

COLLOQUES **3**

# Urbanismes entropiques

---

Jean Attali  
Céleste Olalquiaga  
Martí Peran

**JEU DE PAUME**

Actes du colloque  
du 22 novembre 2008

# sommaire

---

## Jean Attali

Espaces délaissés, extensions urbaines, architecture

5

---

## Céleste Olalquiaga

Les poubelles de l'histoire. Les ruines modernes à l'ère du virtuel

11

---

## Martí Peran

After Architecture. Typologies de l'après

23

Cette publication a été réalisée  
avec le soutien des Amis du Jeu de Paume.

édition : Claire Bonnevie.  
conception graphique : Aurélia Monnier.

© éditions du Jeu de Paume, Paris, 2009.  
© les auteurs pour leurs textes respectifs.

Tous droits réservés pour tous pays.

# Espaces délaissés, extensions urbaines, architecture

---

Jean Attali

## Urbanisme entropique et espaces délaissés

L'extension indéfinie de la ville marque le pas dans les pays d'Europe. Les limites de l'extension urbaine sont devenues des limites internes, elles passent à l'intérieur des villes, comme les marques de son inachèvement. L'urbanisation a laissé derrière elle un tissu déchiré, elle a produit des lambeaux de territoire, les restes non consommés de sa production spatiale. Ces terrains vacants ou à l'abandon – les *délaissés* – sont les stigmates de la suburbanisation et de la désindustrialisation. Ce sont les friches d'activités disparues, ou encore les décombres de projets non réalisés, de futurs auxquels on a renoncé. On le sait, la privation du futur pèse plus lourd dans une vie que le poids du passé, même traumatique. Une vision négative du territoire verrait dans les terrains vacants l'une des figures matérielles du délaissement social.

Les vides de l'espace urbain ou périurbain sont une réalité géographique, géométrique même. La forme urbaine, à l'échelle de l'agglomération, produit un tissu discontinu. La complexité urbaine produit un espace dilaté, voire distendu. La réflexion des architectes et des urbanistes porte volontiers sur ces ordonnances faibles que l'on observe autour des villes, et témoigne d'une sorte de liberté retrouvée vis-à-vis du

tissu dense et fortement réglementé des centres historiques. Le discours du projet urbain se forge de préférence à partir de ce qui échappe au contrôle du planificateur, c'est-à-dire en banlieue et aux limites perdues de la ville. Les visions urbaines se territorialisent selon l'état des villes et de leurs nouvelles fonctions. La question du paysage n'est jamais si bien posée qu'à propos de ces espaces plus ou moins lâches et malléables, que l'on rencontre dans les espaces délaissés ou négligés.

L'idée de rechercher dans les vides de la ville les conditions d'un renouvellement de l'aménagement n'implique aucune volonté de parachèvement. Les vides urbains ne sont pas faits pour être comblés – du moins pas toujours. Il est possible d'aménager sans construire. Il est possible d'ouvrir et de rendre disponible à un usage sans équiper lourdement. À cause des mouvements qui les traversent, le vide dans la ville et le vide entre les villes partagent le pouvoir d'inverser notre fascination pour la densité. La ville ne s'étend plus au-dehors, elle se dilate indéfiniment au-dedans de sa propre structure ramifiée, complexifiant à l'infini les rapports du proche et du lointain, du naturel et de l'artificiel, du productif et du désaffecté. Riches ou appauvris, les vides relient les pleins. C'est d'eux que dépendent les échanges intra- et interurbains, selon la force captatrice de leur disharmonie.

On ne modèlera pas les vides de la banlieue (ou des périphéries urbaines) sur les pleins de la ville dense, on imaginera pour eux des devenirs moins étroitement disciplinés, moins domestiqués. Le vide a une culture, celle de l'hybridation, des rencontres fortuites, qu'il est à peine besoin d'encourager et de protéger.

### **Junkspace**

En 1995, Rem Koolhaas écrivait, dans *S, M, L, XL*, un texte qui fit grand bruit : « *Generic City* ». On en retiendra une triple « définition » de l'urbanisme dans la « Ville générique » : celle-ci est à la fois primordiale et futuriste (naturaliste et excessivement artificielle); essentiellement polymorphe; mariant dans l'espace résiduel de ce qui fut la ville l'efficacité et la liberté d'un univers urbain auto-organisé. « *La grande originalité*

*de la Ville générique est simplement d'abandonner ce qui ne marche pas – ce qui a survécu à son usage –, de casser le bitume de l'idéalisme avec les marteaux-piqueurs du réalisme et d'accepter tout ce qui pousse à sa place. En ce sens, la Ville générique accueille à la fois le primordial et le futuriste – et, en fait, eux seulement. La Ville générique est tout ce qui reste de ce qu'était la ville. La Ville générique est la post-ville préparée sur le site de l'ex-ville » (6.1). « La Ville générique est l'apothéose du concept de choix multiple : toutes les cases cochées, une anthologie de toutes les options » (6.8). « L'écriture de la ville peut être indiscernable, brouillée, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'écriture; il se peut simplement que nous développons un nouvel analphabétisme, une nouvelle cécité (6.9) [...] : la meilleure définition de la Ville générique est le "style libre". » (6.10) (traduction de l'auteur)*

Ce texte de Koolhaas marque une étape importante dans l'histoire récente des idées sur la ville. Il est contemporain du projet d'Eurallille, en France, et il précède de peu les premières recherches conduites, sous sa direction, par la Graduate School of Design de l'université de Harvard. En 1997, à l'occasion de la Documenta X, Koolhaas livre ses premiers textes sur l'urbanisation du delta de la rivière des Perles. Ils seront repris en 2001 dans son *Great Leap Forward*, le « grand bond en avant » de la mutation urbaine chinoise.

Dans un texte qui a connu plusieurs versions, « *Junkspace* » (*Mutations*, Bordeaux/Barcelone, 2000; *Content*, Berlin/Rotterdam, 2004), Rem Koolhaas se livre à la radicalisation et au noircissement du thème de la Ville générique. « *Junkspace est le double corps de l'espace, le territoire d'une ambition revue à la baisse, d'espérance limitée et d'importance réduite. Junkspace est le triangle des Bermudes du concept, un plat refroidi et délaissé; il abaisse la barrière immunitaire, annule les distinctions, sape la fermeté, confond l'intention avec la réalisation. Il substitue l'accumulation à la hiérarchie, l'addition à la composition. De plus en plus, plus c'est plus. Junkspace est trop mûr et sous-alimenté à la fois, il est une couverture de sûreté gigantesque qui recouvre la terre, l'agrégation de toutes les décisions non prises, des problèmes repoussés, des choix éludés, des priorités non définies, des contradictions maintenues, des compromis acceptés, de la*

corruption tolérée... Junkspace, c'est comme être condamné à un jacuzzi perpétuel, avec des millions d'amis à vous. Un empire grisant de flou, où le public fusionne avec le privé, le droit avec le courbe, le bouffi avec le famélique, le haut avec le bas : il présente le patchwork lisse du disjoint permanent. C'est en apparence une apothéose, aux espaces grandioses, mais l'effet de sa richesse est une dépression terminale, parodie vicieuse qui érode systématiquement la crédibilité de l'architecture, probablement pour toujours. »

Aujourd'hui, à l'automne 2008, en ces temps de crise financière et économique, on ne peut que souligner la grande actualité voire la force de prémonition de ce texte : « Junkspace étant instable, sa propriété change de mains continuellement, avec une égale infidélité. Au fur et à mesure que son échelle grandit, rivalise avec celle du domaine public, et même la dépasse, son économie devient plus impénétrable. Son financement est tenu dans un brouillard délibéré, masquant des transactions opaques, des remises fiscales douteuses, de "curieuses" primes d'incitation, une propriété précaire, des transferts de droits de construction, des péréquations immobilières, des zones spéciales, des complicités public / privé. Junkspace survient avec la spontanéité exubérante propre à l'entreprise – le jeu sans retenue du marché – ou bien il est engendré par les actions combinées de "tsars" temporaires, connus de longue date pour leur philanthropie en trois dimensions : de hauts fonctionnaires (souvent d'anciens gauchistes), qui liquident avec optimisme de vastes bandes de front de mer, d'anciens hippodromes, des terrains d'aviation abandonnés, et / ou des périmètres sauvegardés™ (maintenance de complexes historiques dont personne ne veut mais qui, pour quelque raison, ne peuvent pas être détruits), auxquels s'ajoutent des agents immobiliers s'accommodant de n'importe quel déficit avec une ardeur futuriste. Loteries, subventions, charité publique, donations apportent les fonds : un flot erratique de dollars, d'euros et de yens crée des enveloppes financières aussi fragiles que leur montage interne. En raison du déficit structurel, un moins fondamental – une faillite à la baisse – chaque mètre carré devient une surface avide, indigente, qui nécessite le soutien, la compensation, la collecte de fonds, de façon ouverte ou cachée. Pour la culture, une plaque de

marbre avec le nom des "donateurs" ; pour tout le reste, de l'argent liquide, des rentes, des contrats de location, des chaînes commerciales, les marques réclamant pour elles "tout l'espace nécessaire". Chaque attraction cumule ses propres faiblesses. Parce que sa viabilité économique est fragile, Junkspace absorbe de plus en plus de programmes. Bientôt, nous serons capables de faire n'importe quoi n'importe où. » (trad. de l'auteur)

### L'architecture, rien que l'architecture ?

Dans un autre texte de *S, M, L, XL* (« *What Ever Happened to Urbanism?* »), Rem Koolhaas affirmait que « nous n'avons plus qu'un monde sans urbanisme, avec rien que de l'architecture, toujours plus d'architecture ». Inversement, il admettait que l'architecture « exploite et épuise les potentiels qui finalement ne peuvent être engendrés que par l'urbanisme, et que seule l'imagination propre à l'urbanisme peut inventer et renouveler » (trad. de l'auteur). Comment sortir alors de l'impasse ? La question majeure posée par Koolhaas est celle de la restauration des capacités opérationnelles de l'urbanisme et de l'architecture, à l'heure où d'autres auteurs opposent « le règne de l'urbain et la mort de la ville » (1994), pour reprendre ici la formule si discutable de Françoise Choay (*Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Le Seuil, 2006). Toute la difficulté ne vient-elle pas de l'incapacité à se saisir de toute la ville, sans nostalgie historique ni excès de crédulité vis-à-vis des modèles hérités ? Il faudrait risquer ici un équivalent de la formule radicale de Sartre à la fin des *Mots* (1964), quand il se décrivait lui-même comme « tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ». Que resterait-il des villes aujourd'hui, loin des formes urbaines exceptionnelles qui furent élues par l'histoire ? Sinon pour chacune d'entre elles, désormais perçue et assumée dans sa plus grande extension : « Toute la ville, faite de toutes les villes, et qui les vaut toutes et que vaut n'importe laquelle. »

Peut-être faut-il entreprendre aujourd'hui de construire une nouvelle anthropologie de l'espace ? Celle-ci, si l'on en croit le philosophe Peter Sloterdijk, serait explicitée d'après la propension humaine à construire

des espaces de résonance ou d'autoprotection et à se projeter vers le lointain. Le monde urbain global coïncide avec l'espace des télécommunications et consacre le triomphe de l'électronique et de ses médias. Il souligne le paradoxe philosophique d'une pensée qui ancre la pensée dans « l'étendu », contemporaine d'une civilisation technique qui comprime les distances au point de réduire l'espace à néant : comment assurer alors le passage vers une « sphère » médiatrice supérieure, quand décroît le sens du lointain, quand s'amointrit la possibilité des alternatives exotiques ou « hétérotopiques » ? Désormais, l'humanité est placée sous l'horizon théorique d'un environnement techno-climatique et spatio-politique impossible à consolider : le territoire de la troisième globalisation n'est plus semblable à l'image ronde et achevée du globe, mais à celle, instable et « amorphologique », de l'écume : « *En nous lançant dans une phénoménologie de l'écume, nous tentons, par le concept et par l'image, d'avancer vers une amorphologie politique qui explore jusqu'à leur abysse les métamorphoses et les paradoxes de l'espace solidaire à l'époque des médias multiples et des marchés mondiaux mobiles. Seule une théorie de l'amorphe et de la non-rondeur pourrait, en examinant le jeu actuel des destructions et des reconstitutions de sphères, offrir la théorie la plus intime et la plus universelle de l'ère actuelle* » (*Sphères*, t. 1 : *Bulles*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Pauvert, 2002).

N.B. : La version française de *Junkspace* est parue dans *Mutations*, Bordeaux, Arc-en-rêve / Barcelone, Actar, 2000, p. 743-757 (traduction de Jean Attali). La version anglaise, modifiée, n'a été publiée que plus tard à l'occasion de l'exposition « Content » à Berlin puis à Rotterdam : voir OMA, Rem Koolhaas, *Content*, Taschen, 2004, p. 162-171. Les différences entre les deux versions correspondent donc à une réécriture partielle du texte par l'auteur.

## Les poubelles de l'histoire. Les ruines modernes à l'ère du virtuel

---

Céleste Olalquiaga

À présent que le rideau est tombé sur le xx<sup>e</sup> siècle et que le nouveau millénaire a fait une entrée fracassante, nous pouvons reconsidérer et tirer les leçons du siècle écoulé, traversé par tant de projets utopiques et d'échecs cuisants. Un siècle qui pourrait être comparé au grand huit, cette invention moderne qui, en un éclair, remplit tout un chacun d'excitation et de terreur.

À l'image de cette machine infernale, le siècle dernier a connu des hauts et des bas dans une course effrénée constituée de virages larges ou serrés et de retours au point de départ. Le xx<sup>e</sup> siècle a abrité un véritable engouement pour les nouveaux départs, une foi dans le changement et l'évolution. Renouveau, futur et progrès : ces notions clés de la modernisation, en germe au Siècle des lumières, ont éclos au début des années 1800. Pourtant notre modernité, férue de technologie, n'est que le dernier chapitre d'une longue saga initiée à la Renaissance, lorsque commença à s'opérer la séparation entre la nature et le divin. C'est dans cette distinction fondamentale entre le spirituel et le matériel que réside l'origine de ce que l'Occident dénomme la modernité.

---

Une première version de cet essai a été présentée au Buell Center for the Study of American Architecture de Columbia University en 1999, et publiée dans Boris Muñoz et Silvia Spitta (dir.), *Más allá de la ciudad letrada : Crónicas y espacios urbanos*, Université de Pittsburgh, « Biblioteca de América », 2003.

Il n'est pas question, ici, de remonter aussi loin dans le temps, mais il est difficile de penser ce qui est « moderne » sans considérer ce processus dans sa globalité, de même qu'il est difficile de parler du xx<sup>e</sup> siècle sans distinguer modernité et modernisme. Dans la première moitié du siècle dernier, l'Amérique latine a été le terrain d'un mouvement poétique avant-gardiste appelé *Modernismo* ou Modernisme, qu'on a distingué de l'ère dite moderne. J'ai ainsi toujours différencié la modernité des idéologies ou des mouvements qu'elle a engendrés et, plus tard, considéré la postmodernité comme une condition culturelle, au-delà de l'ensemble des conceptualisations qui tenteraient de saisir, d'expliquer, de reproduire, ou d'intégrer ce phénomène.

Ceci me permet d'en venir au cœur de mon exposé, à savoir ce que j'estime être la véritable architecture postmoderne : non ce monumentalisme éclectique tant apprécié de nombreuses institutions, tantôt froid et autoritaire, tantôt axé sur la performance, mais plutôt cette autre architecture qui conditionne l'espace urbain et est constituée des restes de l'architecture moderniste : ses ruines. On pourrait, évidemment, débattre des heures du bien-fondé de cette approche et du fait de savoir si le terme « postmodernité » ne serait pas devenu lui-même obsolète. Ne serions-nous pas désormais dans l'ère de l'« hypermodernité », sorte de modernité détraquée qui aurait englouti puis recraché la postmodernité dont elle est issue ? Quoi qu'il en soit, mon but est de comprendre pourquoi l'architecture qui caractérise le xx<sup>e</sup> siècle n'a pas perdu. Pourquoi ce legs architectural, imaginé et bâti durant la première moitié du siècle, a-t-il périclité moins d'une génération après, en à peine trente ans ?

En effet, le style international eut son heure de gloire entre les années 1930 et le tout début des années 1960, avant d'être abandonné puis oublié. Et dire qu'il se voulait l'architecture du futur... Des villes entières furent construites d'après les bases de ce style. Son architecture occupait l'espace sans honte en le remplissant de bâtiments en suspension, de pièces lumineuses et aérées qui semblaient sorties d'un vaisseau spatial, de larges terrasses aux arrondis audacieux et aux motifs intergalactiques.

Il s'en dégagait l'impression d'un monde nouveau, fondé sur les valeurs de productivité, de rapidité, d'efficacité et d'innovation perpétuelle. Tel le monde du dessin animé *Les Jetson*, le futur semblait composé d'immenses immeubles spiroïdaux et de nounous-robots, mécanisés et préprogrammés jusque dans les moindres détails.

Cette vision eut plus d'impact dans certaines régions que dans d'autres. J'axerai mes commentaires sur l'Amérique latine, et plus particulièrement le Venezuela, puisque c'est là-bas que j'ai fait l'expérience première de cette architecture. En Amérique du Sud, comme dans d'autres régions en voie de développement, la modernisation s'est identifiée à une véritable révolution. Pour la première fois, ces pays rivalisaient avec les puissances mondiales qui avaient fondé leur prospérité sur leurs empires coloniaux, empêchant une bonne partie du « tiers-monde » d'accéder à l'autonomie économique et de se doter de ses propres bases industrielles. Cette situation évolua au début des années 1900 en Amérique latine. Au Venezuela, la découverte de pétrole, entre 1913 et 1922, permit un véritable bond, d'une économie agraire (et tout ce qu'elle incluait de semi-féodalité) à une modernité jusqu'alors inexistante. Avec un tel ticket gagnant, le Venezuela put entrer dans la course des pays industrialisés. Animé du désir de rattraper le retard accumulé, sa foulée se fit des plus rapides et en l'espace de vingt ans, il réalisa des transformations qui avaient nécessité un siècle aux pays européens et cinquante ans aux États-Unis. La présence à la tête de l'État vénézuélien d'une série de dictateurs facilita grandement l'opération. Ce n'est pas une coïncidence si les chantiers les plus ambitieux ont été entrepris sous des régimes autoritaires. Dans ce contexte, quand une décision est prise, tout est mis en œuvre pour la concrétiser. La Rome antique peut servir d'exemple à ce type de diktat urbain, tout comme, plus près de nous, le Paris haussmannien. En effet, à moins d'un incendie légendaire, comme ce fut le cas pour Londres ou plus tardivement Chicago, la manière la plus expéditive d'imposer un renouveau urbain n'est jamais, semble-t-il, purement démocratique. Et ceci est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de changements cautionnés par la notion de modernité, leur point de départ consistant à éradiquer tout ce qui leur préexistait.

Le principe de la *tabula rasa* est au cœur de la modernisation – j’entends par là tant la modernité que tous les modernismes. La volonté de faire table rase du passé est fondée sur l’idée qu’il n’est rien d’autre qu’un poids mort dont il faut se débarrasser pour se renouveler. Cette notion fait partie des plus dangereuses : elle est, à l’instar de concept de nettoyage ethnique, absolue, extrême et intransigeante. Il n’est pas étonnant que la réaction fondamentaliste à la modernisation ait été aussi radicale. En dépit de tous leurs anachronismes, les élans des fondamentalismes religieux à la fin du xx<sup>e</sup> et au début du xxi<sup>e</sup> siècle peuvent être saisis comme la tentative différée de rejeter une modernité violemment imposée à des cultures insuffisamment prêtes à l’affronter. Le 11-Septembre en est une des conséquences. Au fond, il s’agit de la même force brutale qui a impulsé l’avancée de l’industrialisation, mais la différence demeure toutefois dans l’impossible quête des fondamentalismes religieux, lesquels essaient de faire revivre un passé utopique, créant ainsi des limbes culturelles qui, piégées entre passé et futur, ne s’intègrent jamais au présent.

Mais revenons à l’Amérique latine. Si la modernisation qu’ont connue le Venezuela, Cuba ou le Brésil est issue de dictatures, le nouveau urbain qu’elle a façonné est devenu, lui, l’emblème d’un nouveau départ et surtout d’une nouvelle identité qui participe pleinement au rêve moderne. L’ampleur de cet investissement idéologique est difficile à concevoir pour des pays où le progrès industriel s’est installé progressivement et s’est mieux intégré à la culture. Dans ces pays, en dépit de sa part intrinsèque de violence, la modernisation a constitué une évolution que la société a finalement acceptée comme une seconde nature et qu’elle a englobée dans sa longue histoire de transformations et d’adaptations. En ce qui concerne l’Amérique latine, en revanche, la modernisation n’a pas été le fruit d’un long processus, mais d’une mue d’une nuit. Il y surgissait l’âme d’un continent qui prenait à peine conscience de son potentiel, longtemps exploité par les puissances coloniales, et qui désirait assumer le contrôle de sa destinée.

En d’autres termes, l’Amérique latine – et je parle seulement de quelques

pays et d’un phénomène somme toute urbain et très irrégulier – s’est identifiée à la modernité. Toutes deux étaient nouvelles, jeunes, pleines de ressources et portaient la promesse d’un avenir florissant. Avec cette façon particulière dont les cultures du « tiers-monde » s’approprient les concepts étrangers, l’Amérique latine a engendré sa propre modernité. Elle célébra avec faste sa toute récente identité, usant et abusant de codes architecturaux modernistes, jusqu’alors employés plus sobrement. J’ai rarement rencontré ailleurs ce sens de l’extrême, ce monumentalisme, ce sens figuratif et toutes ces couleurs roses, bleues ou jaunes. La seule exception serait Los Angeles, la ville des rêves préfabriqués, mais l’extravagance n’y a pas atteint l’ampleur de l’architecture moderniste de Caracas. Là, tout le centre-ville (où la majorité des bâtiments administratifs sont rassemblés) a été reconstruit, ainsi que l’université nationale et son campus (classés au Patrimoine mondial de l’Unesco), le réseau d’autoroutes urbaines, les hôtels, les clubs, les immeubles résidentiels, voire des quartiers entiers, donnant corps à un langage et une iconographie futuristes. Ces derniers ont accompagné la métamorphose d’une ville qui, dans les années 1930, n’était qu’un agglomérat d’*haciendas* de café et de sucre, en une mégalopole dont la population a décuplé en vingt ans.

Toute cette architecture, qui pendant un temps a représenté le futur, tombe aujourd’hui en décrépitude ou a été démolie. À Caracas, la vie quotidienne suit son cours parmi les ruines de la modernité, qu’il s’agisse d’immeubles aux fenêtres condamnées ou d’autoroutes abandonnées. Les bâtiments qui ne sont pas entretenus, qui s’effritent jusqu’à l’érosion totale, jusqu’à leur effacement, font partie de ce paysage urbain. Ce que je souhaite souligner, c’est que nous – c’est-à-dire toutes les personnes qui ont grandi dans une ville moderne – avons accepté sans broncher que le futur sur lequel nous avons fantasmé n’advienne jamais, même si ce fantasme a occupé notre champ visuel et notre imaginaire pendant des décennies. La modernisation de l’Amérique latine n’est que la version poussée à l’extrême (d’où son côté encore plus tragique) d’un processus culturel qui a raté ce qu’il était censé accomplir, ou qu’il n’a



accompli qu'à moitié. Étant donné l'ampleur du projet moderniste, qui était de recréer de A à Z la société, même un petit dérapage équivalait à l'échec total de la mission. Le modernisme est tombé dans son propre piège : en voulant faire table rase du passé, il a préconisé que seul le futur comptait, omettant sa propre temporalité et sa propre fragilité face au passage du temps. Il a ainsi succombé au poids de son ambition, devenu simple trace de lui-même.

Or, c'est justement dans cette contradiction que le modernisme acquiert un nouvel intérêt. Il ne représente ni une image rêvée, ni cette nostalgie typique des magazines d'architecture ou de design, mais plutôt ce que Walter Benjamin appelle une image dialectique : celle qui, au lieu d'une représentation idéalisée, propose l'image apparemment antinomique d'une ruine. Au travers des ruines transparait ce qui manque aux projets utopiques : leur inscription dans l'histoire et l'expérience. Mais personne ne considère les ruines modernes comme des ruines à part entière, comme s'il existait un consensus nous empêchant de percevoir le caractère périssable des projets modernes. Cette contradiction apparente entre la modernité et les ruines résulte de l'impossibilité à concevoir la modernisation comme un événement inscrit dans le passé. Ayant elle-même banni les notions d'Antiquité et de classicisme, la modernité ne peut trouver une place dans le temps. De même, l'architecture moderniste a programmé sa propre défaite en excluant d'emblée la possibilité de devenir une ruine.

Ce phénomène permet de questionner le sens même des ruines et de comprendre pourquoi nous sommes tant réfractaires à situer l'architecture moderniste dans le passé. Il faudrait plutôt envisager les ruines modernes comme inscrites de manière vivante dans la culture, comme Benjamin, et voir en l'architecture moderniste ce que Raymond Williams a appelé dans les années 1960 un « résidu culturel », soit un aspect de la culture qui sans être d'actualité demeure toujours présent sous forme fragmentée et marginale.

À mes yeux, les ruines modernes sont d'un genre nouveau : elles participent à une sensibilité culturelle qui, ayant l'habitude de glorifier les

monuments d'un passé vécu, se trouve être en difficulté lorsqu'il s'agit d'envisager ceux d'un futur imaginaire. Plus important, dans cet état intermédiaire entre passé et futur, les ruines modernes deviennent kitsch. Le modernisme kitsch ? Encore une contradiction ! Et non des moindres puisqu'il n'y a pas plus opposés, en terme d'esthétique, que le modernisme fondé sur l'originalité, la fonctionnalité et l'espace libre, et le kitsch si imitateur, ornemental et chargé. La première critique du kitsch émane d'ailleurs d'une position d'esthétique « pure », celle d'Hermann Broch qui, dans son texte fondateur de 1918, « Avant-garde et Kitsch », lui reproche, de par son caractère imitatif, d'être sans fondement esthétique, tout en produisant un « effet esthétique » qu'il ne considère pas moins qu'immoral.

Cette dualité entre la réalité et l'effet met en exergue un des éléments clés du modernisme, l'abstraction, qui s'opposerait à la figuration des Romantiques, jugée trop sentimentale et superficielle. L'esthétique moderniste cherchait à redéfinir les paramètres de l'art selon des codes abstraits et complexes, le transformant en un exercice intellectuel dont la jouissance nécessitait un capital culturel important. En ce sens, l'architecture moderniste était un phénomène élitiste. Si des campus universitaires et des logements sociaux ont pris vie sous ses traits, ils ne doivent toutefois pas nous cacher sa portée totalitaire. Le modernisme voulait redéfinir la culture, la libérer à tout jamais des œillères qu'étaient pour lui la tradition et l'émotion, et la rendre purement rationnelle. L'opposition entre le kitsch et le modernisme relève d'une simple équation : le kitsch appartiendrait au monde de l'irrationnel, qui doit être banni, et le modernisme à celui d'un contrôle conscient ou d'un surmoi, pour employer un terme obsolète mais approprié. Le pragmatisme est au cœur de l'architecture moderniste, et de la modernité en tant que telle, entretenant l'illusion que seul le rationnel relève de la vérité et qu'il peut changer le monde à volonté.

Le kitsch, en revanche, n'a jamais été aussi ambitieux. Loin de vouloir le changer, il cherche à préserver le monde tel qu'il est, ou plutôt tel qu'il était. Le kitsch est un souvenir réel ou imaginaire cristallisé en un objet.

Il serait faux, par ailleurs, de croire qu'il n'est pas moderne : il est autant un produit de la modernité que le modernisme. Apparu à l'avènement de l'ère industrielle, il devrait être compris comme une sensibilité culturelle plutôt qu'une esthétique. Quand l'industrialisation a foudroyé la culture occidentale, propulsant la modernisation à son aboutissement, cette culture s'est raccrochée à un mode de vie traditionnel en le mettant sous verre, produisant des myriades de fleurs séchées et d'animaux naturalisés placés sous cloche. S'ils matérialisent ce regret contradictoire, ces objets hérités du XIX<sup>e</sup> siècle sont surtout représentatifs d'un phénomène décrié par le modernisme, celui de la culture populaire de masse. Car pour les modernistes, le véritable problème que soulève le kitsch n'est pas son originalité – de fait, il s'agit là d'un critère de distinction assez récent et qui pourrait fort bien s'appliquer à certaines pièces kitsch de l'époque victorienne –, ni son authenticité, ni même le fait que, produit en série et à grande échelle, il soit devenu aussi artificiel que caricatural. Non, le véritable problème, c'est ce lien qu'entretient le kitsch avec l'émotion et qui le rend si populaire, allant ainsi à l'opposé de la quête de singularité et d'exclusivité du modernisme.

Le kitsch et le modernisme appartiennent tous deux à la modernité. L'un par le biais d'objets issus d'une époque obsédée par le désir de transformer le monde, électrisée par les inventions mécaniques mais en même temps attachée à ce qu'elle laissait derrière elle. Et l'autre par le biais de projets qui conceptualisaient le phénomène moderne et tentaient de le reproduire suivant des critères intellectuels. Le modernisme, cependant, s'est porté seul dépositaire de la modernité au XX<sup>e</sup> siècle. Il a mis de côté le kitsch ou, plus exactement, l'a jeté aux orties, arguant des notions d'esthétique et de bon goût. Le kitsch, figuratif, sentimental, éclectique et produit en série, passait ainsi pour être de mauvais goût, contrairement au modernisme, abstrait, rationnel, minimaliste et sélectif, qui se voulait la seule esthétique véritablement intelligente et innovante.

Puis la postmodernité a fait son apparition et a tout renversé. Elle a fustigé l'esthétique moderniste qui se légitimait par sa portée symbolique

(représentation du futur, du progrès, du fonctionnalisme, de l'efficacité), en la réduisant à une simple iconographie. Le modernisme n'avait pas réussi à améliorer le monde et semblait daté. Il n'avait plus de sens et n'était plus que l'emblème de lui-même, incarnant une époque, un moment, un rêve. Dans les villes, son architecture a formé une nouvelle strate du paysage à laquelle personne ne prêtait plus attention. Ironiquement, la postmodernité a donné ainsi une nouvelle vie au modernisme – certes pas aussi étendue que l'ancienne, mais dont les résidus témoignent de l'importance de ce mouvement pour la culture et l'histoire. Le parallèle entre le modernisme et le kitsch peut être ainsi établi : comme le kitsch, l'architecture moderniste n'est pas qu'un souvenir du passé, mais davantage un fragment dégradé de son existence précédente.

Selon une distinction que j'ai présentée dans un autre texte [*Royaumes d'artifice. L'émergence du kitsch au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Fage éditions, 2008], le modernisme peut être perçu comme étant kitsch de deux manières : l'une nostalgique, l'autre mélancolique. La première forme est très caractéristique : il s'agit du kitsch « rétro » typique de Los Angeles, où l'architecture des années 1950 est devenue un véritable marché à thème avec ses panneaux d'affichage intergalactiques, ses *diners*, ses stations-service. Cet univers est adoré, collectionné, et parfois recréé au travers des vêtements, de la musique, du design. Cette iconographie est la plus populaire des nostalgies rétro. Le kitsch nostalgique ne met pas en avant un modernisme en ruine, mais un modernisme qui aurait conservé tout son glamour. Cette vision dorée de l'architecture moderniste atteint les sommets de l'utopie, où rien n'est questionnement et tout est divertissement. En n'introduisant pas de distance critique, ce kitsch met en avant une atmosphère spatiale au détriment d'un sentiment historique. Statique, il serait parfaitement interchangeable avec n'importe quel univers iconographique.

L'autre kitsch, le kitsch mélancolique, est celui des ruines modernes dont le délabrement rend visible le passage du temps. Ces ruines agissent comme une mémoire suspendue qui ne serait ni préservée, ni attirante, mais davantage ébréchée, écaillée, inachevée, souvent couverte de

graffitis, jonchée de déchets et envahie par les herbes. Leur qualité quasi organique représente plus la mort que la vie et les rend répugnantes aux yeux de ceux qui restent attachés aux critères modernistes, si admiratifs d'une pureté stérile. Cependant, ces mêmes attributs rendent les ruines modernes fascinantes pour d'autres, plus touchés par les désillusions. Désabusé, désenchanté, leur paysage est celui des débris industriels, des quais désaffectés, des cinémas abandonnés ou des gratte-ciel vides. Leur vision est en noir et blanc et non en technicolor. Ces personnes ne sont pas nostalgiques d'un futur qui n'a pas eu lieu, et ne rêveraient pas de le répliquer; elles s'identifient avec le chagrin de sa perte.

Envisager le kitsch comme un fragment détérioré du passé, comme un objet naguère entier et signifiant, mais dorénavant hors contexte et sans signification originale, revient à penser ce que Walter Benjamin appelle l'« allégorie », opérant ainsi une distinction entre signification symbolique et allégorique. L'intérêt de l'allégorie réside dans sa faculté à tirer sa signification de la matérialité même de ce qu'elle représente, contrairement au symbole dont le sens, abstrait et hiérarchique, se substitue à la réalité. Pour Benjamin, les ruines, parce qu'elles matérialisent la temporalité, sont l'exemple parfait de l'allégorie. Cela dit, contrairement aux ruines classiques et à leur monumentalisme intact, aucun sens symbolique, qu'il soit résiduel ou nouveau, n'est à écarter. L'intérêt est que le mode de signification reste relativement peu touché par une médiation, le plus visible possible, et surtout qu'il soit dérivatif comme par le biais d'un effet non voulu. Ainsi, les allégories (le kitsch et les ruines modernes également) sont composées de significations considérées secondaires, celles qui viennent à l'esprit quand le moment actif de l'objet a été dépassé, quand il n'est plus productif, fonctionnel, quand il appartient aux « poubelles de l'histoire ».

Toutefois, le sens résiduel est loin d'être simplement latent, il exerce une pression sur l'économie culturelle que surpasse cette forme de sensibilité mélancolique qu'offrent le kitsch et les ruines modernes. Leur capacité allégorique leur permet d'agir à l'image de ce que Georges

Bataille appelle « la part maudite », à savoir cet excès improductif qui forme le surplus d'énergie d'une culture. D'après lui, toutes les créatures et les sociétés génèrent plus d'énergie que nécessaire, et celle-ci doit être utilisée de sorte à ne pas nuire à la société qui l'a produite. Bataille se réfère aux sacrifices précolombiens au cours desquels la vie était offerte de façon rituelle. Il considère également l'excès de consommation du capitalisme, présent dans les dispositifs de destruction et la machine de guerre. Cette « part » qui serait en apparence négative acquiert un aspect positif dès lors qu'elle constitue un contrepoids à la production utile, en conférant une légitimité à des attitudes et des objets considérés inutiles ou ornementaux. La culture occidentale se retrouve en pleine contradiction quand, d'un côté, elle établit une dualité entre le pragmatisme et l'excès, et simultanément ne fait que produire, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, une quantité sans commune mesure d'objets et de divertissements, condamnés à une vie éphémère. Le kitsch et les ruines modernes en sont une conséquence directe. Ce qui est moins évident est le motif pour lequel ils doivent être péjorativement qualifiés de déchets.

Après les résultats irréguliers et les conséquences parfois désastreuses d'une modernisation trop rapide, nous montons aujourd'hui dans les wagons d'un autre grand huit, celui d'une ère marquée par le désir d'aller encore plus vite, en effaçant les diversités et en recouvrant le monde d'un voile d'uniformisation technologique, une « *second life* » faisant de la réalité tangible un *underground* sombre et crasseux, similaire à celui dépeint par le film *Matrix*. Là, le monde des vivants et des êtres organiques serait devenu, selon l'un des personnages, « les ruines de la réalité » : un enchevêtrement d'égouts, de déchets et de débris. Pour éviter un scénario aussi brutal, cela vaudrait la peine de retenir quelques leçons du XX<sup>e</sup> siècle, et de ce futur dont nous avons conçu l'ascension, et vu la chute. Avant de mépriser ce qui semble être obsolète ou inutile, il faudrait peut-être le préserver comme le témoin et le souvenir de nos aspirations et de nos limites.

*Traduit de l'anglais par Clara Boissier.*

# After Architecture. Typologies de l'après

---

Martí Peran

On l'a très souvent dit : la modernité s'est constituée comme une culture de la promesse. Ses valeurs ont été stratégiquement placées dans un avenir plus ou moins lointain, pour leur assurer un minimum de crédit historique, mais aussi pour inciter l'individu moderne à accepter sa condition de souffrant résigné. Cette logique est finalement celle de l'utopie : une impossible réconciliation avec le donné, en échange d'un lendemain sans cesse meilleur. Aussi le récit moderne s'inscrivait-il dans un temps abstrait, différé et planifié. L'urbanisme et l'architecture modernes ont présidé à cette *planification* de l'histoire en termes spatiaux, en figeant le tracé des villes et des bâtiments qui devaient accueillir la vie, suivant une logique de *bien-être*. La mission que s'était arrogée l'architecture moderne était ainsi claire : ériger un espace conçu pour faire *progresser* le temps vers l'avenir. En tout état de cause, un espace organisé – par l'imposition d'une orientation unique, que l'on retrouve dans l'idée même de progrès – pour une existence conçue d'avance. Face à cette *planification* inscrite dans la logique progressive d'un temps linéaire, l'on assiste aujourd'hui à la revanche du temps réel. Soumis aux lois de l'entropie, en vertu desquelles toute structure d'une certaine complexité culturelle entraîne une multiplication de ses propres processus de dégradation et de désintégration, le projet moderne a donné lieu à d'innombrables séquelles nées de sa propre (dis)solution. À l'Architecture en tant que planification spatiale d'une Grande Illusion hégémonique se substitue une infinité de mouvements entropiques

annulant ses projets, parasitant son corps, détournant ses intentions et recyclant ses ruines. Chacun de ces mouvements n'est autre que la conséquence d'une injection de temps réel dans le contenant architectural, incapable de contenir la pluralité de besoins et de possibles déployés entre ses murs par la vraie vie. En un sens, l'architecture moderne ambitionnait de suspendre le temps et d'offrir un tremplin du haut duquel rêver l'avenir; or il n'y a pas de temps suspendu, rien qu'un temps vécu, d'où une prolifération d'expériences, parfois favorables, mais souvent aussi rebelles et imprévisibles vis-à-vis de la doctrine. L'architecture moderne s'est élevée comme un corps immense et pur à partir duquel un Grand Projet d'avenir serait proclamé; or ces bonnes intentions ont montré leur vulnérabilité à l'après suivant immédiatement leur apparition et leurs premiers heurts avec le réel. Et c'est précisément là que nous voulons situer notre réflexion, dans ce léger glissement entre l'architecture en tant que planification pensée dans un unique but, et ce qui advient dans l'après de l'architecture, une fois soumise à la pluralité des temps réels : *After architecture*. Pour aller plus loin dans ce titre, nous proposons de distinguer en tout quatre typologies de l'après. La notion de typologie n'est pas ici arbitraire. Il ne s'agit pas uniquement d'employer un terme courant du jargon architectural, mais de redoubler le paradoxe en prêtant une temporalité – cet après, source de diversité – à un concept renvoyant essentiellement à des types ou à des solutions de nature catégorique. Les typologies de l'après composeraient ainsi une sorte d'hétérotopie de l'architecture, dans laquelle elle serait toujours autre par rapport à elle-même et au-delà de ses déterminations statiques.

## L'Envers

Il existe une image traditionnelle qui illustre bien la volonté messianique avec laquelle l'architecture planifie et conçoit sa gestion de la vie : celle de l'architecte et ses maquettes. Avant d'être mis en œuvre, tout projet urbain ou architectural est présenté par son auteur (souvent entouré de mécènes politiques et financiers ébahis) moyennant l'exhibition

spectaculaire d'une maquette annonçant les mérites esthétiques et fonctionnels de son travail. L'architecte et sa maquette constituent une sorte d'annonce idéale de l'efficacité du plan élaboré et de la confiance qu'il mérite. Melvin Charney (*UN DICTIONNAIRE...*, 1970-2001) fait état de nombreux clichés montrant les pouvoirs politique et économique vantant leurs projets lors de présentations en public de somptueuses maquettes, porteuses des joies de l'avenir proche. Mais des maquettes de l'après sont également possibles : des maquettes qui, au lieu de proposer des façades préluant à l'accomplissement de certains buts, en reproduiraient les effets concrets – et éventuellement, aussi, les échecs; des maquettes de l'Envers de ces mêmes façades, où les idées antérieures auraient déjà été passées au crible et démenties par l'usage. De nombreux artistes contemporains se sont déjà employés à produire une lecture critique des dimensions idéologique et utopique de l'architecture moderne. L'œuvre de Vangelis Vlahos illustre précisément ce type de maquettes virtuelles qui renversent la logique traditionnelle en montrant ce qui fait suite aux intentions de l'architecture. Dans *Buildings that proclaim a nation's identity to the world should not be misunderstood* (2003), la très emblématique ambassade américaine d'Athènes – érigée en 1960 par Walter Gropius et censée incarner les idéaux démocratiques que l'Occident devait exporter à travers le monde – fait l'objet d'une nouvelle maquette tenant compte des attentats perpétrés en 1996 contre le bâtiment par des activistes anti-américains.

Le travail de Vlahos est placé sous le registre du documentaire minitieux, les faits se racontant d'eux-mêmes sans qu'il soit nécessaire d'ajouter des commentaires personnels. Pourtant, l'attitude sous-jacente dans son travail n'est pas exempte d'une certaine ironie (il compare la trajectoire du projectile tiré sur l'ambassade à la silhouette d'un « arc de triomphe »), une constante, en un sens, de cette première typologie de l'après. En tant que mécanisme qui fait éclater le discours unique dans des directions plurielles et paradoxales, l'ironie est le procédé narratif le mieux adapté pour évoquer l'Envers de l'architecture. Grâce à elle, la typologie de l'Envers – en opposition avec les apparences de la

Façade – élabore une sorte de version en creux du récit officiel sur lequel s'appuie l'architecture, en prenant le contre-pied du message annoncé par la maquette conventionnelle, ici subverti par une nouvelle présentation du bâtiment en proie à ses propres contresens.

## L'Intérieur

L'architecture et l'urbanisme modernes planifient leurs productions en croyant naïvement à une économie d'usages fidèle à ce qui est imposé. Or cela fait un certain temps que l'anthropologie sociale plaide pour une compréhension de la ville axée sur la pluralité des pratiques en cours sous le grand corps tectonique du bâti. Ainsi, la ville pratiquée s'opposerait, de par sa nature imprévisible, à la ville planifiée. À une échelle plus moléculaire, on observe la même équation à l'intérieur des bâtiments, animés par de singulières formes de vie qui en parasitent la structure jusqu'à la modifier en fonction de leurs usagers et de leurs intérêts variables. L'Intérieur de l'architecture moderne était conçu comme un contenu aux profils garantis d'avance, conformément aux règles fixées dès la conception même de la forme du contenant. Aussi les intérieurs étaient-ils censés traduire certains modèles de vie préétablis, toujours fortement tributaires d'un paradigme de classe étriqué (la cellule familiale hétérosexuelle, blanche, aisée). Cependant, de même que la rupture la plus significative de l'idéalisme moderne se produit par le retour à une subjectivité qui se méfie des protocoles de la représentation, aujourd'hui les intérieurs sont agencés à la carte, et de multiples manières qui échappent à toute prévision. Comme si la notion de foyer traditionnelle avait en quelque sorte cédé le pas à la catégorie (infime) d'habitation – du moins au regard de l'unité d'habitation ordinaire qui consistait en un ensemble parfaitement réglé de pièces vouées à des fonctions prédéfinies, malgré une certaine marge de manœuvre (décorative) au sein de chaque espace. Aujourd'hui, la maison tout entière est devenue une pièce organisée sur un mode personnel et subjectif. Même le marché – via des phénomènes tels que l'incitation d'Ikea à une réinvention permanente du chez soi – en tient

désormais compte. C'est ainsi que l'Intérieur est devenu le siège, plus explicite sans doute, d'un après de l'architecture qui la modifie et l'interroge. Si les revues spécialisées d'architecture montrent généralement des constructions inhabitées, il ne reste plus aux habitants, dans la réalité, qu'à tout mettre en œuvre pour que leur usage privé, domestique et quotidien vienne rectifier le programme. Un grand nombre d'artistes envisagent l'après de l'architecture sous l'angle du profil singulier, recyclé et personnalisé des intérieurs. C'est ce qu'a fait le groupe Stalker avec le Corviale, grand ensemble au sud-ouest de Rome, ou, plus près de nous, Heidrun Holzfeind avec les blocs de l'ère communiste dans la banlieue de Varsovie. On pourrait multiplier les exemples, cependant tous se rejoignent sur un aspect essentiel : la récupération au profit de l'architecture d'une valeur d'usage réelle et légitime – au-delà du fonctionnalisme idéologique moderne et de la valeur symbolique de l'architecture dans la rhétorique du pouvoir –, capable d'en infléchir la structure, et donc d'interroger ses prévisions.

## L'Autour

L'architecture moderne était autrefois assimilée à la conception d'objets, allant même jusqu'à d'évidentes prétentions sculpturales. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de conscience de l'extérieur : au contraire, selon cette même logique sculpturale traditionnelle, la fonction de l'extérieur était fondamentale, en tant que réceptacle de l'œuvre et lieu à partir duquel on déterminait le point de vue. Mais, au-delà de ça, l'extériorité devait en quelque sorte être annulée, afin d'éviter que ses rigueurs ne viennent perturber ce qui avait été accompli. La fameuse poésie moderne de la transparence n'avait d'autre finalité qu'absorber l'extérieur, métaphorisé en lumière et en clarté, pour l'intégrer dans le corps du bâtiment. D'une certaine façon, le projet moderne gère l'architecture en réaction aux irrégularités de l'espace public qui, même dompté à grands coups de planifications urbaines, a toujours été potentiellement infecté par toutes sortes de germes moraux (dus à la mise en place de différentes techniques de survie) et politiques (en tant

qu'espace du désordre et de la revendication). L'impureté de l'Autour pourrait ainsi corrompre la pureté moderne mise en avant par l'architecture, d'où sa connotation péjorative, en attendant (au mieux) que la présence patriarcale du bâtiment moderne soumette sa propre extériorité à la domination de son ombre imposante, comme cela arrive dans les processus de gentrification, entre autres. Devant cette arrogance liée à l'anéantissement des effets extérieurs potentiels, tout essai portant sur l'après de l'architecture se doit de rappeler l'ensemble des dynamiques qui entourent et contextualisent l'architecture, et sont donc susceptibles, à terme, de bousculer du tout au tout les prévisions de départ. La typologie de l'Autour aborderait ainsi les conséquences d'une *transparence salie*, en décrivant toutes les interactions de l'architecture avec son propre contexte, et ce bien qu'elles polluent ou altèrent la clarté du discours lié au programme dont l'architecture devait faire un corps stable et durable. C'est notamment leur environnement qui prête une dimension narrative et imprévisible aux bâtiments de Barcelone ou de Bucarest que Jordi Colomer transforme en pancartes dans *Anarchitekton* (2002-2004); même chose pour la galerie de marginaux qui hantent (et subvertissent, par leur seule présence) l'immeuble moderne *República de Venezuela* (2005), bâtiment emblématique situé à Cali, en Colombie, documenté par Alexander Apostol. À l'heure où l'occultation moderne de l'extériorité voudrait réduire l'Autour à un espace maîtrisé, routinier, un certain nombre d'artistes contemporains prônent le retour à une conception de la ville comme un véritable champ de forces entre les formes architecturales et les processus multiples auxquels elles donnent lieu. L'urbanisme moderne a voulu organiser l'ensemble de l'espace citoyen en lui imposant des formes architecturales qui hiérarchisaient et homogénéisaient le territoire en fonction des intérêts liés à chaque événement; à l'inverse, aujourd'hui, on assiste à une nécessaire récupération de tous les récits (documentaires ou fictifs) qui émergent autour de l'architecture, faisant d'elle autre chose que ce qui était prévu au départ.

## La Ruine

La volonté moderne de souscrire à une mentalité utopiste a mis terme à la fascination romantique pour la ruine. L'horizon des illusions modernes s'est mis en place sans nostalgie. Il ne s'agissait plus de retrouver un temps perdu, évoqué par les vestiges du passé, mais de construire un avenir nouveau, capable de se soustraire aux aléas de l'histoire et de la nature. Georg Simmel devait être le dernier à faire l'éloge des ruines; après lui, le nouveau monde allait s'ériger en construction absolue, sans archéologue ni vestige. Pourtant, non seulement le projet moderne en soi a-t-il dégénéré en un *junkspace* ou espace poubelle (Rem Koolhaas), où l'Architecture disparaît au profit d'une banalisation spectaculaire de tous les lieux, mais une multiplication des formats de résidus s'est également produite. Après l'architecture moderne, à nouveau, les Ruines. À l'intérieur du processus même de construction promu par les idéaux modernes, la démolition joue un rôle essentiel. Du Paris haussmannien à l'actuelle transformation du paysage urbain des pays asiatiques émergents, la destruction du bâti ancien représente un chapitre clé des plans officiels. L'implosion du corps architectural et urbanistique de la modernité ne se fait pas sur un mode aseptisé, garantissant une netteté absolue sur laquelle bâtir de nouveau: elle amène un premier type de résidus, constitués par les restes et la poussière de ce qui a été démolé par la croissance économique ou l'agenda géopolitique. Près des corps de la nouvelle architecture, on trouve encore les traces et les fragments des démolitions. L'illusion moderne consistait à imaginer un espace réglé et homogène, mais sa propre dissolution est annoncée, en premier lieu, dans ces morceaux qui pointent sous ses propres fondements. En effet, la dynamique de conquête de l'espace contribue en elle-même à multiplier l'apparition d'espaces abîmés, résiduels, en trop, des *terrains vagues* dans lesquels s'accumule ce que Robert Smithson qualifiait de nouveaux monuments sans passé, présences spectrales d'une *utopie sans fond*. Peu importe, à présent, si la ruine provient d'un écroulement programmé par le capital ou par les forces d'occupation, ou d'un abandon pur et simple du préconstruit. Le résultat était à prévoir. L'apparition

de dynamiques urbaines visant à maîtriser et à organiser le territoire entraîne en proportion égale une multiplication d'espaces oubliés, de vestiges d'espaces étrangers à la logique de production, ou en instance de recyclage suivant cette même logique. C'est à cette disponibilité que le lieu vacant doit son potentiel poétique, à condition de renoncer à toute prétention d'y ériger un récit unique et stable. Dans le désordre né de l'excès même de planification réside la possibilité d'une énergie nouvelle pour tenter d'autres choses. Après l'architecture, les Ruines comme potentiel.

Car tout rêve d'un espace unique contient en germe sa propre destruction, son propre morcellement, au gré des conflits économiques et politiques qui secouent le territoire. Là où devait régner une scène cristalline et durable, des résidus de destruction et d'abandon s'accumulent; devant l'impossible contention d'un territoire qui a évolué en archipel, la conscience d'une vulnérabilité à la mutation et au changement se fait de plus en plus aiguë. Un changement capable d'aller à l'encontre de toutes les prévisions, et ce à un rythme cataclysmique. La réapparition inopinée des ruines dans le paysage contemporain permet encore de les distinguer des ruines anciennes, car elles ne portent pas de traces des temps passés; cependant, à la faveur d'événements accidentels ou catastrophiques, les ruines refont surface, produits d'un temps violenté où le présent n'annule plus l'histoire, mais reste soumis aux imprévisibles diktats du temps réel. Des Tours jumelles à Katrina, la ruine est aussi le résultat tangible de l'effondrement de ce que l'on croyait impérissable, désormais réduit à un simple étalage de fragments et vestiges d'une modernité détrônée.

*Traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner.*