés. Si le discours écologique ambiant donne certes l'impression d'un changement, la fabrique de la ville reste en grande partie une affaire de spéculation, partie intégrante d'une croyance illusoire au progrès infini. On construit toujours des bureaux et des centres commerciaux dans l'espoir de générer du profit. Si le quartier qui s'est constitué autour de l'Académie n'affiche pas l'exubérance des nouvelles tours de la Défense, c'est le même écosystème qu'il s'efforce de reproduire. C'est contre cette vision de la ville que l'Académie lève son chapiteau atypique. C'est contre ce lissage, cette conformité qu'elle déploie ses excroissances rouges. C'est contre cette banalité qu'elle *fait son cirque*. Opposée à cette urbanité générique qui engendre des quartiers identiques de Milan à Francfort, l'Académie fait le choix de la rupture avec son environnement immédiat. Sa géométrie inventive contraste avec l'uniformité du quartier rectiligne, parvenant ainsi à formuler un enseignement sur la fabrique de la ville. Le caractère manifeste de la construction complète ainsi la mission pédagogique de l'Académie. Véritable convergence entre une forme et son contenu, cette double leçon s'observe dans d'autres réalisations de l'agence Construire consacrées à l'enseignement.

L'aspect et la configuration d'une école traduisent souvent une certaine perception de l'éducation. De l'école républicaine du XIX^e siècle, sobre et solide comme l'idée de la nation qu'elle représente, aux machines à transmettre de la reconstruction d'après-guerre, les choix architecturaux racontent l'évolution de la pédagogie. Au XX^e siècle, les expériences pour rendre compatible la transmission avec

L'épanouissement personnel se multiplient. Elles restent tout de même des exceptions dans un contexte qui privilégie l'uniformité et les solutions standard. L'école foraine à Saint-Jacques-de-la-Lande semble désavouer le clivage entre unicité et standardisation. Elle combine la richesse humaine d'un ensemble fait sur mesure à l'exigence comptable d'une construction temporaire peu chère. Poussée par la dynamique de Rennes, la petite agglomération pavillonnaire s'est développée rapidement. L'augmentation de la population, à la suite d'un ambitieux projet de logements collectifs, exigeait des mesures d'urgence pour scolariser les nouveaux arrivants. Dans ce cas de figure, des solutions toutes faites existent et sont à la disposition des mairies : le recours aux salles préfabriquées est courant pour des établissements en surcharge ou en rénovation. C'est la présence sur le site d'une compagnie théâtrale unique en son genre qui semble avoir écarté la solution préfigurée. En effet, c'est à Saint-Jacques-de-la-Lande qu'est implantée la compagnie du théâtre Dromesko. Le terrain, cédé par la municipalité, s'est retrouvé au cœur d'une négociation. Le maire, sans remettre en question son engagement envers la compagnie, souhaitait en utiliser une partie pour la construction de l'école. Enclavée entre un aéroport et une zone industrielle, la commune manquait d'espace. Finalement, un compromis est trouvé : le maire va accepter de garder le campement Dromesko dans sa commune, en échange de quoi une école temporaire sera accueillie sur son terrain. Le projet d'école foraine va ainsi être lancé. Les premières salles en bois voient le jour en 2007. En 2011 s'y ajoutent quatre salles supplémentaires et un préau. Le principe qui régit l'ensemble s'inspire des constructions modulaires préfabriquées, sans pour autant donner dans la rhétorique techniciste. Les salles rayonnent de cette chaleur propre aux baraques foraines et aux cabanes forestières. L'usage qui est fait du bois s'efforce de ne pas en dissimuler l'identité. Chaque classe est une bâtisse autonome, disposée autour d'une cour commune. Les enfants découvrent un environnement conçu pour encourager les expériences à l'extérieur. Un jardin potager, mais aussi la proximité avec le campement Dromesko constituent autant d'incitations à sortir de la classe pour des activités en plein air. Contrairement aux écoles temporaires standard, où l'absence d'espaces intérieurs partagés est perçue comme un défaut, ici les espaces extérieurs font pleinement partie du dispositif pédagogique. En renégociant le partage conventionnel entre dedans et dehors, l'école du Haut-Bois transforme un manque en avantage. Sur le plan architectural, la forme des classes traduit une volonté explicite d'aller au-delà du formatage orthogonal qui caractérise une grande majorité des nouveaux établissements scolaires. Est-ce pour inculquer une certaine idée de la droiture que les architectes privilégient à ce point les volumétries perpendiculaires ? L'école foraine s'amuse à transgresser cette loi informelle. Les classes en bois aux angles saillants, disposées comme les tentes d'un campement, forment un espace partagé inhabituel. Contre les typologies étouffantes agrémentées de couleurs, l'école foraine fait le pari d'un retour à l'échelle humaine. S'agit-il d'une exception, ou peut-on s'imaginer une généralisation d'écoles de ce type ? Ceux qui écartent cette hypothèse trop simplement sont les mêmes qui, au nom du rendement, imposent la laideur, les échelles écrasantes et les configurations stériles. La reconduction des expériences réussies est au cœur de la démarche de l'agence Construire. La solution mise en œuvre à Saint-Jacques-de-la-Lande est rentable et facilement renouvelable. Réalisées à partir d'ossatures et de panneaux de remplissage en bois, les classes sont reliées par un atelier commun. Le binôme ainsi constitué varie en fonction de la disposition des deux modules qui le composent. Comme dans un jeu de construction, il s'agit de produire des configurations différentes avec des éléments similaires. La simplicité du processus de construction et son caractère peu coûteux permettent certains ajouts qualitatifs : sols en caoutchouc

plutôt qu'en PVC, peintures sans solvants, et ce n'est pas tout ; car le développement durable tel que l'entend Patrick Bouchain n'est pas juste l'affaire d'équipements ou de quotas énergétiques. L'école foraine n'est pas faite que pour être fréquentée. Elle est surtout faite pour être habitée. Véritable dispositif d'apprentissage en acte, elle offre à l'enseignant la possibilité d'adapter l'espace de travail à son projet éducatif. L'enfant se retrouve ainsi engagé dans un environnement qui évolue en fonction de ses besoins. L'apprentissage renonce à son caractère formaté et inflexible pour devenir une démarche appliquée et ouverte. Au-delà des contenus, l'école s'avère capable, par sa seule forme, de générer un authentique sentiment d'appartenance chez ses jeunes occupants. Plus que n'importe quel autre établissement standard, l'école du Haut-Bois est celle des enfants qui s'y activent. A ceux qui se demandent si cette approche sensible est compatible avec la modernité, la réponse est une question : entre une modernité d'images de synthèse, dont les formes restent prisonnières des standards fixés par les fournisseurs en matériaux de construction, et une modularité aux déclinaisons infinies reposant sur la flexibilité du bois, où est l'authentique innovation ?

L'idée de modularité au service d'une pédagogie s'établit dans un autre projet récent, la structure d'exposition mobile réalisée pour le Centre Pompidou. Constitué de salles en forme de losange, ce petit musée itinérant peut, à la manière d'un kaléidoscope, être configuré chaque fois de manière différente. Il incarne avant tout une conception très différente de l'infrastructure culturelle. Plus légère, plus adaptable, moins coûteuse et certainement plus ludique. Chaque nouvelle installation découle d'une réflexion sur l'occupation du terrain. L'orientation et la configuration des salles varient en fonction du site sélectionné, ainsi que de la programmation. Cette variation n'est pas une gesticulation dépourvue de sens. L'introduction d'un équipement culturel pour une durée déterminée est l'occasion de repenser la géographie urbaine de la ville qui l'accueille. A Cambrai où les espaces libres sont encore majoritairement des parkings, l'implantation permet de tester l'idée d'une transformation progressive des lieux de stationnement en espaces publics. La clôture aux couleurs vives du musée éphémère devient ainsi le signe d'un dérèglement provisoire, censé faire évoluer le tissu urbain. Par sa façon d'occuper l'espace, l'ensemble préfigure une conception différente des usages et des hiérarchies au sein d'une ville. Festif, mais également pédagogique, l'impact de ce musée mobile va bien au-delà d'un simple transfert en région de l'activité habituelle du Centre. Il ne s'agit pas seulement d'un *musée hors les murs*, mais aussi et surtout d'un *musée sans murs* : une tentative de réactualiser le rêve de décroissement du musée qui a motivé des architectes comme Lina Bo Bardi ou encore Frederick Kiesler ¹. Le XX^e siècle est parsemé de tentatives de réinventer l'espace muséal en modifiant son organisation spatiale. Pour ces pionniers, les salles des musées sont paramétrées sur celles des palais : un archaïsme lié à l'origine des premiers grands musées ². L'art libre et émancipé ne peut y trouver sa place. La remise en question de l'espace muséal dans les années 1950 et 1960 passe aussi par la remise en question de cette normalité.

La création du Centre Pompidou en 1977 fut un chapitre important de cette recherche. Un des objectifs du projet historique était de déduire l'espace d'exposition non plus à partir du palais, mais à partir d'une certaine idée de l'espace public. Initialement, le musée d'Art moderne était un plateau à circulation libre, avec des cloisons amovibles. C'est bien plus tard, en 1982, que Gae Aulenti va être sollicitée pour créer des espaces compartimentés. Le Pompidou mobile ressuscite ce désir de sortir l'art de son cloisonnement spatial, pour le faire exister dans un espace partagé. En réapprenant à se déplacer, le Centre Pompidou cesse d'être l'entité centralisatrice et monumentale qu'il est devenu par la force des choses. Il renoue

avec son origine expérimentale d'équipement voué à la démocratisation de l'accès à la culture. Il va sans dire que les références historiques du projet vont souvent dans le sens d'une réflexion politique sur le rôle social de la médiation artistique. Des trains *agit prop* constructivistes à l'*Instant City* d'Archigram, c'est l'hypothèse d'un progrès rendu possible par la mobilisation réelle des forces de l'art qui refait surface. Finalement, le nomadisme de la structure n'est pas sans rapport avec l'architecture du Centre. Si le bâtiment de Piano et Rogers évoque les projets radicaux des années 1960, notamment les mégastructures modulables d'Archigram et l'urbanisme unitaire de Constant, l'extension mobile s'inscrit elle aussi dans la continuité de ces utopies. La mise en mouvement des établissements d'enseignement et de culture faisait partie des grandes ruptures envisagées à l'époque. Cedric Price en a d'ailleurs fait un de ses plus beaux projets ³.

Le caractère temporaire du dispositif, sa flexibilité, la franchise de ses couleurs en viennent à constituer une véritable machine de guerre. Ici, le combat mené n'est pas la destruction de l'ennemi mais l'accès à la culture. Le glissement sémantique du champ de la guerre à celui de la création n'est pas nouveau. Des "avant-gardes" aux "avant-postes", sans oublier les "francs-tireurs", les exemples ne manquent pas de passerelles entre la rhétorique de la bataille et celle de l'art. La combativité dont fait preuve le dispositif poursuit ce parallélisme, en développant ce qui, dans la parabole, relève du rapport à l'espace. Comme pour un campement militaire, cette base artistique semble déterminée par l'objectif à atteindre. Quel est l'outil idéal pour sortir une petite ville de sa torpeur ? Comment déclencher des désirs, de nouvelles habitudes, des vocations, qui n'avaient pas lieu d'être "avant" mais auront droit de cité "après" ? Ici plus qu'ailleurs se dessine la qualité qui permet de qualifier un ouvrage d'oppositionnel : la perturbation de l'ordre établi des choses, par une construction éphémère.

Transformer

La transformation en 1986 d'un entrepôt industriel en lieu d'art et d'enseignement inaugure toute une série de reconversions. Le Magasin, à Grenoble, esquisse les principes d'une approche appelée à s'enrichir et se généraliser. Les projets qui lui succèdent dessinent une méthode qui se résume, à peu de chose près, par une ritournelle : "Consolider plutôt que réparer, réparer plutôt que restaurer, restaurer plutôt que refaire, refaire plutôt qu'embellir." Tout à l'opposé des restaurations ou reconfigurations dans l'air du temps, celles de l'agence Construire font part d'une intention critique, c'est-à-dire d'une volonté non seulement de faire les choses, mais de savoir et transmettre la raison de les faire.

La reconversion des entrepôts de la Condition publique à Roubaix soulève, comme aucun autre projet, la question du sens de la préservation du patrimoine industriel. Reléguant au second plan les arguments habituels en faveur d'une valorisation du patrimoine, le projet s'articule autour d'une argumentation sur la valeur d'un lieu de labeur, et les possibilités d'en conserver la trace. L'histoire de la fine couche de terre sur le toit, et ce qu'il en est advenu, est caractéristique de cette permutation des priorités qui permet au projet de trouver son sens. Avant d'être un lieu d'exposition, de spectacles et de concerts, la Condition publique fut un entrepôt. Patrick Bouchain et la botaniste Liliانا Motta vont se pencher sur la fine couche de terre qui recouvrait le toit plat, et sur laquelle poussait de l'herbe. Il s'agissait d'un dépôt de poussière qui, au fil des ans, avait transformé le toit-terrasse en prairie urbaine. Les travaux, tant dans la partie

radicalement reconfigurée que dans celle qui est restée intacte, exigeaient le retrait de cette végétation pour refaire l'étanchéité. Or cette terre s'avéra précieuse. Outre le fait d'être un bon support pour la végétation qui pousse d'elle-même, elle contenait de riches informations. On y trouva des plantes issues de graines arrivées de Nouvelle-Zélande, d'Afrique et d'Amérique du Sud, dans les balles de laine. A l'intérêt scientifique d'un processus qui avait transformé un dépôt de poussières pollué en support nourricier s'ajoutait là un intérêt anthropologique : la végétation du toit portait la mémoire génétique de ce qui avait été entreposé dans les halles. Les plantes étaient le lien vivant entre notre présent et ce qu'on y faisait au siècle passé. Le choix de reléguer au second plan la valeur patrimoniale du bâti pour mettre en exergue les traces sur le bâti est caractéristique d'une inversion des valeurs : celle de systématiquement préférer le vivant à l'inanimé, l'homme à la pureté architecturale. Si cette attitude surprend, c'est que les architectes ont trop longtemps pratiqué l'opposé. Des ouvrages écrasants et monumentaux, qui nient ce qui, dans l'architecture, peut s'attaquer à la vie. La monumentalité de l'architecture industrielle entre elle aussi dans ce cas de figure. Comme la prison, l'hôpital ou le tribunal, l'usine a joué un rôle déterminant dans le maintien de l'ordre. On entrait dans l'usine le matin. On en sortait le soir juste le temps de se reposer pour y revenir le matin suivant. Les portes monumentales se refermaient comme celles d'une caserne sur une population forcée d'y travailler pour survivre. L'évolution de l'architecture industrielle au XX^e siècle ne va pas améliorer les choses. L'écrasante uniformité des lieux de travail va devenir un modèle pour la construction de la ville. On va transposer l'anonymat et le fonctionnalisme de la chaîne de production à l'urbanisme. Le résultat est connu de tous : des villes sans âme pour les nouveaux prolétaires de la société des loisirs. La fin de l'ère industrielle en Occident, outre des millions de chômeurs, produira des vestiges qui, comme à Nantes ou à Roubaix, vont pouvoir être reconvertis. Se pose alors la question de ce qui doit être préservé d'un ensemble donné. Par ses choix, l'architecte se fait alors historien, prenant part à l'écriture de l'histoire du lieu. Paradoxalement, ce n'est pas la restauration qui permet toujours de garder ce récit vivant. Les usines parfaitement restaurées font peut-être de très beaux musées mais perdent une partie de ce qu'elles tentent de restituer. La conservation du patrimoine n'assure en aucun cas la préservation de cette mémoire sociale. Sauvegarder les portiques monumentaux et les bas-reliefs à la gloire de la fabrique, c'est-à-dire tout ce qui a été initialement conçu pour durer, peut produire un effet contraire : celui de nier la dimension sociale d'un lieu de labour pour en garder une vision tronquée, à la gloire de l'industriel qui en porte le nom. Quand Patrick Bouchain désigne une couche de poussière avec de l'herbe comme le support vivant qui va restituer l'histoire du lieu, c'est aussi pour défier le raisonnement qui stipule que l'histoire se résume au patrimoine bâti. C'est contre l'amnésie des restaurations lisses que s'érige le désordre de cette restauration sélective partielle et inhabituelle. Le non-respect de la raison patrimoniale s'inscrit dans une tentative de restituer plus que la simple matérialisation architecturale du discours officiel. L'usine reconverte peut ainsi devenir le vecteur d'une lecture critique du passé. C'est dans les interstices, dans les failles que se cache l'histoire. Les traces impures du labour, plus que les frises restaurées, se chargeront de cette tâche complexe de garder intact l'esprit des lieux. La tension entre le nouveau et l'ancien, dans plusieurs reconversions de l'agence, rejoue sur un plan pacifié l'autre tension, celle qui a forgé la perception de ces lieux. L'usine n'est-elle pas tout à la fois l'instrument majeur de l'oppression des travailleurs et leur principal espoir d'émancipation ? L'histoire politique et sociale des XIX^e et XX^e siècles regorge d'exemples de juxtapositions paradoxales du même ordre. Comme la prison peut engendrer l'esprit criminel, la vie domestique la pornographie, l'homme en le transcendant, à l'urbanisme

hygiéniste et dépeuplé de la Charte d'Athènes, les exemples ne manquent pas de l'usine, haut lieu de la spéculation capitaliste, a généré l'esprit de soulèvement qui aura marqué l'ère industrielle. A la Condition publique, la reconversion rejoue cette coexistence conflictuelle. Les contreforts formant blindage sont en bois, comme pour se différencier de ce dans quoi ils s'insèrent. L'introduction de deux volumes distincts (la verrière, la salle de spectacle) dans la trame régulière des poteaux Eiffel renverse l'esprit ordonné et fonctionnel qui régissait l'ensemble. Derrière le calme des façades restées intactes, la reconfiguration démantèle bien plus que des points d'appui. Elle s'attaque à un raisonnement constructif qui va considérablement transformer la forme des villes, quelques années plus tard. Les poteaux Eiffel sont le germe qui donnera la ville fordiste ; le manque d'égard envers eux n'est d'ailleurs pas anodin. Il traduit une volonté explicite d'en découdre avec une certaine modernité et ses épigones actuels. La plupart des projets de l'agence Construire remettent en question le langage générique qui détermine, encore aujourd'hui, la production architecturale. Que ce soit à la Condition publique, au Channel ou au Lieu unique, les destructions semblent toujours faire partie d'un calcul de cet ordre-là. La démolition est l'acte qui révèle l'esprit constructif du lieu en même temps qu'elle le libère. A Nantes, les sorties de secours brisent l'uniformité de la façade, transposant ainsi dans la rue la circulation particulière d'un espace scénique : la théâtralité avec laquelle ces escaliers préfigurent la sortie d'une foule devient ainsi l'acte fondateur d'un lieu de spectacle. Au Channel, cette même destruction créatrice s'observe dans le cas du four crématoire. L'élément le plus précieux, d'un point de vue patrimonial, va être sacrifié au profit d'une structure légère : un chapiteau modulable aux couleurs vives. A Roubaix, ce mode opératoire s'attaque à la structure même de l'entrepôt. Très loin de l'effacement qui qualifie habituellement ce type d'intervention, les ajouts maintiennent en vigueur l'acte radical qui les instaure. Sans le lissage qu'impose l'esthétique des reconversions industrielles, l'ensemble clame haut et fort sa métamorphose, le pari étant qu'elle puisse transmettre un peu de sa vigueur à ce qui va s'y produire.

La reconversion des anciens abattoirs de Calais en Scène nationale s'est faite en deux temps. L'équipe de Francis Peduzzi s'installa pour la première fois dans la friche en 1994. En 1999, ils aménagent avec l'aide de François Delarozière une salle : le Passager. Puis, en 2006, le site est entièrement reconfiguré pour devenir le Channel que l'on connaît aujourd'hui. Son allure colorée ne va pas sans rappeler certaines illustrations des années 1960 qui envisageaient la possibilité de changer le monde d'un coup de baguette magique. La grisaille remplacée par la couleur, les chars d'assaut transformés en moissonneuses, les cheminées qui se mettent à cracher des fleurs : l'aspect actuel des abattoirs est comme un instantané de cette utopie. L'aspiration des situationnistes à détourner les lieux de labeur pour en faire des terrains de jeu n'est pas sans rapport avec l'esprit qui régit la reconversion du Channel. L'aspect négatif lié à l'activité des abattoirs justifie une certaine prise de liberté par rapport à l'attitude respectueuse de la préservation patrimoniale. Comme à Nantes et Roubaix, les traces de la transformation sont devenues la nouvelle trame de lecture du lieu. Le remplacement du four crématoire par une structure modulaire est un choix qui assume la part de destruction qu'il prescrit. Il échange une bâtisse lourde et monumentale contre un dispositif scénique léger, pouvant servir d'atelier de travail ou de théâtre en plein air une fois les gradins disposés. Ce chapiteau en bois forme au sol une étoile asymétrique à cinq branches. L'absence d'une sixième branche permet à la structure de s'ouvrir sur un de ses côtés. Le Studio cirque devient ainsi une scène ouverte. Les gradins démontables permettent d'asseoir 400 personnes. La création d'un chapiteau permanent à la

place d'une construction grandiose, mais inutilisable, est un parti pris quant à la transformation du site. Il favorise l'usage par rapport à la conservation patrimoniale, érigeant ainsi la capacité à muter en principe qui peut définir l'ensemble de l'aménagement. La flexibilité du chapiteau est emblématique de la transformation du Channel. Elle préfère le changement au seul maintien de la forme originale. Fonctionnel et mutant, l'équipement neuf est plus proche de l'esprit industriel du lieu que n'aurait pu l'être le four restauré. Adossés au mur d'enceinte, quatre pavillons dépareillés complètent la polyphonie du Channel. Il s'agit de structures en bois, aux dimensions identiques, revêtues chaque fois d'après un concept particulier. La couverture du premier, celui des *plantes*, est l'œuvre de Liliana Motta. Ses murs extérieurs sont recouverts de bacs dans lesquels poussent des plantes qui nécessitent peu d'entretien. Un mur végétal composé de plantes vivaces. Le deuxième pavillon, celui de *l'Etre*, est entièrement recouvert de plaques minéralogiques. L'idée appartient à Joël Ducorroy, un artiste qui décline ce concept depuis les années 1980. Pendant la durée du chantier, les Calaisiens ont pu proposer des mots qui ont été gravés sur les plaques. Le troisième pavillon est l'œuvre d'étudiants de l'école d'architecture de Lille. Le concept qui le détermine est un impératif d'économie. Sa couverture a dû se faire sans aucune chute. Au-delà de la réduction pragmatique des dépenses du chantier, l'intervention s'est voulue un manifeste contre le gaspillage dans la construction. Bâtir sans chutes n'est pas un caprice écologique ; c'est un principe qui a conditionné la construction pendant des siècles, et que seule la modernité surconsommatrice a négligé. Les chutes et les déchets liés à la construction sont l'invention d'une époque : celle qui gère tant les hommes que la marchandise comme des flux. Ne pas gaspiller revient peut-être à s'extraire de ce courant qui ne mène nulle part. Le quatrième pavillon représente la clé de l'ensemble. Noir et blanc, il s'inspire des cabanes qui s'alignent sur la plage de Calais. Ces bâtisses en bois, tolérées mais illégales compte tenu des nouvelles lois sur la protection du littoral, existent dans une sorte de vide juridique. On ne peut ni les acheter, ni les céder à ses proches. Elles sont pourtant là, entretenues, et régulièrement repeintes. Elles servent en été à des familles qui viennent y passer la journée. On y fait la cuisine, on y dort, certaines servent à des pêcheurs, et quelques-unes en hiver à des immigrés clandestins. En marge de tout raisonnement foncier, à l'encontre de la surréglementation de l'espace public, et sans égards pour les normes constructives et architecturales, les cabanes maintiennent sur la façade de la ville une zone de liberté, un urbanisme d'exception. Les quatre pavillons du Channel s'inspirent des principes de cette architecture anonyme et s'efforcent de les rendre manifestes. En marge du raisonnement patrimonial, et sans chercher à reconstituer quoi que ce soit, ils tentent juste de révéler les qualités plastiques et les vertus sociales de cette appropriation collective du littoral. Leur implantation légère et respectueuse de l'environnement n'est pas le fait d'un raisonnement normé, mais d'un savoir-vivre économe et sobre, qui dicte de ne pas construire plus grand que ce dont on a besoin. Les pavillons du Channel s'inscrivent dans cette lignée, espérant faire des adeptes à leur tour.

Désaffectée en 1986, la piscine de Bègles, aux façades Art déco mauresques, est emblématique d'une certaine architecture sociale des années 1930. Sa réhabilitation en 2006 esquisse les priorités de l'agence en matière de reconversion. Elle redonne vie à un lieu d'histoire en gardant toujours la bonne distance entre les deux écueils à éviter : la préservation patrimoniale (trop coûteuse, trop rigide) et la table rase (trop violente, trop amnésique). Au lieu de restaurer l'ancien bassin, le projet prévoit une nouvelle piscine couverte à l'emplacement du bassin d'été, une extension des années 1960. Quant à l'ancien bassin, il est

transformé en salle d'exercice, avec des parcours en bois propices au jeu mais aussi à la gymnastique douce pour les personnes âgées. Le choix de construire un nouveau bassin, ainsi que d'altérer l'usage du bassin principal, peut paraître risqué dans le contexte d'un ensemble inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques. Si la mutation a été unanimement acceptée, c'est qu'elle témoigne d'une sensibilité historique qu'aucune conservation minutieuse, aussi poussée fût-elle, ne pouvait restituer. Dans sa quête désespérée de la forme originelle, la restauration patrimoniale inflige un lissage souvent destructeur. Il consiste à effacer les traces du temps pour révéler dans sa splendeur un instantané du bâtiment. Ce purisme archéologique est une fiction. L'état parfaitement restauré n'est pas plus authentique que l'état délabré ou altéré. Transposée à un être humain, quelle serait l'authenticité d'un centenaire qui aurait conservé l'apparence de ses vingt ans ? Tous crieraient à l'imposture. C'est pourtant cette même imposture qui est perpétrée sur des milliers d'édifices historiques. L'histoire n'est pas une succession d'instantanés, mais un continuum fait d'accélération, d'ajouts, de périodes fastes, et d'autres plus austères. L'approche imparfaite des restaurations partielles, comme celle de Bègles, s'efforce de restituer la richesse d'un temps stratifié. Contre la fiction de monuments qui ne vieillissent pas, l'agence Construire privilégie les états où l'histoire se donne à lire dans les interstices, les failles et les renversements. Car le choix de rendre accessible un bassin sec est un renversement de cet ordre. Le fond d'une piscine est, au même titre que le toit d'un bâtiment, un lieu d'exception propice à la contemplation. Loin d'en altérer la lecture, cette mise en scène transforme la ruine en un théâtre, dont l'usager est l'acteur et le spectateur. Sortant de l'utilisation conventionnelle du lieu, le baigneur sec agit et contemple l'effet de son action. Comme pour les anges des *Ailes du désir* de Wim Wenders, la transgression des lois spatiales (s'asseoir sur un toit, dormir sur une statue) donne à voir le temps. Au fond de la piscine, tous deviennent des anges, c'est-à-dire des êtres dotés d'une sensibilité historique hors du commun. Là réside probablement la richesse de cette réhabilitation, qu'aucune restauration ne peut espérer atteindre. Celle du maintien de l'état de ruine parallèlement à la reprise de l'activité. Cette rencontre de deux temps du bâtiment parvient à restituer l'épaisseur temporelle de son évolution. Elle saisit sans figer le glissement d'une époque à une autre. Et ce n'est pas tout. Car le projet n'hésite pas à se positionner sur le terrain de la recherche scientifique. L'eau du nouveau bassin fait l'objet d'un traitement expérimental particulier : la phytoremédiation. Déchlorée par l'action de plantes, l'eau est partiellement réutilisée pour arroser, laver, assainir. La nouvelle piscine de Bègles peut ainsi prétendre exister tout à la fois dans son passé, son présent, et notre avenir à tous.

Transporter

Variations sur le thème du chapiteau

L'histoire de l'agence Construire est ponctuée de quelques fêtes mémorables et d'autant de chapiteaux insolites. Au-delà du caractère anecdotique de ce rapprochement, les fêtes et les chapiteaux s'unissent dans le sens que donne Patrick Bouchain à l'acte de bâtir. Festivité bâtie, le chapiteau trouve sa signification dans le rassemblement spectaculaire qu'il rend possible. Il est à la fête ce que le paquebot est à l'idée de voyage : sa matérialisation. L'intérêt des structures légères ne se limite pas à cela. Elles donnent le *μέτρον*, la mesure, le ton de l'ensemble des constructions de l'agence. Les chapiteaux sont les garde-fous qui protègent de l'arrogance qui tôt ou tard s'empare de toute architecture devenue médiatique. Ils sont en quelque sorte le vœu de pauvreté qui préserve sa dimension éthique à ce travail.

Les chapiteaux seraient donc tout à la fois le point de départ et l'aboutissement de cette démarche constructive : ce qui précède l'architecture et, en même temps, ce à quoi elle revient après s'être mesurée à ses propres paradoxes. Chacun des chapiteaux décline à sa façon le principe d'adresse d'un acte de construction, cher à Patrick Bouchain. Ce *construit pour*, qui n'est surtout pas une mention *a posteriori* mais bien une donnée constructive essentielle, resplendit dans la diversité de ses structures légères. Sur l'ensemble des chapiteaux de l'agence, deux projets, la volière Dromesko et le théâtre équestre Zingaro, traduisent parfaitement cette idée de variation à partir du même geste constructif. Au-delà du simple fait d'adapter un équipement scénique à un genre de représentation (théâtre, cirque, théâtre équestre), ces deux projets portent les marques d'un ajustement approfondi. Chaque espace semble configuré pour l'univers mythique de la troupe qui l'habite. Ils sont des habits faits sur mesure pour des acteurs particuliers. Sans tomber dans le piège postmoderne de l'ornement transformé en bâtiment, Patrick Bouchain donne corps à des fictions scéniques.

Construite en 1990, la volière incarne bien cette recherche d'affinité entre un acte constructif et un univers scénique particulier. Tout à l'opposé d'une scène polyvalente et ajustable, la volière est un espace théâtral dans lequel ne peut prendre place qu'un seul univers : celui d'Igor et Lily. Cette adéquation dépasse la contrainte technique propre à leurs spectacles, de pouvoir accueillir plusieurs dizaines d'oiseaux. Elle touche la question subtile de l'identité d'un lieu de représentation, et du strict partage exigé entre le réel et la fiction. L'imbrication entre le monde rêvé et l'outil qui le produit semble capable de renverser la convention qui, d'Aristote à Disney, régit la représentation. Dans un monde de raison, le théâtre n'est qu'une illusion qui se dissipe dès que le jour se lève ; l'espace-temps de la représentation, une parenthèse qui ne doit surtout pas déborder dans le monde réel. La volière, et sa façon de ne pas contenir ce qu'elle recèle, produit exactement l'inverse. Elle prône sa folie comme seule échappatoire à ce qui l'entoure. Elle se rebelle, entraînant les enfants de l'école voisine dans les spirales de son enivrement diurne. La volière, comme Zingaro, brise la première règle de l'hygiène mentale rationaliste : celle qui prescrit de retirer son masque après la fête. Elle se comporte comme l'enfant qui choisit de garder sur lui son déguisement pour aller à l'école le lundi matin. Transposée à l'échelle d'un bâtiment, cette douce folie revient à ne pas cacher son jeu, à ne pas être le seul décor d'un spectacle, mais bel et bien la matérialisation d'un univers imaginaire. La volière est un théâtre-manifeste où, au petit matin, les acteurs de la veille nourrissent les oiseaux en robe à paillettes. Elle est lieu de vie et lieu de spectacle : elle est le milieu où s'efface la stricte séparation entre les deux.

Le même esprit d'imbrication entre l'univers du spectacle et la vie transparait au Théâtre équestre d'Aubervilliers. Hybride entre le cirque et l'écurie, il renoue avec une pratique révolue : celle des théâtres en bois. Aussi durable que l'exige sa fonction, la nature passagère de l'édifice fait écho au caractère fuyant de la représentation qui s'y donne. C'est une des qualités du projet : celle d'être parvenu à inscrire dans le bâti la nature de ce qui s'y produit. Le théâtre Zingaro est construit en 1989 pour accueillir les spectacles hippiques de Bartabas, mettant en scène des danseurs, des acteurs, mais surtout des chevaux. L'édifice principal réunit deux fonctions : une salle de spectacle circulaire et assez grande pour y faire courir les chevaux et, juste à côté, l'écurie de la compagnie. L'usage exclusif du bois pour une salle de spectacle fut confronté à la question du feu. Il est vrai que les salles en bois brûlaient fréquemment avant

l'arrivée de l'électricité. Même si les conditions ne sont plus les mêmes, et tout en sachant qu'une structure en bois est aussi sûre, sinon plus, qu'une en maçonnerie avec son lot de faux plafonds et de revêtements, la crainte persiste. Patrick Bouchain choisit de répondre à ces préoccupations par une surenchère. L'aménagement comprend plus d'issues de secours que ce que requiert la commission de sécurité. Aussi, le caractère inhabituel de la construction, permanente mais démontable, entre le théâtre fixe et la structure foraine, autorise à invoquer une législation moins contraignante : celle qui est en vigueur pour les chapiteaux. L'interprétation de la réglementation permet souvent de trouver des solutions là où une lecture rigide de la loi n'en laisse aucune. Au-delà de ses vertus constructives (rapidité d'exécution, faible coût, réutilisation), le bois joue ici un rôle symbolique. Il participe de la mise en scène du site. Il habite le théâtre, devenant par là même un élément du spectacle. Le recours exclusif au bois, et le choix de ne pas en dissimuler l'usage, produit l'effet d'une construction féerique. Dans l'univers enchanté des récits pour enfants, les bâtisses sont caractérisées par un seul attribut. Il y a la maison en friandises, ou encore le palais de glace. L'usage exclusif du bois évoque le caractère extraordinaire de ces demeures imaginaires, toutes faites d'un même matériau. Cet usage du bois n'est pas ornemental. S'il constitue un décor, c'est comme peut le faire un théâtre antique pour une tragédie ancienne. Le théâtre Zingaro ne représente pas le milieu qu'il met en scène : il est ce milieu. Ce n'est pas une scène déguisée en structure foraine, c'est une scène qui fonctionne bel et bien sur un mode forain. L'accès à la salle de spectacle se fait par des passerelles qui traversent les écuries. Le spectateur est introduit dans le manège en parcourant l'espace de vie des chevaux. Cet agencement témoigne d'une volonté de faire fusionner la scène et la loge, le spectacle et le travail qui le génère, l'espace rêvé et son revers réel. Ainsi se dessine un parti pris : celui de mêler l'univers de la représentation avec celui, bien concret, des vies des ceux qui y travaillent. Légère et démontable, la structure devait pouvoir être déplacée. Cela ne s'est jamais produit. Le théâtre s'est sédentarisé pour devenir la base arrière d'une compagnie qui produit ses spectacles dans le monde entier. Cependant, la souplesse de la construction n'aura pas été inutile. A plusieurs reprises, l'aménagement de la salle principale va être modifié. Le nombre de places dans les gradins passe ainsi de 200 à 800. La lisibilité d'une structure en bois, le fait que son agencement soit visible, permet précisément ce genre d'intervention. On peut démonter puis reconstruire avec les mêmes éléments. Le site jouxte le fort d'Aubervilliers. Juste à côté se trouvent des jardins ouvriers avec leurs cabanons faits de matériaux de récupération. L'anarchie qui les caractérise contraste avec l'ordre des tours qui les surplombent. Un peu plus loin, le Serpentin d'Emile Aillaud et, de l'autre côté du boulevard, la Maladrerie de Renée Gailhoustet. Le Théâtre équestre se trouve ainsi cerné non par des cités menaçantes, mais par des tentatives exceptionnelles de réinventer les grands ensembles. On peut certes regretter aujourd'hui que Zingaro se soit retranché derrière une palissade infranchissable, tant pour les passants que pour les regards. Un regret d'autant plus justifié quand on découvre ce qui s'est développé à l'intérieur. Car le Théâtre équestre ne se réduit pas au seul bâtiment de Patrick Bouchain. La première construction a déclenché un processus d'occupation du site. Progressivement le terrain s'est rempli et le vide autour du théâtre a disparu. Il a été remplacé par plusieurs hangars d'entraînement, des ateliers, ainsi qu'un véritable village fait de caravanes sédentarisées et d'habitations légères. Ces petites maisons où logent les membres de la compagnie, acteurs et techniciens confondus, constituent une étrange cité éphémère. L'évolution du site découle de l'implantation initiale du théâtre. Au fil des années, Zingaro s'est développé à la manière d'un cirque dispersant ses roulottes sur un terrain. Cela, tant pour évoquer l'univers forain que

pour en adopter le fonctionnement. Le développement de la compagnie va générer une densification progressive du campement. Le positionnement du théâtre-écurie au centre du terrain, et non sur l'avenue qui le borde, prédispose à cette évolution. Quant à sa forme, elle n'est pas sans rapport avec l'évolution du site. S'il ressemble à une église, c'est pour qu'un jour, il puisse y avoir un village. Aujourd'hui, c'est chose faite. Loin d'être perçue comme une atteinte à l'œuvre de l'architecte, la prolifération de différentes typologies sur le site s'inscrit dans la démarche initiale. Le campement improvisé n'est pas sans rapport aux expérimentations d'habitat collectif voisines. Les tentatives de Renée Gailhoustet de reconfigurer l'habitation autour de l'échange, ainsi que celles d'Emile Aillaud de rompre le caractère rectiligne des grands ensembles, posent chacune à leur façon les mêmes exigences : défendre l'irrégularité et l'aléatoire, face à la normalisation. Accepter le réel dans sa complexité, au lieu de vouloir à tout prix le faire entrer dans un moule. Urbaniste malgré lui, Bartabas esquisse avec le théâtre Zingaro et son campement une des réponses possibles à cette demande.

L'ensemble est bien plus la somme des parties qui le composent

Lancé à Tourcoing en 2008, le Grand Ensemble est une expérience reproductible pour produire différemment de l'habitat social. "Faire pour l'habitat ce qu'il a été possible de faire pour la culture." C'est en partant de cette injonction que les architectes de l'agence ont décidé de mettre à plat certaines normes et procédures. La taille des logements, la gestion des espaces communs, le zonage économique et générationnel, la place de l'automobile, la standardisation commerciale, le choix des matériaux sont autant de paramètres à renégocier pour élaborer des stratégies nouvelles. Ici aussi, l'ambition de repenser la norme ne découle pas d'un élan d'originalité gratuit, mais d'un constat : celui d'une incapacité fondamentale des standards à tenir compte des véritables défis de la vie, plurielle et complexe. Le *hors normes* se veut une prise en compte lucide de la diversité effective qui compose une collectivité d'habitants. La norme n'est pas uniquement une affaire de typologie architecturale. Son rôle est aussi de préférer certains modèles sociaux à d'autres. Le logement social a été configuré par rapport à un modèle familial dominant dans les années 1950 et 1960, mais sur le point de devenir minoritaire. Le temps de la famille nucléaire est peut-être révolu. Redéfinir la norme signifie donc *adapter l'habitat aux évolutions de la société*. Aujourd'hui le travail est polyvalent, la famille recomposée ; seul le logement reste standard. Pouvoir modifier la forme d'un appartement serait une façon d'étendre à l'habitat la flexibilité qui caractérise la vie actuelle. Par ailleurs, le projet s'efforce de réévaluer par la pratique certains des *a priori* du logement social, comme l'individualisme, l'exclusion de "l'anormalité", la surréglementation de l'espace et la désolidarisation du corps social⁴. L'ambition est de mettre en œuvre des solutions qui vont servir de modèle dans le vaste chantier de requalification du parc locatif social. Contrairement à ce qui prévaut pour les logements sociaux, l'attribution de ces habitations n'est pas l'acte final de la procédure, mais l'acte inaugural d'un engagement du futur habitant dans l'aménagement et la gestion de son domicile. Le Grand Ensemble s'efforce d'accentuer le caractère collectif de son action et d'en tirer profit. Qu'il s'agisse d'un immeuble ou d'une rue de maisons ouvrières, l'intervention s'établit sur le mode du chantier collectif. Sur le terrain, cela consiste à penser un ensemble d'habitations, une rue ou un quartier comme un tout. Chaque maison est traitée de façon particulière, mais toujours dans le cadre du chantier global. Si le projet s'inspire de précédents d'autoconstruction tels les Castors, il n'en adopte pas tous les

principes. L'autoconstruction a été dans la plupart des cas synonyme d'accession à la propriété. Or le Grand Ensemble se donne pour objectif d'expérimenter d'autres moyens d'appropriation. L'habitant impliqué dans la construction de son logement n'en devient pas forcément le propriétaire. Cela pour permettre à ceux qui ne veulent ou ne peuvent pas acheter, de l'occuper durablement. L'effort pour ressusciter des pratiques d'autoconstruction dans l'habitat social soulève la question du partage entre ce qui est réalisé par l'aménageur et ce qui l'est par l'habitant. Le gros œuvre et tout ce qui doit impérativement répondre aux normes constructives restent l'affaire des concepteurs de l'ensemble. C'est l'aménagement spécifique de chaque unité qui revient à l'habitant : les ouvertures, l'emplacement des cloisons, et tout ce qui relève de l'organisation de l'espace domestique. La structure initiale est conçue pour accueillir les futurs aménagements successifs. Pour y parvenir, elle fait l'objet d'une recherche en termes de modularité. Si certaines applications sont déjà envisageables, d'autres restent à inventer tant par les architectes que par les habitants. Actuellement, chaque chantier est piloté par un atelier public⁵ de conception et de fabrication, visant à coordonner les modifications apportées par les résidents. L'hypothèse d'un rapprochement entre des habitants-aménageurs et les architectes-concepteurs préfigure un véritable laboratoire-manifeste : un atelier ouvert, voué à concevoir et diffuser des pratiques dignes d'être reproduites ailleurs. Le rôle de l'atelier va bien au-delà de la médiation sur le chantier. Il sert avant tout à programmer les travaux, à coordonner leurs actions pour pallier les nuisances, ou encore à mettre à la disposition des habitants les matériaux nécessaires aux transformations qu'ils souhaitent effectuer. Cette approche innovante présuppose une valorisation de l'acte de construire, qui ne doit plus être considéré comme une étape sans intérêt. La construction d'une maison a longtemps été un travail noble, rythmé de coutumes et de fêtes collectives. L'approche de l'agence Construire redonne à l'acte de bâtir cette dimension communautaire et rituelle. Donner du sens à la création d'un lieu est un choix qui a fait ses preuves sur les chantiers d'institutions culturelles comme le Lieu unique à Nantes et la Condition publique à Roubaix. Il ne peut que doubler d'importance dans le cas d'habitations. Faire de la construction un acte culturel et social pourrait être l'assurance de sa pérennité.

Depuis la publication du manifeste du Grand Ensemble en 2008, plusieurs chantiers ont permis d'en tester la faisabilité. A Tourcoing, l'îlot Stephenson devait disparaître. L'ensemble de maisons est adossé à la zone de l'Union, une des plus grandes friches industrielles de la région. Face à l'ampleur du chantier de reconversion urbaine, leur maintien semblait superficiel. Non seulement il ne l'était pas, mais la démarche qui a été déclenchée pour l'îlot serait sur le point de contaminer l'ensemble du chantier. Le point de départ de l'intervention fut de proclamer l'exigence de garder ce qui existait déjà : des maisons ouvrières en briques, du début du XX^e siècle, partiellement occupées. Puis vint l'Atelier électrique : un ancien local EDF transformé en centre pour la communauté en chantier. Entre les débats et les fêtes improvisées, c'est ici que les habitants prennent connaissance de ce qui se fait, c'est ici qu'ils donnent leur avis. Tout à la fois centre de médiation et d'échange, l'Atelier électrique est une structure temporaire liée au chantier, appelée à se maintenir une fois celui-ci terminé. Certes, tout n'a pas pu se faire comme prévu. Il va falloir attendre quelques décennies encore avant que les acteurs de la construction (élus, aménageurs, bailleurs sociaux) intègrent une certaine sensibilité sociale et écologique, qui aille au-delà des aides au logement et du double vitrage. La participation effective des habitants aux travaux est restée lettre morte, mais les futurs occupants ont pu tout de même configurer l'espace qui leur était destiné. L'Atelier électrique a

réellement fonctionné comme un laboratoire d'ajustement des nouvelles habitations aux besoins spécifiques des familles.

Puisqu'il n'est pas encore possible de transformer l'habitant en bâtisseur, le bâtisseur s'est fait habitant. A Boulogne-sur-Mer, l'acte inaugural du chantier fut l'aménagement de la Maison de Sophie. Architecte de formation, Sophie Ricard a fait de sa nouvelle habitation le point de ralliement du quartier en gestation. En mai 2010, elle s'installe rue Auguste-Delacroix, inaugurant ainsi l'Atelier permanent d'architecture. Comme à Tourcoing, le réaménagement de chacune des soixante maisons du quartier fait l'objet d'une approche spécifique. Chaque foyer est consulté et chaque maison portera les traces des habitants qui l'auront occupée. A Boulogne-sur-Mer, la preuve a été donnée qu'il est possible de reconstituer l'esprit de quartier. Allant plus loin qu'un centre socioculturel, la Maison de Sophie s'efforce de rectifier plusieurs décennies d'appauvrissement social et d'aliénation forcée. Comme à Tourcoing, refaire les maisons aura finalement apporté beaucoup plus que des lieux d'habitation rénovés. A Boulogne-sur-Mer et à Tourcoing, la preuve en est donnée : l'ensemble est bien plus que la somme des parties qui le composent.

–

¹ Le musée d'Art de São Paulo (MASP), réalisé entre 1957 et 1968 par Lina Bo Bardi, est un musée sans cloisons. Dans sa grande salle, les tableaux "en lévitation" étaient accrochés sur des présentoirs transparents. Quant à Frederick Kiesler, sa *Cité dans l'espace*, présentée au Salon d'automne de 1925, reste encore aujourd'hui une des tentatives les plus réussies de déconstruction de la salle conventionnelle. Son dispositif d'exposition suspendu était tout à la fois le support des œuvres et la matérialisation d'une perception dynamique de l'espace.

² Le Louvre, l'Ermitage sont des palais reconvertis.

³ *Potteries Thinkbelt* est un projet de 1964 qui envisage la transformation d'une friche en campus universitaire. Il s'agit d'une des premières tentatives de reconversion d'une zone industrielle désaffectée. Le réseau ferroviaire abandonné est pensé comme la colonne vertébrale du nouveau campus. Non seulement il sert à relier les différents sites entre eux, mais il rend possible un fonctionnement modulaire avec des classes mobiles.

⁴ Dans son décryptage de l'ère moderne telle qu'elle se construit progressivement au XIX^e siècle, Michel Foucault insiste sur la double nature de la typologie, et par extension de la norme, qu'elle soit de nature pénitentiaire, éducative, médicale ou résidentielle. Le recours à une typologie standard vise tout d'abord à améliorer les conditions de vie en permettant la construction massive de logements sains pour la classe ouvrière émergente. En même temps, elle cherche à encadrer cette classe ouvrière, dont la solidarité et les élans collectifs sont perçus comme des menaces d'ordre politique. L'abandon de la cuisine collective en est un exemple. Très répandue au XIX^e siècle, la cuisine de palier, commune à plusieurs appartements, va progressivement être remplacée par la cuisine familiale, moins conviviale, et moins dangereuse pour "l'hygiène urbaine". La domestication de l'ouvrier par l'établissement d'un cadre de vie indépendant, axé

autour de sa famille, sera une mesure de maintien de l'ordre public, visant à réprimer ses ardeurs collectives et potentiellement révolutionnaires.

⁵ L'atelier du Grand Ensemble s'inspirera de NAC (Notre Atelier commun), un projet conçu pour apporter des solutions d'aménagement dans de petites communes. NAC est un prototype d'agence mobile, capable de conseiller, de concevoir et de produire. Il permet de contourner le dispositif coûteux et lent de la commande publique pour les petits projets d'intérêt collectif.

salle principale
28 rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 09 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

mercredi à vendredi | 14h - 19h
samedi | 11h - 19h
et sur rendez-vous

www.salleprincipale.com