HETEROTOPIES EN ARCHITECTURE

Comment des hétérotopies sont-elles pensées dans l’architecture contemporaine ?

UNIVERSIDADE
AUTÓNOMA
DE LISBOA

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA

MESTRADO EM ARQUITETURA

TÍTULO:

HETEROTOPIES EN ARCHITECTURE

Comment des hétérotopies sont-elles pensées dans l'architecture contemporaine ?

Tese para a obtenção do grau de Mestre em arquitetura

Autor: Rodolphe Thierry Antunes Bouquillard

Orientadores: Arquiteto Francisco Aires Mateus, Professor Doutor Joaquim Moreno

Número do candidato: 20160257

Maio de 2018

Lisboa

REMERCIEMENTS
Je remercie ma famille qui m’a toujours soutenu

RESUME :

L'hétérotopie est un néologisme formé des racines grecques topos (lieu) et hétéro (autre), concept créé en 1967 par Michel Foucault, philosophe et écrivain (1926-1984) au cours de sa conférence « *Des espaces autres* » au cercle d'études architecturales. Il décrit six principes hétérotopiques avant tout philosophiques et abstraits que nous prendrons la liberté d'interpréter sous le prisme de l'architecture contemporaine et de sa matérialité.

Pour cette raison notamment, nous avons pris la liberté de modifier l'ordre de ces principes en commençant néanmoins cette étude comme Foucault par l'hétérotopie de déviation dont l'architecture abrite des personnes que Foucault considère non productives pour la société. Puis pour tenir compte à la fois du fait que certains projets architecturaux réunissent plusieurs principes, et que certains principes présentent des concepts très proches, nous avons regroupé les cinq autres principes en deux autres catégories : les hétérochronies et les contradictions.

Il existe selon Foucault deux types d'hétérochronies qui présentent un rapport au temps autre, celle d'accumulation du temps (musées, bibliothèques, etc…) et celle de rupture par rapport au temps traditionnel (cimetières). A l'analyse de Sébastien Roman, philosophe, sur le texte de Foucault, il apparait qu'il serait trop vaste en architecture de considérer tous les musées, bibliothèques, etc... comme des hétérochronies. Seules celles ayant un style propre seraient des hétérochronies architecturales. Les bâtiments multifonctions peuvent se transformer dans le temps et sont donc semblables à des hétérochronies. Dans les deux cas, il s'agit d'une lecture du temps différente.

Les contradictions conceptuelles en architecture ont fait l'objet d'une analyse conjointe. Le jardin et le souterrain, développés dans un même projet et choisis comme objets d'étude, sont diamétralement différents voir même incompatibles. Il en est de même de l'ouverture et de la fermeture d'un espace qui constituent en elles-mêmes une contradiction.

L'« *hétérotopie parfaite* » du navire sera évoquée dans notre conclusion.

Mots clefs : hétérotopie, style, contradiction, déviation

RESUMO:

A heterotopia é um neologismo constituído pelas raízes gregas topos (lugar) e hetero (outro), conceito criado em 1967 por Michel Foucault, filósofo e escritor (1926-1984) durante a sua conferência « *Des espaces autres* » no « *cercle d'études architecturales* ». Descreve aí seis princípios heterotópicos acima de tudo filosóficos e abstratos que tomaremos a liberdade de interpretar sob o prisma da arquitetura contemporânea e da sua materialidade.

Por esta razão nomeadamente tomamos a liberdade de alterar a ordem destes princípios, iniciando no entanto este estudo tal como Foucault pela heterotopia de desvio cuja arquitetura abriga pessoas que Foucault considera não produtivas para a sociedade. Em seguida, para levar em consideração ao mesmo tempo, o facto de alguns projetos arquitetónicos reunirem vários princípios e de alguns destes princípios apresentarem conceitos semelhantes, reunimos os cinco princípios restantes em duas outras categorias: as heterocronias e as contradições.

Existem segundo Foucault dois tipos de heterocronias que apresentam uma relação ao tempo outro, a de acumulação do tempo (museus, bibliotecas, etc...) e a de ruptura relativamente ao tempo tradicional (cemitérios). Da análise de Sebastien Roman, filósofo sobre o texto de Foucault, resulta que seria demasiado vasto considerar na arquitetura todos os museus, bibliotecas etc.. como heterocronias. Somente as que têm um estilo próprio seriam consideradas heterocronias arquitetónicas. Os edifícios multifuncionais podem transformar-se no tempo e são portanto semelhantes às heterocronias. Nestes dois casos, trata-se de uma leitura diferente do tempo.

As contradições conceituais na arquitetura forão objeto de uma análise conjunta. O jardim e o subterrâneo desenvolvidos num mesmo projeto e escolhidos como tema de estudo, são diametralmente diferentes ou mesmo incompatíveis. Da mesma forma a abertura e o fecho de um espaço constituem em si uma contradição.

A « *heterótopia perfeita* » do navio será evocada na nossa conclusão.

Palavras chave : heterotopia, estilo, contradição, desvio

ABSTRACT:

The "*hétérotopie*" is a neologism derived from Greek roots topos (place) and hetero (other), a concept created in 1967 by Michel Foucault, philosopher and writer (1926-1984), during his conference "*Des espaces autres*" in the "*cercle d'études architecturales*". He describes six main "*hétérotopic"* principles, philosophic and abstract above all, which we let ourselfs to interpret under the prism of contemporary architecture and its materiality.

For that specific reason, we let ourselfs modify the order of these principles by nevertheless beginning this study as Foucault did, with the "hétérotopie" of deflection, the architecture of which shelters people considered by Foucault as unproductive for society. Afterwards, taking into account both facts, that certain architectural projects gather several principles, and that certain principles represent very close concepts, we grouped the other five principles in two other categories: "hétérochronies" and "contraditctions".

There are, according to Foucault, two types of "hétérochronies" which present relationship with another time, that of the accumulation of time (museums, libraries, etc.) and that of the break with traditional time (cemeteries). In the analysis of Foucaults' text by philosopher Sébastien Roman, it appears that considering all museums, libraries, etc. as "hétérochronies" would be too vast. Only those having an appropriate style would be architectural "hétérochronies". Multifunction buildings can be transformed in time and thus are similar to "hétérochronies". In both cases, it is the way of reading time which differs.

The conceptual contradictions in architecture are the object of a joint analysis. The garden and the underground passage, developed in the same project and chosen as study objects, are diametrically different, if not incompatible. In the same way, the opening and the closure of the space establish a contradiction within themselves.

The perfect "*hétérotopie*" of the ship will be discussed in our conclusion.

Keywords : "hétérotopie", style, contradiction, deflection

HETEROTOPIES EN ARCHITECTURE

Comment des hétérotopies sont-elles pensées dans l’architecture contemporaine ?

“*La jeune dame qui marche sur la pelouse*
Devant l'été paré de pommes et d'appas,
Quand des heures Midi comblé jette les douze,
Dans cette plénitude arrêtant ses beaux pas,

A dit un jour, tragique abandonnée - épouse -
A la Mort séduisant son Poëte : "Trépas !
Tu mens. Ô vain climat nul ! je me sais jalouse
Du faux Éden que, triste, il n'habitera pas.”

Extrait du poème “*Dans le jardin*” de Stéphane Mallarmé

Résumé p.7

Resumo/Abstract p.9

Introduction p.17

I : Hétérotopies de crise et de déviation p.29

1) Plateau du Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers p.31
2) Le monastère de Ronchamp de l'architecte Renzo Piano p.33
3) Centre de désintoxication d'Archipl Architectes à Gand, Belgique p.35
4) Maison de retraite et crèche à Aspiran p.35

II : Hétérochronies p.37

1) Hétérochronie et style architectural p.37

1.1 Hétérochronie et épistémè p.37
1.2 Hétérochronie de l'accumulation : le musée Guggenheim de Bilbao de Franck Gehry p.41
1.2.1 L'auteur et son style p.43
1.2.2 Architecture formaliste p.47
1.2.3 Mythologie de l'auteur p.49
1.2.4 Un style artistico-réaliste p.53
1.3 Hétérochronie de rupture : le cimetière des époux Brion de Carlo Scarpa p.55

2) Synchronie de la culture et Multifonctionnalité p.61

2.1 Synchronie de la culture p.61
2.2 Le stade de Lille de l'agence Valode & Pistre p.63

III : Contradictions en architecture p.65

1) Coexistence des contraires : Le jardin et le bunker p.65

1.1 Le musée Tirpitz de l'agence BIG p.67
1.2 La galerie de peinture de Philip Johnson p.69

2) Hétérotopies ouvertes et fermées p.71

2.1 Le Familistère de Guise p.71
2.2 Les fortifications de Vauban p.73
2.3 Les thermes de Vals de Peter Zumthor p.75

Conclusion p.79
Ouverture : Le bateau, « *hétérotopie par excellence* » p.81
« *E la nave va* » Film de Federico Fellini

Introduction

L'hétérotopie est un néologisme formé des racines grecques topos (lieu) et hétéro (autre), concept forgé en 1967 par Michel Foucault, philosophe et écrivain (1926-1984) au cours de sa conférence Des espaces autres au cercle d'études architecturales. Ce texte n'a été publié qu'en 1984 dans le magazine le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité), n°5, octobre 1984, p.46 à 49.

Michel Foucault a créé le concept d'hétérotopie en partant de l'analyse de l'espace et du temps au Moyen Age, au XVIIe siècle et de nos jours. Il considérait qu'au Moyen Age, il existait un espace de localisation défini par trois notions que sont la hiérarchisation de lieux (par exemple « *lieux sacrés et lieux profanes* ») ainsi que l'opposition de lieux et l'entrecroisement. Au XVIIe siècle, la localisation laisse place à l'étendue, idée de l'infini associée (selon les propres termes de Foucault) à la « *redécouverte* » par Galilée de la révolution de la terre autour du soleil. De nos jours l'étendue a laissé place à l'emplacement, relation entre des points ou éléments physiques ou virtuels, matériels ou immatériels, terme générique désignant un espace en lui-même hétérogène.

Ce qui intéresse Foucault parmi ces espaces, ce sont ceux qui créent des liens et des contradictions entre eux et avec d'autres emplacements, qu'il classe en deux grands types : utopies et hétérotopies.

Il convient de rappeler l'origine du mot utopie, (à l'origine utopia) inventé et défini par l'écrivain Thomas More (1478 -1535). Utopie du grec u-topos signifie « *en aucun lieu* ». C'est la représentation d'une réalité sans aucun défaut, avec un régime politique idéal, une société parfaite ou les hommes vivent heureux. Quand on qualifie quelque chose d'utopique, c'est pour dénoncer le fait qu'elle constitue un idéal non réalisable. Thomas More est un philosophe, homme politique, historien, juriste et théologien du XVIème siècle, dont le rôle principal était d'être chancelier du Royaume d'Angleterre. Utopia paru en 1516 est une satire de la société de l'époque. L'utopie est une île crée artificiellement par le creusement d'un isthme selon la volonté d' Utopus. Utopus est un personnage inventé qui est déjà mort depuis longtemps au début de l'ouvrage. C'est lui qui a tout conçu en Utopie, notamment les lois, les règles sociales, l'urbanisme. C'est un autre personnage, un voyageur, Raphael Hythlodée, qui décrit l'Utopie[1]. Cet ouvrage a eu un succès immédiat mais surtout un retentissement au XIXe siècle, auprès d'idéologues socialistes, notamment Charles Fourier, inventeur du Phalanstère.

Foucault commence par affirmer qu'il existe des utopies irréelles mais s'intéresse surtout aux utopies localisables qu'il qualifie et définit comme des hétérotopies, sa définition est la suivante :

1 2012 MORE, Thomas. *L'Utopie*. Editions de Guillaume Navaud chez Folio classique, imp. 2017. ISBN 978-2-07-043975-1

« *Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies* »[2]

Il évoque le miroir à la fois lieu utopique car irréel « *dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas* »[3], mais considère qu'il est également une hétérotopie dans la mesure où cet objet est réel. Le miroir est la synthèse de l'utopie et de l'hétérotopie chez Foucault :

« *le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.* »[4]

Foucault considère que l'hétérotopologie est une science même s'il en récuse le terme et fait une description précise « *systématique* », une étude et une analyse des lieux autres, différents, les hétérotopies, qui sont « *la contestation de tous les autres espaces* » selon sa propre expression. Cette description distingue six principes dont les caractéristiques sont les suivantes:

2 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC* (Architecture, Mouvement, Continuité). n°5 (Oct. 1984) pp. 46-49
3 Idem
4 Ibid

Le premier principe des hétérotopies dépend des cultures qui le constitue et qui elles-mêmes se divisent en sociétés primitives et en sociétés contemporaines. Dans les sociétés primitives on distingue essentiellement les hétérotopies de crise auxquelles Foucault s'intéresse et qui sont des lieux sacrés ou interdits réservés aux individus en marge de la société tels « *les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc…* » . Ces hétérotopies de crise disparaissent dans les sociétés contemporaines pour laisser place à ce que Foucault qualifie d' hétérotopies de déviation, réservées aux individus déviants tels les prisons, les hôpitaux psychiatriques mais également les maisons de retraite. Foucault considère en effet que la vieillesse serait au croisement des hétérotopies de crise et de déviation en ce qu'elle est en marge de la société et n'est pas productive.

Le deuxième principe des hétérotopies peut avoir des fonctionnements variés. Foucault cite l'hétérotopie du cimetière qui a varié au cours du temps en occident. Il se trouvait au cœur des villes, mitoyen des églises jusqu'à la fin du XVIIIe siècle puis s'est déplacé à l'extérieur des villes sans doute faute de place dans les villes et selon Foucault essentiellement pour éloigner le risque de maladies que la population associait aux morts. Foucault explique que cette mutation a eu lieu en même temps que celle du rapport à la mort.

Le troisième principe est l'hétérotopie d'emplacements contradictoires qu'il définit ainsi : « *L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles* »[5] Michel Foucault illustre ce principe par plusieurs exemples de salles de spectacles (théâtres et cinémas) pour s'attacher au jardin, hétérotopie de contradiction qui est la plus ancienne et qu'il compare au tapis persan. « *Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace* ».[6] Il considère le jardin comme : « *une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante* ».[7]

5 Ibid
6 Ibid
7 Ibid

Le quatrième principe regroupe les hétérotopies liées au temps, qu'il considère des hétérochronies. Foucault fait la distinction entre différentes hétérochronies, selon leur rapport au temps. Il y a celle liée à la rupture du temps pour laquelle il donne l'exemple du cimetière, celle liée à l'empilement des époques pour laquelle il cite les musées et bibliothèques qui se trouvent hors du temps, et enfin les hétérochronies passagères liées aux loisirs et qui rejoignent en cela la précédente.

Nous verrons à travers l'analyse du philosophe Sébastien Roman sur le texte de Foucault, que s'agissant du domaine architectural, il serait trop vaste de considérer toutes les bibliothèques et tous les musées comme des hétérochronies. En réalité, seules ceux présentant un « *geste qui déconstruit, bouscule et rompt l'ordre établi* »[8] selon l'expression de Roman c'est-à-dire présentant un style architectural sont des hétérotochronies architecturales, bien qu'elles soient toutes des hétérotopies.

Le cinquième principe des hétérotopies des contraires suppose pour Foucault « *toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables* »[9] Il cite à ce propos plusieurs exemples d'emplacements tels que la caserne, la prison où on entre par contrainte et ceux où pour entrer on doit se soumettre à un rituel ou à des croyances comme c'est le cas des « *hammams des musulmans* »[10] ou « *les saunas des scandinaves* ».[11]

Le sixième et dernier principe considère que les hétérotopies ont une fonction, qui est divisée en deux catégories opposées que Foucault qualifie de « *pôles extrêmes* »[12] que sont l'espace d'illusion et l'espace de compensation.

La première fait référence à l'espace des maisons closes, privatives de liberté. Le second fait référence aux colonies notamment constituées par les Jésuites en Amérique du sud (au Paraguay) au XVIIe siècle. Les jésuites y ont créée des villages selon un agencement très précis inspiré du signe de la croix chrétienne. Il cite enfin les bateaux, traits d'union entre les maisons closes et les colonies qu'ils parcourent au grès de leur navigation, soulignant comme caractéristique propre à ceux-ci l'imagination et les rêves qu'ils insufflent et qui en font une hétérotopie parfaite. Federico Fellini a su transmettre cet état d'âme en images dans son film « E la nave va ».

8 ROMAN, Sébastien. Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricoeur. In *Le Philosophoire, Vrin/Éditions Association Le Lisible et l'Illisible* (2015). p. 69-86.
Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>. <hal-01249679>

9 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC* (Architecture, Mouvement, Continuité). n°5 (Oct. 1984) pp. 46-49

10 Idem

11 Ibid

12 Ibid

Différents domaines se sont approprié la notion d'hétérotopie de Foucault, en la réinterprétant et la réadaptant avec plus ou moins de pertinence, voire en la détournant.

Ainsi l'urbaniste français Henri Lefebvre auteur de "*La production de l'espace*", présente l'hétérotopie dans une trilogie urbaine : utopie, isotopie, hétérotopie, très éloignée du concept foucaldien. L'isotopie constituerait selon l'auteur un espace homogène fait de similitudes auquel serait juxtaposé spatialement un espace hétérotopique momentané formé « *d'individus semi-nomades et ségrégués* », là où Foucault considère de la même façon qu'il s'agit d'une hétérotopie déviante, le point commun dans les deux cas étant les foires du Moyen Age. L'hétérotopie de déviation de Foucault en revanche n'est pas nécessairement en bordure de la cité. Elle peut être imbriquée dans celle-ci (jardin, cimetière, etc…)

Dans le domaine géopolitique maritime, l'hétérotopie désigne des espaces en dehors de toute législation nationale, c'est-à-dire des zones de non droit nationales, ce qui ne signifie pas qu'elles soient anarchiques mais simplement qu'aucune souveraineté nationale ne peut s'exercer sur ces espaces. On peut citer les navires qui se trouvent en dehors des eaux territoriales. Même s'ils ont le drapeau national du pays dans lequel ils sont immatriculés, ils peuvent exercer une activité interdite au large des côtes de certains pays, tels les jeux de hasard (casinos) sans que ces derniers puissent le leur interdire dès lors qu'ils se situent à l'extérieur de leurs eaux territoriales.

Le créateur de Paypal, Peter Thiel a également des projets d'îles privées artificielles en dehors de toute souveraineté territoriale, dont l'objectif est de créer une nouvelle nation sans impôt réservée aux riches.[13]

Les principes de Foucault n'ont pas d'ordre à proprement parler, c'est-à-dire qu'il n'y en a pas un plus important qu'un autre selon Foucault, du moins il n'en fait pas mention. Nous prendrons la liberté d'interpréter ces six principes hétérotopiques qui restent avant tout philosophiques, parfois abstraits, sous le prisme de l'architecture contemporaine et de sa matérialité.

Pour ces raisons nous modifierons l'ordre de ces principes pour tenir compte à la fois du fait que certains projets architecturaux réunissent plusieurs principes, et que certains principes présentent des concepts très proches. Ainsi, nous avons regroupé les principes énoncés par Foucault en trois grandes parties.

13 BIANCHI, Frédéric. Le créateur de Paypal construit une île où les riches seraient débarrassés des politiciens. *BFM Business*. (18 Nov. 2017).
Disponible sur http://bfmbusiness.bfmtv.com/monde/le-createur-de-paypalconstruit-une-ile-ou-les-riches-seraient-debarrasses-des-politiciens-1302300.html

La première partie, consacrée à l'hétérotopie de déviation, (dont l'architecture abrite des personnes que Foucault qualifie de non productives pour la société), reprend son premier principe, en analysant des études de cas tel le plateau du Centre Pompidou des architectes Renzo Piano et Richard Rogers, le monastère de Ronchamp de l'architecte Renzo Piano, le centre de désintoxication de l'agence Archipl Architectes à Gand en Belgique. Nous montrerons qu'il existe également des exceptions à ce principe, tel un EHPAD (établissement d'hébergement pour personnes âgées dépendantes) couplé à une crèche.

La seconde partie regroupe les hétérochronies du quatrième principe de Foucault, qui signifie rupture et accumulation par rapport au temps traditionnel. Nous étudierons d'abord l'hétérochronie d'accumulation avec la notion de style architectural en analysant le musée Guggenheim de Bilbao de l'architecte Franck Gehry. Puis nous analyserons une hétérochronie de rupture, le cimetière des époux Brion de l'architecte Carlo Scarpa, qui a également son style propre. Cette seconde partie inclut également le deuxième principe de Foucault, que nous avons interprété à travers des bâtiments multifonctions, proches des hétérochronies tel que le stade de Lille de l'agence d'architecture Valode et Pistre.

Tant pour la multifonctionalité que pour l'hétérochronie, il s'agit d'une lecture du temps différente. Foucault prends lui-même un exemple commun aux deux principes, le cimetière, même s'il l'analyse sous des angles différents.

La multifonctionnalité d'un bâtiment est sa capacité à se transformer dans le temps. En cela, elle est proche des hétérochronies, qui proposent une lecture du temps autre. D'une part, l'hétérochronie de rupture du temps est celle constituée par la mort. D'autre part l'hétérochronie d'accumulation du temps analysée sous le prisme de l'architecture, est l'isolement formel et donc temporel d'une architecture en raison de son style par rapport à son contexte.

La troisième partie regroupe les troisième et cinquième principes de Foucault que l'on peut qualifier de contradictions conceptuelles en architecture. Nous analyserons le troisième principe de Foucault à travers l'exemple du jardin et du bunker avec les études de cas du musée Tirpitz de l'agence BIG (Bjark Ingels Group) et la galerie de peinture de Philip Johnson. Puis le cinquième principe des hétérotopies à la fois ouvertes et fermées à travers trois études de cas, le Familistère de Guise, les fortifications de l'architecte et ingénieur Vauban et les thermes de Vals de l'architecte Peter Zumthor.

Nous avons regroupé ces deux principes, car d'une part, le jardin et le bunker sont conceptuellement incompatibles et constituent donc une contradiction lorsqu'ils sont regroupés dans un même espace. D'autre part, l'ouverture et la fermeture d'un même espace constituent également une contradiction.

La conclusion est une ouverture sur le sixième principe de Foucault, « *hétérotopie parfaite* » qui peut être soit d'illusion soit de compensation.

I : Hétérotopies de crise et de déviation

Foucault considère que l'hétérotopie de déviation est : «*…celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée.* »[14]

Peut-on considérer que le plateau du Centre Pompidou constitue une hétérotopie de déviation en ce qu'il appelle à l'oisiveté, qui selon Michel Foucault « *forme une sorte de déviation* » ?[15]

Frédéric Gros, Professeur des universités à l'université Paris Est-Créteil, chargé de cours à l'IEPde Paris, nous éclaire sur la notion d'oisiveté selon Foucault en commentant la leçon du 17 janvier 1973 au Collège de France, au cours de laquelle Foucault commente lui-même le texte Mémoire sur les vagabonds et les mendiants de Le Trosne de 1764.

« *Ce qui est punissable, démontre le texte, ce n'est pas proprement l'oisiveté comme vice moral ou bien encore la mendicité comme dévalorisation du travail, mais le vagabondage comme êthos. La condition nomade porte atteinte aux processus économiques les plus élémentaires (on échappe aux impôts, on disperse anarchiquement sa force de travail, on ne participe pas à la production, etc.). Le vagabond est construit, dans ce texte de 1764, moins comme un paresseux que comme un parasite : il insulte moins les lois morales que les règles de la production.* »[16]

Dans l'Utopie de Thomas More, Raphaël le personnage principal inventé par l'auteur explique à Thomas More, lui-même personnage de sa propre fiction, qu'il n'est pas bon de se féliciter de la peine capitale attribuée aux larrons. En effet, celle-ci est disproportionnée car un voleur et un meurtrier risquent la même chose. En même temps elle est trop faible pour empêcher les autres vagabonds de devenir larrons car ils n'ont pas d'autre choix pour survivre.

« *Que le labourage soit restauré, la draperie restituée, que chacun s'occupe à honnêtement travailler, afin que tant de gens oisifs s'exercent à l'utilité de tous, et principalement ceux que la pauvreté a fait larrons, et aussi ceux qui sont maintenant vagabonds et oisifs, et qui deviendront larrons si on n'y remédie pas* ».[17]

Celui qui est coupable d'oisiveté est selon Thomas More et Foucault le vagabond, et l'on trouvera des vagabonds sur ce plateau du Centre Pompidou en pleine ville, car c'est un espace ouvert, public et accessible à tous.

14 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC* (Architecture, Mouvement, Continuité). n°5 (Oct. 1984), pp. 46-49
15 Idem
16 GROS, Frédéric. Foucault et « la société punitive ». p. 5-14. Disponible sur https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2010-4-page-5.htm
17 MORE, Thomas. *L'Utopie*. Editions de Guillaume Navaud chez Folio classique, imp. 2017. ISBN 978-2-07-043975-1

1

2

1) Plateau du Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers

Le projet du Centre Pompidou à Paris réalisé par les architectes Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini a été lauréat du concours (jury présidé par Jean Prouvé) principalement pour la raison suivante : Il était le seul projet à proposer que la moitié de la surface soit destinée au bâtiment et que l'autre moitié soit un vide urbain, improprement dénommée « *place* », bien que les bâtiments alentours préexistants n'aient pas été conçus comme partie intégrante de ce plateau, ils donnaient sur une rue, la rue Saint Martin, et n'avaient pas vocation, à l'époque haussmannienne à constituer une façade homogène qui puisse être vue avec beaucoup de recul et considérée dans son ensemble.

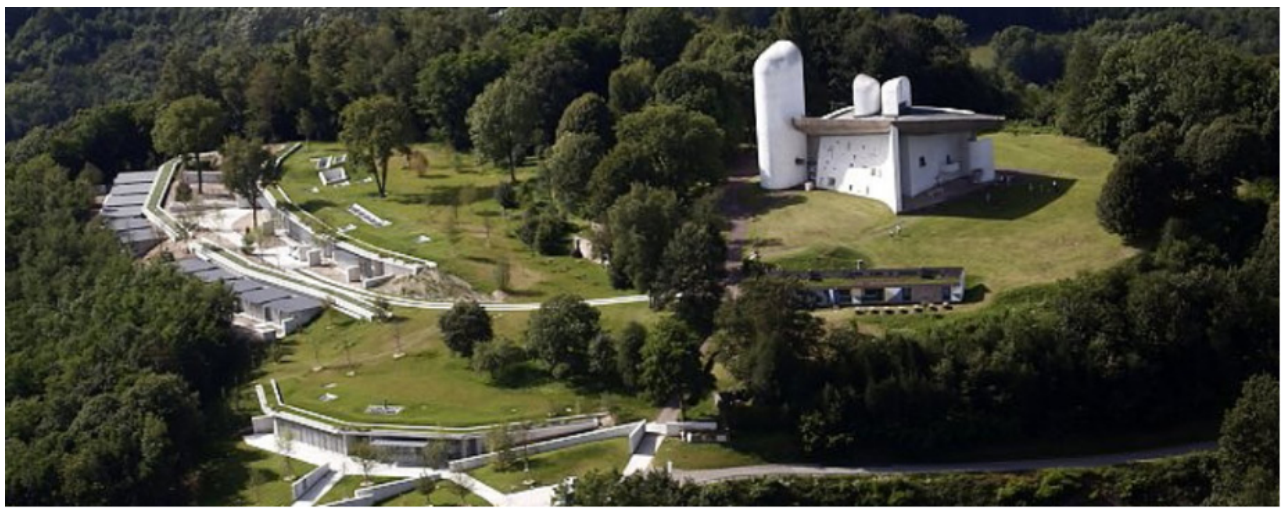
« *Sous Napoléon III, l'intervention du préfet Haussmann, initiateur des grandes artères dans l'urbanisme parisien, conduisit à la démolition de nombreux quartiers. Celui de Beaubourg, désormais isolé entre deux axes de circulation (la rue de Rivoli et le boulevard de Sébastopol), dépérit progressivement. Déclarée îlot insalubre n° 1, une grande partie du quartier fut rasée entre 1933 et 1937, laissant nus les emplacements des plateaux La Reynie et Beaubourg.* »[18]

« *Le projet Piano-Rogers est le seul à n'utiliser qu'une partie de la parcelle dégagée au «cœur de Paris». La Piazza est un coup de génie, mais pour rattraper le nombre de mètres carrés prévus, les architectes vont dépasser la hauteur autorisée par le bâtiment, ce qui aurait pu leur valoir d'être écartés.* »[19]

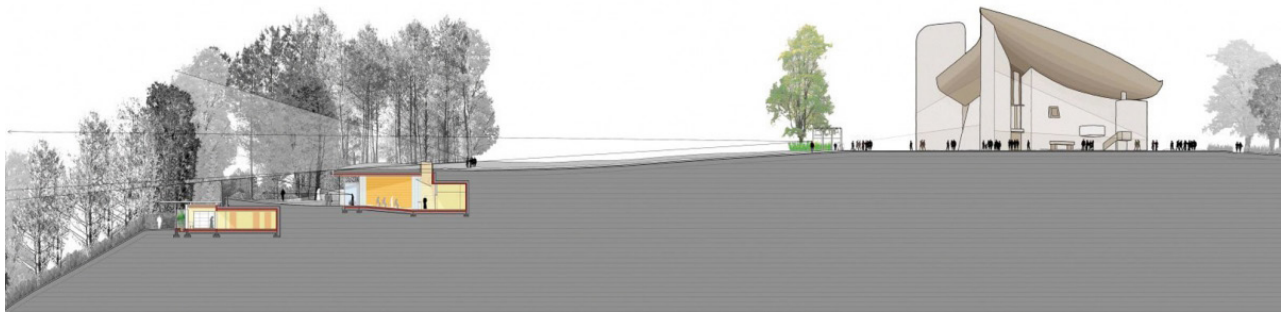
Ce plateau (autrement appelé « *piazza* » par les architectes est dès son ouverture investi comme une hétérotopie de déviation par des sdf (personnes sans domicile fixe), mais également des personnes oisives et des « *saltimbanques* » qui improvisent des spectacles.

« *La piazza se transforme en forum, en espace de spectacles et de mendicité. Le rez-de-chaussée offre un abri aux débats spontanés et aux SDF qui s'appellent encore clochards. On pique-nique, on stationne, on se donne rendez-vous* »[20]

18 Auteur anonyme. L'histoire du Centre Pompidou.
Disponible sur http://centre-pompidou-hda.pagesperso-orange.fr/grand1.html
19 Auteur anonyme. Le Centre Pompidou reste un «miracle» pour ses deux architectes. In *Le Figaro* (16 Déc. 2017).
Disponible sur http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/12/16/03015-20171216ARTFIG00080-le-centre-pompidou-reste-un-miracle-pour-ses-deux-architectes.php
20 WOLF, Laurent. Centre Pompidou, le quadragénaire devenu sage. In *Le Temps* (30 Jan. 2017).
Disponible sur https://www.letemps.ch/culture/2017/01/30/centre-pompidou-quadragenaire-devenu-sage



3



4

2) Le monastère de Ronchamp de l'architecte Renzo Piano

Dans l'Utopie de More, un personnage que Raphaël appelle « *le fou* » car il feint de l'être, prend à parti un prêtre et le nomme « *oisif* » et « *vagabond* ». Un lieu religieux comme un monastère serait-il à considérer comme une hétérotopie de déviation selon Thomas More, si l'on porte son regard satirique de manière anachronique sur la théorie de Foucault ?

Plutôt que de répondre à cette question qui découle d'une satyre de Thomas More, nous chercherons à analyser un exemple de monastère, hétérotopie de déviation si l'on considère comme le personnage de L'Utopie que la « *contemplation* »[21] des sœurs Clarisses est une forme d'oisiveté.

« *Il y avait à la table dudit cardinal un frère théologien* […] « *le révérendissime a très bien ordonné de vous quand il a émis l'opinion que l'on devait enfermer les vagabonds et les faire travailler ; et certes vous êtes vous-même de grands vagabonds !* » » [22]

Près de la chapelle Notre Dame du Haut de Le Corbusier, Renzo Piano a dessiné pour les sœurs Clarisses un monastère dans la pente de la colline de Ronchamp, situé dans l'est de la France, proche de Besançon. Renzo Piano avec le paysagiste Michel Corajoud a intégré différents bâtiments et un parking.

La porterie est destinée à l'accueil du public avec sa billetterie, sa cafétéria, sa librairie, le projet comprend également des ateliers, un réfectoire et douze cellules pour les sœurs ainsi qu'un oratoire et un lieu d'hébergement ouverts aux visiteurs de passage.

Le projet de Renzo Piano a soulevé une véritable polémique de la part des admirateurs de la chapelle de Le Corbusier et du site qui l'accueille pensé par ce dernier pour inviter le pèlerin à la méditation silencieuse. En effet, ils considèrent que l'œuvre conjointe de Renzo Piano et Michel Corajoud vient dénaturer la scénographie intégrée dans le paysage telle qu'elle a été pensée par Le Corbusier et notamment le chemin d'accès à pied à la chapelle, voire la chapelle elle-même. Pour faire taire la critique, Renzo Piano a déplacé son projet plus bas sur la colline en enterrant notamment les cellules et des salles communes dans la pente. Mais en maintenant la porterie à proximité de la chapelle Notre Dame du Haut il n'a pas fait taire les voix discordantes. Ces dernières considèrent que la porterie est trop proche de la chapelle et que les bâtiments communs sont trop hauts, déclarant que leurs toits viendraient rompre la ligne d'horizon.

« *Les deux tiers de l'aménagement – la porterie et le parking – détruisent toujours le bâtiment de Le Corbusier et le parti paysager. Le sol du parking en ciment légèrement teinté crée un premier plan qui rivalise avec les courbes des murs blancs de la chapelle en arrière-fond. Plutôt que d'aménager un passage discret entre les voitures et le portail, Piano et Corajoud ont inventé des murs de béton en zigzag qui taillent dans la pente et acculent les visiteurs vers le guichet et la librairie, avant de les canaliser vers une rampe qui contredit le schéma de circulation pensé par Le Corbusier. L'accès original (le seul pertinent) à la promenade architecturale est désormais réservé aux voitures* ». [23]

21 Auteur anonyme. Une vie franciscaine contemplative.
Disponible sur http://www.clarisses-a-ronchamp.fr/313_p_37464/une-vie-franciscaine-contemplative.html
22 MORE, Thomas. *L'Utopie*. Editions de Guillaume Navaud chez Folio classique, 2017. p78-79 imp. ISBN 978-2-07-043975-1
23 CURTIS, William. Ronchamp défiguré.
Disponible sur http://www.darchitectures.com/ronchamp-defigure-a985.html

5

6

7

3) Centre de désintoxication d'Archipl Architectes à Gand, Belgique

Les centres de désintoxication constituent sans aucun doute des hétérotopies en ce qu'ils accueillent des populations « *en crise* » et en perte d'autonomie. Nous avons choisi l'exemple du centre de désintoxication de Gand pour son architecture particulière qui permet aux résidents de se sentir chez eux. L'architecture s'est inspiré de la maison typique des Flandres et a utilisé un matériau local pour la façade qu'est la brique rouge Terca Hectic tout en laissant les joints de mortier apparents et débordant pour donner une sensation rugueuse. « *Le temps conférera à cette peau une certaine patine, telle était l'idée sous-jacente.* »[24]

Le château situé à l'arrière du centre est également construit en briques rouges. Les architectes ont pris soin de ne pas dépasser la hauteur des bâtiments alentours dans un souci d'intégration.

4) Maison de retraite et crèche à Aspiran

A l'inverse de la maison de retraite classique, que l'on peut qualifier d'hétérotopie de déviation, en ce qu'elle réunit des résidents qui ne participent pas à la production de biens de consommation ou de services, il existe un modèle très peu répandu qui met en présence deux publics, les personnes âgées et les enfants en bas âge, les premiers participant aux soins des seconds et ainsi à la production de services selon leur capacité. Les personnes retraitées dans cette situation ne peuvent plus être considérées comme oisives. Ce lien intergénérationnel entre la maison de retraite et la crèche qui y est associée ne peut être considéré comme une hétérotopie de déviation constituant sans aucun doute une exception même si à notre connaissance aucune architecture remarquable ne s'est emparée de cette problématique.

« *A Aspiran, petite commune de 1530 habitants au cœur de l'Hérault, la crèche 'A petits pas' est installée au sein du même ensemble architectural qu'un EHPAD (Etablissement d'Hébergement pour Personnes Agées Dépendantes). La conception a été réfléchie comme un ensemble* ».[25]

24 Auteur anonyme. Centre de désintoxication à Sint-Denijs-Westrem. Disponible sur https://www.innovate-in-architecture.be/fr/projects/centre-de-desintoxication-a-sint-denijs-westrem/

25 Auteur anonyme. L'Ehpad "Gérard Soulatges" et la crèche "À petits pas" sont à l'honneur à Aspiran. (14 Mai 2009). Disponible sur http://www.herault.fr/2009/05/14/l-ehpad-gerard-soulatges-et-la-creche-a-petits-pas-sont-a-l-honneur-a-aspiran

II: Hétérochronies

1) Hétérochronie et style architectural

1.1 Hétérochronie et épistémè

Michel Foucault crée un néologisme, pour désigner une rupture temporelle du lieu dans son environnement, c'est l'hétérochronie. Cette notion est proche de l'épistémè, autre néologisme de Foucault avec laquelle elle ne doit pas être confondue.

L'hétérochronie est une caractéristique de l'hétérotopie. L'épistémè quant à elle, désigne toute une culture, il y en a trois, l'épistémè de la Renaissance, l'épistémè classique, et l'épistémè moderne. Le passage d'une épistémè à la suivante explique les changements culturels.

« *Ce sont tous ces phénomènes de rapport entre les sciences ou entre les différents discours dans les divers secteurs scientifiques qui constituent ce que j'appelle épistémè d'une époque* ».[26]

Georges Teyssot, professeur d'histoire et théorie de l'architecture à l'École d'Architecture de l'Université Laval (Québec, QC) analyse la notion d'épistémè. « *Il n'y a pas de progrès dans le processus culturel. Les changements sont produits par le passage d'une épistémè à une autre* ».

« *It is evident from his book The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences that its implicit and explicit method of historical enquiry, Foucault's archaeology, defines history as a manifestation of various systems of discontinuity. He introduces the concept of episteme, or epistemological field within the "space" of knowledge, as a totality endowing thought with a particular Order during a given historical period.* » [27]

Par exemple, la Renaissance est marquée par l'épistémè de la similitude tandis que l'époque classique est marquée par l'épistémè de l'ordre, de l'identité et de la différence.

L'épistémè moderne met l'homme au centre du débat, comme « *objet d'étude* ».

À la fin de son livre "*Les mots et les choses*", Foucault émet l'hypothèse que l'épistémè moderne prenne bientôt fin, mais cela reste une question ouverte et nous considérerons pour simplifier que nous sommes toujours dans l'épistémè moderne.

« *L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine* ».[28]

26 FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses.* Editions tel Gallimard, imp. 2016. p. 1239. ISBN 978-2-07-029335-3
27 TEYSSOT, Georges. Heterotopias and the History of Spaces. In T*eyssot et al., Il dispositivo Foucault; revu et traduit* (Oct. 1980).
28 FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses.* Editions tel Gallimard, imp. 2016. p. 398. ISBN 978-2-07-029335-3

Teyssot explique également la notion d'hétérotopie, qu'il définit comme une discontinuité à la fois temporelle (hétérochronie) et spatiale, comme « *un sol discontinu spatialement* ».

« *In this manner the term acquires a dual significance—spatial as well as temporal. It signifies a "discontinuity" in time, an interruption of sorts, a sudden rupture within the order of "knowing" and—at the same time—a detached heterogeneous place disposed against the background of the spatial continuum. A clear idea of this phenomenon of a "spatially discontinuous ground" is essential for an understanding of the structure of spaces fixed by modern society* ». [29]

L'épistémè est donc une rupture temporelle différente de l'hétérochronie, car elle concerne la culture occidentale dans son ensemble et ses changements alors que l'hétérochronie concerne un espace qui présente la caractéristique d'accumuler le temps (musées, bibliothèques) ou de le rompre (le cimetière).

29 TEYSSOT, Georges. Heterotopias and the History of Spaces. In T*eyssot et al., Il dispositivo Foucault; revu et traduit* (Oct. 1980).

8

40

1.2 Hétérochronie de l'accumulation : le musée Guggenheim de Bilbao de Franck Gehry

D'après Sébastien Roman, dans son analyse du texte de Foucault "*Des espaces autres*", on ne peut pas se contenter d'affirmer qu'architecturalement un musée est une hétérotopie du simple fait de sa fonction de musée. En effet, les musées, bien qu'étant des lieux de l'accumulation du temps, de même que les bibliothèques, ont toujours existé. Il serait trop vaste de considérer tous les musées comme des hétérochronies, pour lesquels il emploie la terminologie d' « *utopie pratique* ».

« *…nous voudrions souligner brièvement deux limites communes à Foucault et à Ricœur, pour poursuivre le raisonnement à partir de ce que leurs textes donnent à penser. La première est de parler de l'utopie pratique sans rien dire sur son élaboration, sur les moyens de la faire advenir ou de la constituer.* »[30]

«*… avec une telle définition de l'hétérotopie, tout n'est–il pas très vite hétérotopique ? Du moins : n'y a–t–il pas le risque de proposer une définition trop large, ou distendue de l'hétérotopie dans sa dimension contestataire, tant et si bien qu'on ne sait plus s'il s'agit d'une contestation, ou bien plutôt de la désignation d'un espace autre, c'est–à–dire que l'accent serait mis sur l'altérité, non sur la conflictualité ?* »[31]

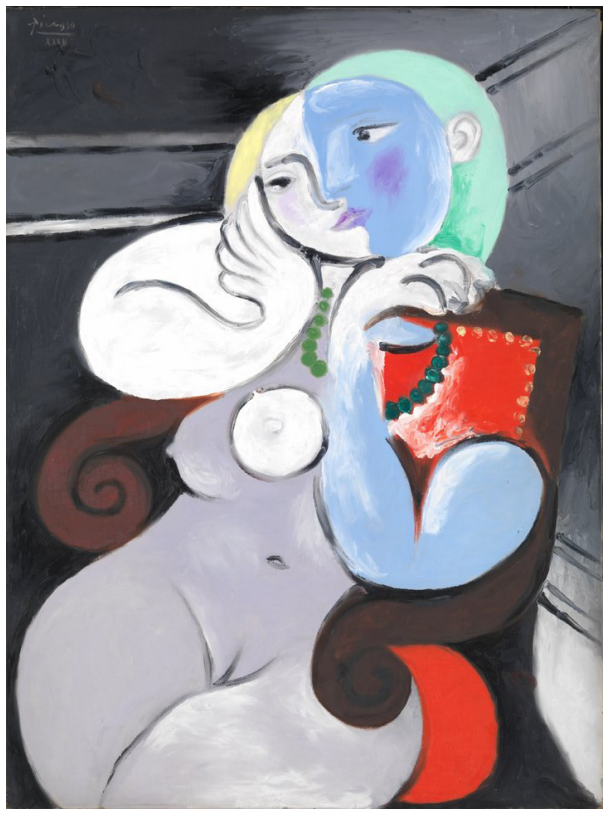
Sébastien Roman va plus loin et propose une définition de l'hétérotopie plus restreinte.

«*… la définition de l'hétérotopie comme d'un geste qui déconstruit, bouscule et rompt l'ordre établi* ».[32]

C'est donc le geste architectural qui détermine selon Sébastien Roman l'hétérochronie architecturale.

Par l'expression « *geste* » architectural, on entendra le style de l'édifice, style contemporain en rupture avec son contexte.

30 ROMAN, Sébastien. Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricoeur. In *Le Philosophoire*, *Vrin/Éditions Association Le Lisible et l'Illisible* (2015). p. 69-86.
Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>. <hal-01249679> p.10
31 Idem p.7
32 Ibid p.3



9

10

1.2.1 L’auteur et son style

Le style architectural suppose l’existence d’un auteur. Ainsi il nous faudra définir les notions de style et d’auteur.

Nous proposons d’analyser le musée Guggenheim de Franck Gehry comme étude de cas en adoptant les regards de Roland Barthes et Michel Foucault à travers leurs définitions du style et de l’auteur en littérature.

Nous risquons un parallèle entre littérature et architecture et nous assumons également la vision anachronique de Barthes et Foucault en supposant que les notions qu’ils ont définies sont toujours d’actualité. Nous verrons par la suite que les concepts de mythe ou mythologie de l’auteur et de style artistico-réaliste sont associés aux concepts de style et d’auteur chez Barthes. Il nous faudra donc également les définir et voir dans quelle mesure ils y sont associés.

Le style de l’auteur est un « *langage* » selon Roland Barthes qui n’est parlé que par lui, c’est une forme d’expression qui est immédiatement identifiable comme étant la sienne. C’est une problématique qui existe en peinture. Par exemple, si je n’ai jamais vu tel tableau de Picasso, je devine néanmoins que c’est un Picasso, de par le style qui est reconnaissable (dans une même période pour cet artiste en particulier).

« *Ainsi sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle de l’auteur […] où s’installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence.* » [33]

Pour Barthes, c’est à travers son style que l’écrivain existe en tant qu’auteur, et celui-ci doit être assumé, car depuis Flaubert, la littérature est devenue « *une problématique du langage* », autrement dit la littérature ne sert pas à transmettre un message ou à exprimer une idée ou un ressenti. La littérature est l’affirmation de l’identité de l’auteur, et donc de son existence comme être unique car sa forme lui est propre, et reconnaissable entre mille au premier coup d’œil. Cette forme pour Barthes n’est pas artificielle, elle existe pour l’auteur de façon intrinsèque et ce dernier n’a comme travail que de la laisser s’exprimer, de la laisser s’imposer d’elle-même sans la brimer ou la corriger. Il faut juste l’assumer, mais c’est le plus dur.

« *Depuis cent ans, toute écriture est ainsi un exercice d’apprivoisement ou de répulsion en face de cette Forme-Objet que l’écrivain rencontre fatalement sur son chemin, qu’il lui faut regarder, affronter, assumer, et qu’il ne peut jamais détruire sans se détruire lui-même comme écrivain.* » [34]

En transposant, nous pouvons dire que l’architecture pour avoir un style propre, doit être le produit d’un architecte auteur qui est aussi reconnaissable, et qui répète son identité pour chaque projet qu’on lui confie.

33 BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture.* Editions du Seuil, imp.1972. p.12. ISBN 2.02.000610.3
34 Idem p.12

11

12

On peut faire un parallèle de cette citation avec le moment où Gehry fait le choix d'assumer son style. C'était peu après la fin de la reconstruction de sa maison, la Santa Monica House, en 1978. En effet, Gehry considère cette maison comme un « *turning point* ». La première fois où il se sentit libre de faire ce qu'il voulait.

« *En même temps que ma maison, je construisais le Santa Monica Palace. Le soir de l'inauguration, on a invité ici à diner le PDG de la boîte. Il m'a demandé : c'est quoi ce truc ? J'ai répondu que j'avais fait une expérience. Il a dit : et ça vous plaît ? Oui ça vous plait forcément. J'ai répondu oui. Il m'a dit : Si ce truc-là vous plaît, celui-là ne vous plaît pas. Il montrait Santa Monica Palace. J'ai répondu qu'il avait raison. Il me demanda : Alors pourquoi vous le faîte ? Pour gagner ma vie. Il a dit : Arrêtez, il faut que vous arrêtiez, ne le faîte plus. Et j'ai dit : vous avez raison. A ce moment 45 personnes travaillaient pour lui dans mon bureau. On s'est serré la main et on a décidé de tout arrêter. C'était comme de sauter d'une falaise, c'était effarant. Et depuis je suis heureux.* » [35]

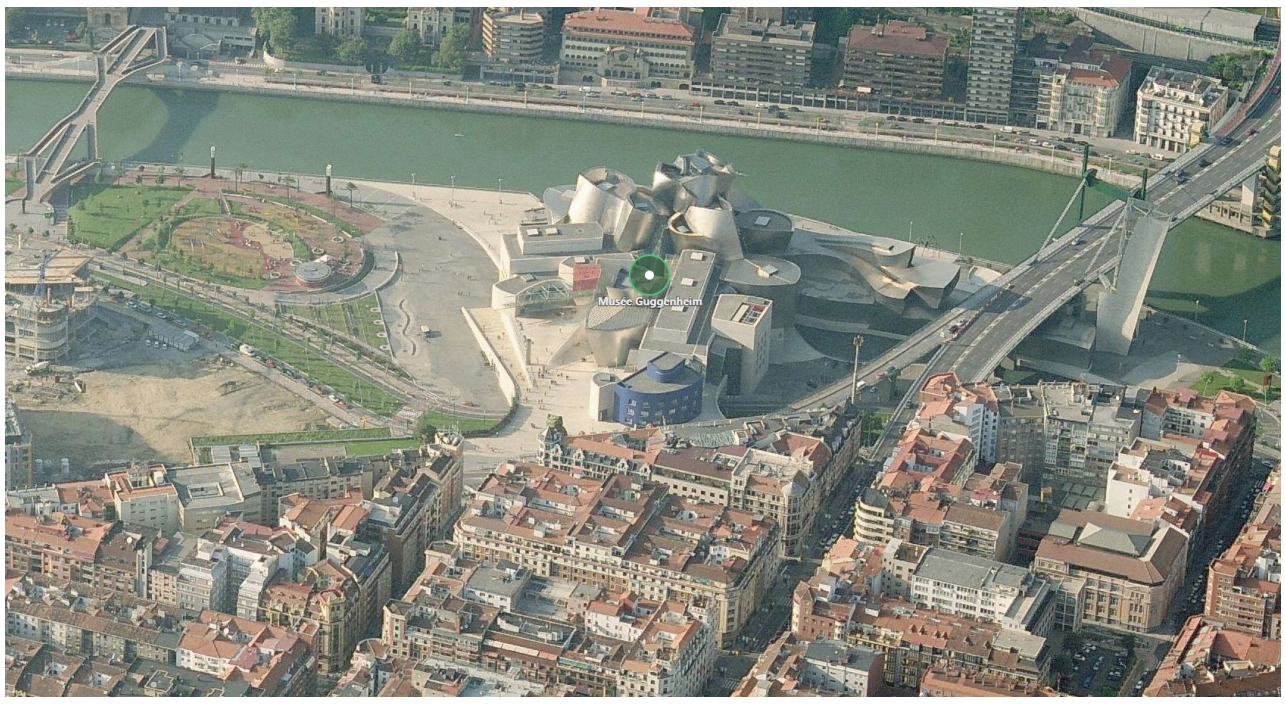
Et ce style, pour être affirmé, doit s'affranchir de l'Histoire selon Barthes. « *Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire*. » [36]

Nous pouvons faire un parallèle avec Franck Gehry qui dit que l'étude de l'histoire de l'architecture n'est pas nécessaire pour faire de l'architecture. Selon lui, quitte à remonter dans le temps, autant revenir il y a des millions d'années, avant même l'humanité, quand il n'y avait que des poissons. Cette idée l'a même amené à réaliser des sculptures géantes de poissons, qu'il considère, non sans ironie, comme pseudo manifestes de son antihistoricisme.

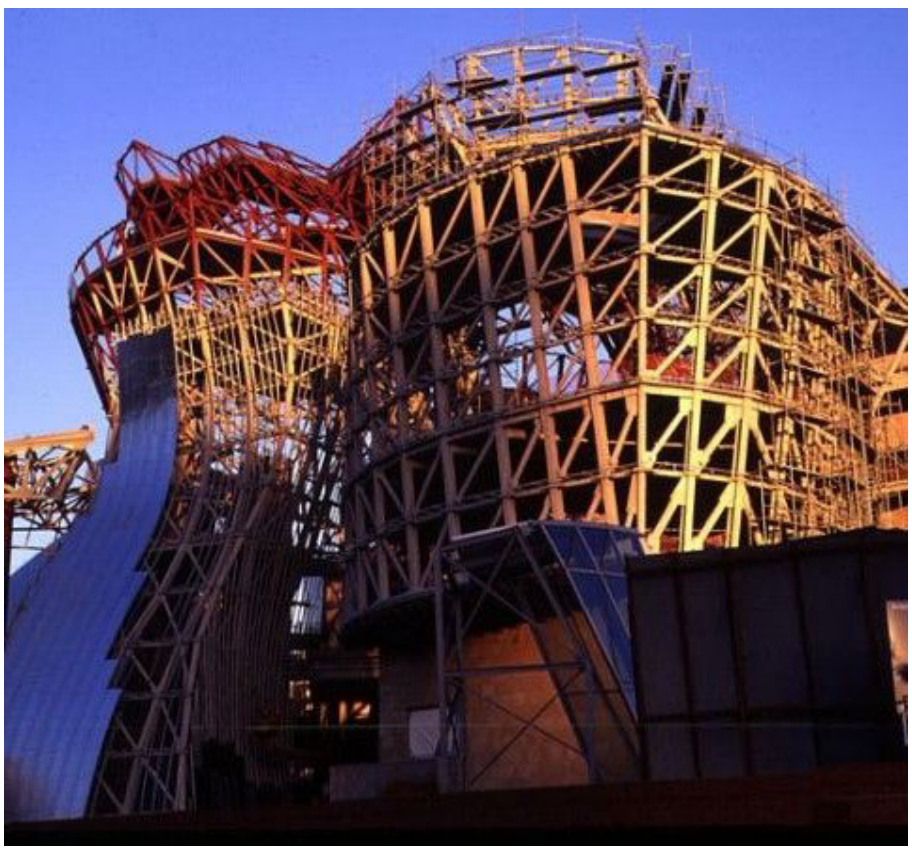
On peut constater que de nombreux architectes contemporains se posent la question de l'auteur et que certains se revendiquent implicitement comme architecte-auteur tel Franck Gehry ou bien au contraire sont contre le concept d'auteur en architecture, et le conçoivent comme réservé aux artistes, tel Jean Nouvel.

« *Je ne pense pas qu'il puisse y avoir une unité stylistique liée à un architecte. Je ne pense pas qu'un architecte puisse s'approprier un style comme un artiste* »[37]

35 POLLACK, Sydney. Esquisses de Franck Gehry. *Pathé Vidéos* (2007).
36 BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Editions du Seuil, imp.1972. p.12. ISBN 2.02.000610.3
37 SALAME, Léa. Interview de Jean Nouvel sur France 2 dans l'émission *Stupéfiant*. à 1min.
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=CC5PQX-8NiM



13



14

1.2.2 Architecture formaliste

L'architecture d'auteur, avec un style serait forcément formaliste, c'est-à-dire que c'est par la forme du bâtiment, son expression formelle, que l'on reconnaitrait son auteur. Une architecture est dite formaliste quand les déterminations de la forme ne sont pas extérieures à l'objet (déterminisme, fonctionnalisme) mais intérieures à l'objet, comme par exemple des principes géométriques, un vocabulaire formel.

Nous nous proposons de comprendre ce qui motive le choix d'une architecture formaliste par le commanditaire.

Un tel choix n'est manifestement pas motivé par la recherche d'une simplicité constructive. Par exemple, pour les 24000 m2 du musée Guggenheim de Bilbao, il n'y a pas deux éléments de structure qui soient identiques. En réalité cette architecture est constructivement complexe.
Ce choix n'est manifestement pas non plus motivé par la recherche d'un coût concurrentiel. Par exemple, l'architecture de Gehry est couteuse même si le budget est optimisé par rapport au challenge. En effet, Gehry utilise des logiciels tels que BOCAD depuis le musée Guggenheim de Bilbao pour rationaliser la fabrication des éléments.

Le formalisme fera forcément scandale selon Roland Barthes.

« *La Forme se suspend devant le regard comme un objet ; quoi qu'on fasse, elle est un scandale : splendide elle apparaît démodée, anarchique elle est asociale ; particulière par rapport au temps ou aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude.* » [38]

L'auteur, en tentant de se libérer des conventions par le geste et le style est vite rattrapé par le système qui l'oblige à se répéter, et cela nuit à son message originel de liberté, comme l'explique Roland Barthes (pour la littérature) dans le chapitre l'écriture et le silence.

« *Les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté […] La société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels*. » [39]

En effet, l'architecture de Gehry est solitude en ce qu'elle fait penser à un objet catapulté en plein cœur de la ville, quand on pense par exemple au musée de Bilbao, qui s'affiche comme singulier et donc comme solitude. Il a été construit sur une friche industrielle entre ville et fleuve. Franck Gehry a imaginé un musée dont le point culminant s'élève à 53 mètres du sol alors que la coursive la plus haute menant aux salles d'exposition est à 26 mètres. L'écart entre les deux constitue un espace vide de 27 mètres de haut auquel le visiteur ne peut accéder mais qui donne son aspect théâtral à l'œuvre. Celle-ci est complétée par une tour creuse, simplement théâtrale qui est séparée du musée par un pont préexistant, que Franck Gehry a souhaité absorber.

Franck Gehry a utilisé des matériaux différents en fonction des espaces: la pierre pour les galeries carrées ou rectangulaires et le titane pour les galeries courbes. Gehry a choisi des plaques de titane, posées en forme d'écailles, pour permettre un jeu de lumière notamment les reflets de la lumière réfléchie par l'eau.

Le musée, dont l'architecture s'inscrit dans le mouvement de la déconstruction, est devenu le principal point de rencontre, pas seulement pour les touristes mais aussi pour les habitants. Il a permis à la ville de se redynamiser, c'est ce qu'on appelle l'effet Bilbao.

Cette déconstruction architecturale fait écho à la définition de l'hétérotopie de Sébastien Roman :

«*… la définition de l'hétérotopie comme d'un geste qui déconstruit, bouscule et rompt l'ordre établi* » [40]

38 BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Editions du Seuil, imp.1972. p.12. ISBN 2.02.000610.3
39 Idem p.57
40 ROMAN, Sébastien. Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricoeur. In *Le Philosophoire*, *Vrin/Éditions Association Le Lisible et l'Illisible* (2015). p. 69-86.
Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>. <hal-01249679>

15

1.2.3 Mythologie de l'auteur

Dans son ouvrage Surveiller et Punir, Foucault était lui-même méfiant face à la notion d'auteur, qui existe depuis le Moyen Age mais qui a changé de signification avec le temps. Foucault était méfiant en particulier du mythe accompagnant l'auteur, mythe défini par Roland Barthes dans Mythologies comme l'histoire du quotidien de l'auteur, qu'il soit peintre, architecte ou écrivain.

« *Pendant longtemps l'individualité quelconque — celle de tout le monde — est demeurée au-dessous du seuil de description. Être regardé, observé, raconté dans le détail, suivi au jour le jour par une écriture ininterrompue, était un privilège. La chronique d'un homme, le récit de sa vie, son historiographie, racontée au fil de son existence faisait partie des rituels de sa puissance. Or les procédés disciplinaires retournent le rapport, abaissent le seuil de l'individualité descriptible et font de cette description un moyen de contrôle et une méthode de domination. […] L'enfant, le malade, le fou, le condamné deviendront, de plus en plus facilement à partir du XVIIIe siècle et selon une pente qui est celle des mécanismes de discipline, l'objet de descriptions individuelles et de récits biographiques. Cette mise en écriture des existences réelles n'est plus une procédure d'héroïsation ; elle fonctionne comme procédure d'objectivation et d'assujettissement.* » [41]

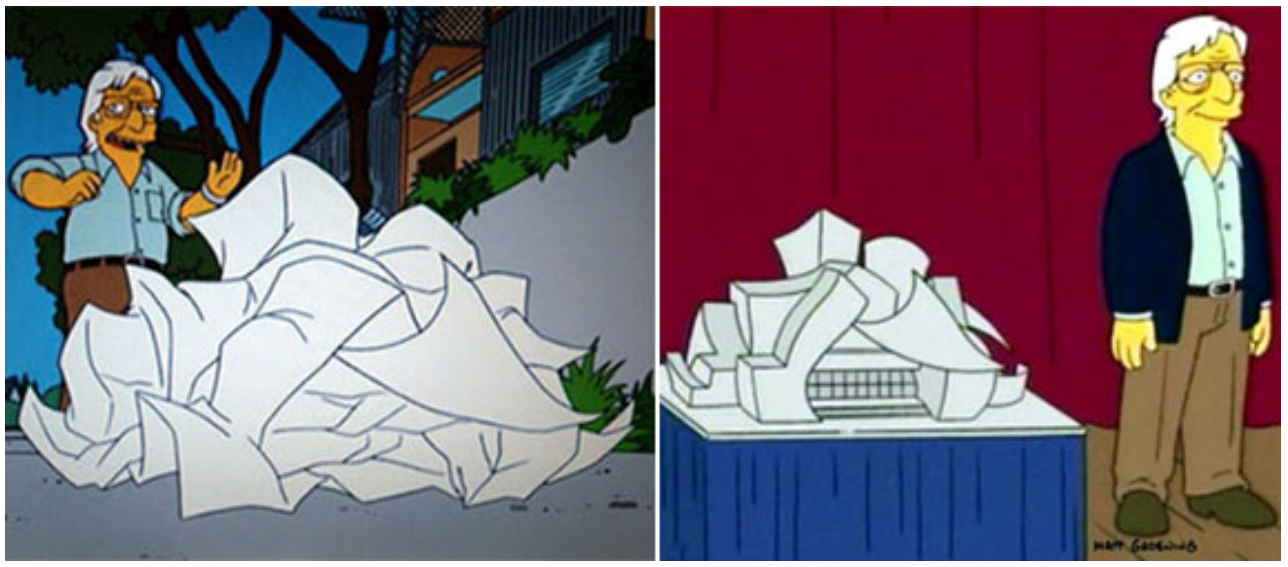
Roland Barthes explique que l'écrivain qui se montre dans son quotidien en vacances se rend ainsi accessible au public et donc proche du lecteur psychologiquement.

« *L'alliance spectaculaire de tant de noblesse et de tant de futilité signifie que l'on croit encore à la contradiction : totalement miraculeuse, chacun de ses termes l'est aussi : elle perdrait évidemment tout son intérêt dans un monde où le travail de l'écrivain serait désacralisé au point de paraître aussi naturel que des fonctions vestimentaires ou gustatives*. » [42]

C'est un fait très courant de présenter un auteur, qu'il soit écrivain, peintre ou architecte dans son quotidien, en simplifiant son activité au maximum pour le rendre très attachant, explique Barthes. Picasso est rendu très attachant par exemple en se montrant dans son quotidien en train de s'amuser ou de se déguiser.

« *Je sentirais sans doute délicieusement fraternelle une humanité où je sais par les journaux que tel grand écrivain porte des pyjamas bleus.* » [43]

41 FOUCAULT, Michel. Surveiller et punir. pp. 193-194. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault
42 BARTHES, Roland. *Mythologies*. Editions du Seuil, imp. 1957. p. 33. ISBN 2.02.000585-9
43 Idem p. 33



16

50

Présenter l'auteur dans son intimité, c'est donner une taille humaine et intime à toute son entreprise, ce qui a toujours été efficace d'un point de vue populaire et donc commercial selon Barthes.

« *N'empêche que le solde de cette opération, c'est que l'écrivain devient encore un peu plus vedette.* » [44]

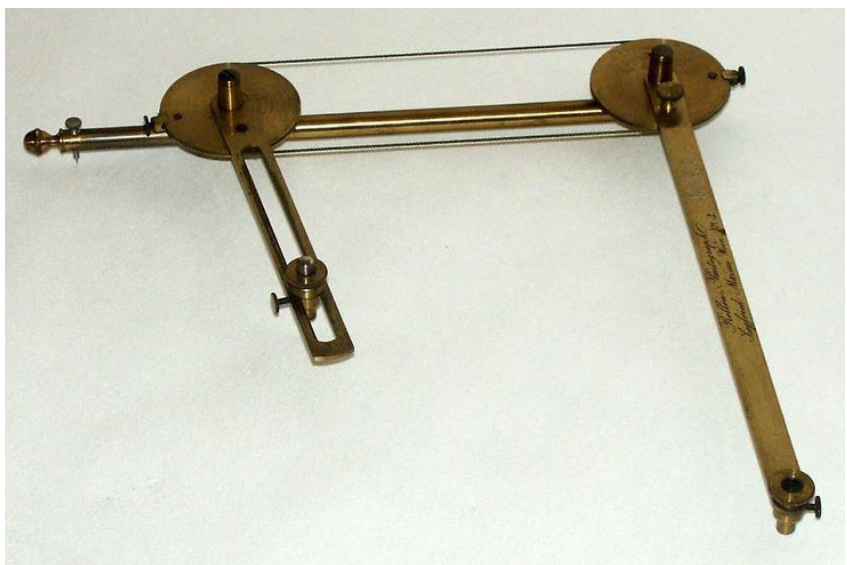
Quand on pense à Gehry, deux grands mythes viennent tout de suite à l'esprit. Le mythe populaire veut que Gehry jeta une boulette de papier et y vit la forme d'un édifice. Ce mythe fut entretenu par son personnage dans les Simpson. A tel point qu'un jour un journaliste lui demanda lors d'une interview comment il faisait après avoir fait la boulette de papier.

Le deuxième mythe, celui de la naissance du Gehry tel qu'on le connait, avec son style architectural, viendrait d'une grande colère qu'il contenait contre le conformisme en architecture jusqu'à ce qu'elle éclate un beau jour, alors qu'il se rasait dans sa salle de bains de la Santa Monica House, comme le raconte Charles Jenks, architecte et écrivain.

« *Un jour il va se raser dans la salle de bains, il n'y avait pas de lumière naturelle. Alors il attrape un marteau et fait un trou dans le plafond pour laisser entrer le soleil et il se rase.* » [45]

44 Ibid page 33
45 POLLACK, Sydney. Esquisses de Franck Gehry. *Pathé Vidéos* (2007). 11ème min.

17



18

19

1.2.4 Un style « artistico réaliste »

L'adjectif « *artistico-réaliste* » est souvent associé à la notion de style par Roland Barthes. Dans Le degré zéro de l'écriture, un chapitre entier est consacré à l'écriture réaliste « *Ecriture et révolution* ». Barthes nous dit que le Réalisme est un procédé commercial qui ne sert qu'à flatter la petite bourgeoisie. Le Réalisme permet en effet de déployer des moyens très ostentatoires.

« *la petite bourgeoisie va donc trouver dans l'écriture artistico-réaliste dont seront faits une bonne part des romans commerciaux l'image privilégiée d'une Littérature qui a tous les signes éclatants et intelligibles de son identité. Ici la fonction de l'écrivain n'est pas tant de créer une œuvre que de fournir une Littérature qui se voit de loin.* »[46]

Comment est né le Réalisme ? C'est le peintre Gustave Courbet qui est considéré comme l'inventeur du Réalisme en 1850 lorsqu'il présente le tableau "*Un enterrement à Ornan*". Les personnages sont peints sans être idéalisés. Leurs vêtements sont sales, leurs défauts, leur laideur est montrée et non corrigée comme c'était l'usage. Le tableau, de grande dimensions, (réservée aux scènes importantes et historiques) présente une scène triviale et ne cherche pas non plus à flatter la bourgeoisie. C'est un grand scandale. Courbet devient devint alors le chef de file du Réalisme.

C'est au même moment que nait le pantographe, instrument qui permet de recopier un dessin à l'identique à une échelle plus grande. C'est cet instrument qui inspirera la marque de scanner Faro qui est aujourd'hui utilisé par l'agence de Franck Gehry. Si on lit l'architecture de Gehry à travers le regard de Barthes, on comprends que l' intention de Gehry, lorsque celui-ci cherche à imiter au plus près les courbures données par le papier, n'est pas la fidélité au réel mais au contraire que cette fidélité n'est qu'un prétexte pour déployer un processus spectaculaire et mythologique (propre à l'auteur) qui sera le véritable objet de contemplation.

« *L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de sa fabrication.* »[47]

46 BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Editions du Seuil, imp.1972. p.51. ISBN 2.02.000610.3
47 Idem p.49

20

21

1.3 Hétérochronie de rupture : le cimetière des époux Brion de Carlo Scarpa

« *l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel* » [48]

L'architecture du cimetière de Carlo Scarpa a également un style mais se différencie fortement de l'architecture de Franck Gehry, pour plusieurs raisons. Gehry fait partie d'un courant que l'on appelle la déconstruction et qui a été dénommé ainsi à la suite d'une exposition « *deconstructivist architecture* » organisée notamment par Philip Johnson au Moma (museum of modern art).

Il faut souligner également que les notions de mythologie et de style artistico-réaliste associés à l'auteur par Roland Barthes sont valables pour Franck Gehry mais absolument pas pour Carlo Scarpa. En effet, Scarpa ne met ni en scène son procédé créatif ni sa propre vie et ne cherche pas de réalisme dans son dessin architectural à l'inverse de Franck Gehry. Scarpa a néanmoins développé son langage propre que l'on reconnait à travers ses différents projets.

La première hétérochronie de Foucault découlant de son quatrième principe d'hétérotopie est celle liée à la rupture du temps. Le rapport au temps de Foucault est plus épicurien que stoïcien. En effet Epicure décrit la mort comme une échéance, un moment précis, point de rupture de l'existence. La peur de la mort n'est pas justifiée pour Epicure car on ne peut coexister avec sa propre mort.

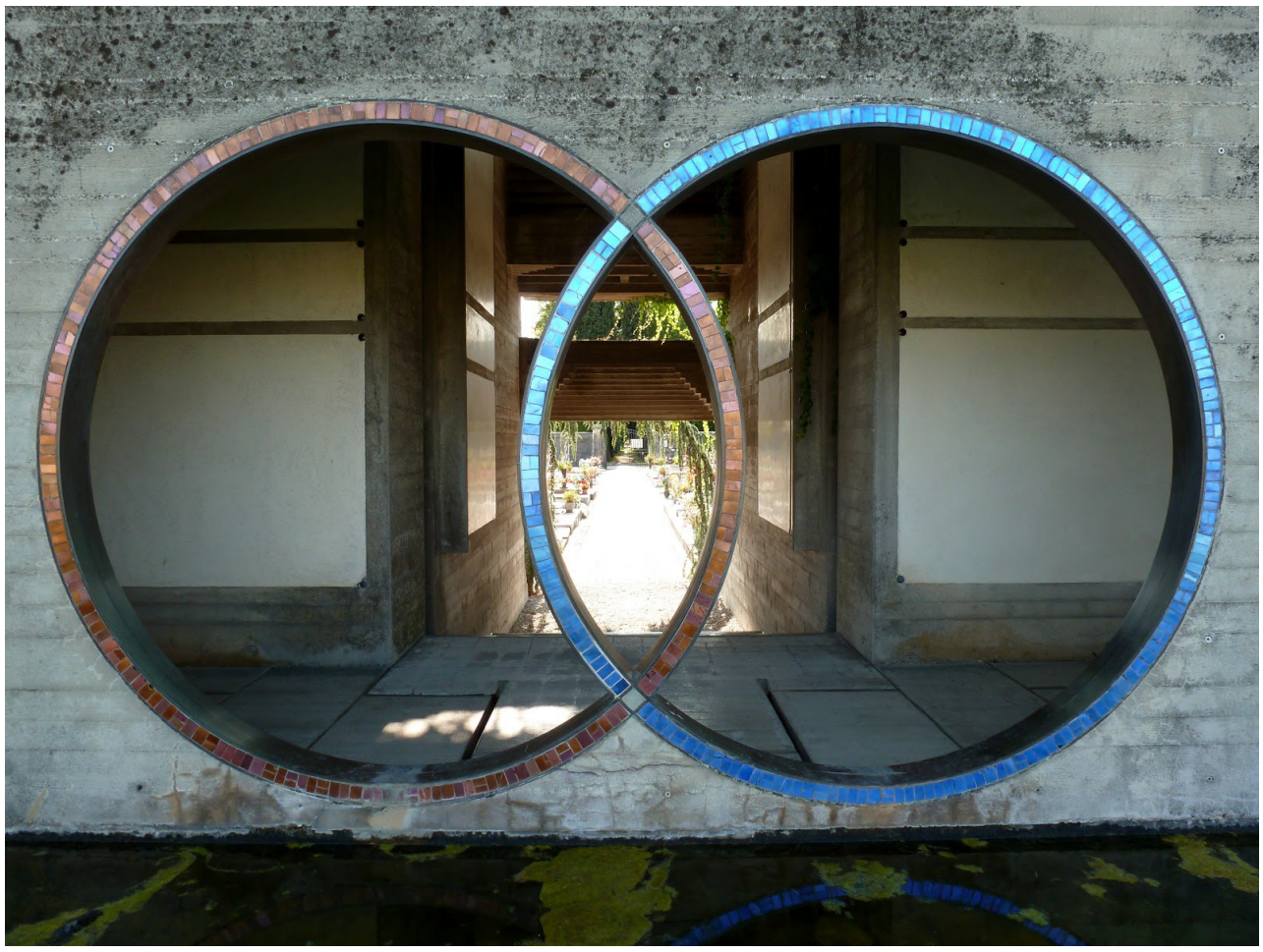
« *Ainsi, celui des maux qui fait le plus frémir n'est rien pour nous, puisque tant que nous existons, la mort n'est pas, et que la mort est là où nous ne sommes plus.* » Epicure [49]

A l'inverse, pour Sénèque, stoïcien, la peur de la mort est la mort elle-même, en ce que le temps passé à avoir peur est irremplaçable, ce temps précieux qui est perdu à jamais, la mort le tient. En effet Sénèque théorise la mort comme le temps qui est passé.

« *In hoc enim fallimur, quod mortem prospicimus: Magna pars ejus jam praeteriit; quidquid aetatis retro est, mors tenet* »

« *En ceci nous nous trompons, en voyant la mort devant nous. Elle est en grande partie déjà passée. Tout ce qui de nous est derrière, la mort le tient.* » Lettre 1 à Lucilius de Sénèque, (Ier siècle avant JC- Ier siècle après JC)

48 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité).* n°5 (Oct. 1984). pp. 46-49
49 EPICURE. La mort n'est rien pour nous. Disponible sur https://la-philosophie.com/la-mort-rien-pour-nous-epicure



22

23

Le cimetière de Carlo Scarpa construit en1969 à San Vito d'Altivole près de Venise est un cimetière de 2000 m^2. Il est édifié dans la prolongation d'un cimetière public dans sa partie nord. Il s'agit de la tombe des époux Brion et de leur famille. Il est construit tout en symboles. Dès son entrée délimitée par deux pilastres qui font penser à l'entrée de l'Acropole d'Athènes, se dessinent deux alliances symboles d'union et d'éternité dans le mariage et dans la mort. Le plan laisse à voir que le cimetière des époux Brion est démesuré au regard du cimetière public qui l'abrite ce qui tend à créer une hiérarchie entre ces deux cimetières et des morts qui l'habitent, s'opposant ainsi à l'idée de l'égalité dans la mort.

C'est sans doute pour cela que Carlo Scarpa a limité les édifices funéraires compris dans ce complexe et a privilégié les parcours méditatifs entre ces mêmes édifices. Ces parcours, où prévaut le silence, sont rythmés par le bruit de l'eau. Scarpa a voulu un jardin avec des bassins et des canaux pour que l'eau soit en mouvement perpétuel et que par endroits elle puisse se refléter à l'extérieur et à l'intérieur des édifices. Il a également édifié des tombes très symboliques pour les époux Brion, symétriques, qui penchent l'une vers l'autre, en signe d'amour et surmontées d'une sculpture évoquant un pont en signe d'éternité.

Cet ensemble de deux cimetières privé et public constitue une double hiérarchisation de l'hétérochronie de Foucault, d'une part entre les morts du cimetière public et ceux du cimetière exclusivement dédié à la famille Brion, et d'autre part entre les tombeaux des époux Brion et ceux du reste de leur famille. C'est cette double mise en abyme qui crée une hiérarchisation dans la mort.

C'est sans aucun doute la scénographie exceptionnelle imaginée par Scarpa pour ce cimetière, les bâtiments, les escaliers, les bassins, les murs d'enceinte sculptés de façon géométrique ainsi que le parcours scénographique entre ces mêmes espaces, chapelle, pavillon avec au centre la tombe des époux Brion, sans oublier les détails géométriques et les matériaux qui font l'admiration de tous et qui ont conduit Louis Kahn à lui consacrer un poème qui est son dernier écrit avant de mourir. Scarpa rend hommage au carré à travers des déclinaisons de carrés de plus en plus petits, tournés, en béton etc… et crée des séquences et des rythmes géométriques, à travers des bas-reliefs et hauts reliefs en escaliers.

Le traitement des matériaux avec l'utilisation du béton inspirée du brutalisme de Le Corbusier et Louis Kahn et également l'utilisation de matériaux précieux (or, cuivre, ivoire, ébène, marbre) contrasté à certains endroits, « *les points de jonction* », selon l'expression de Louis Kahn.

« *In the work of Carlo Scarpa*
‘Beauty’
the first sense
Art
the first word
then Wonder
Then the inner realization of ‘Form’
The sense of the wholeness of inseparable elements.
Design consults Nature
to give presence to the elements
A work of art makes manifest the wholeness of the ‘Form’
a symphony of the selected shapes of the elements.
In the elements
the joint inspires ornament, its celebration.
The detail is the adoration of Nature. »

« *Dans l’œuvre de Carlo Scarpa,*
La «beauté »
Le premier sens
L’art
Le premier mot
Puis la merveille
Puis la réalisation interne de la « forme »
Le sens de l’intégrité d’éléments inséparables.
L’idée consulte la nature
Pour donner une présence aux éléments.
Une œuvre d’art rend manifeste l’intégrité de la « forme »
La symphonie des formes choisies pour les éléments.
Dans les éléments
Le point de jonction inspire l’ornement, sa célébration.
Le détail est l’adoration de la nature » [50]

L’architecte Carlo Scarpa souhaitera être enterré dans le cimetière public, à l’intersection du L formé par le cimetière privé dans une tombe très discrète à l’opposé de l’imposante tombe des époux Brion.

C’est la fonction même du cimetière qui fait de cette œuvre architecturale une hétérotopie et son rapport au temps qui en fait une hétérochronie.

50 KAHN, Louis. *Carlo Scarpa Architecte, Composer avec l’histoire. Centre Canadien d’architecture,* Montréal, imp.1999. p. 39. ISBN 092078559X

2) Synchronie de la culture et multifonctionnalité

2.1 Synchronie de la culture

« *la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.* » [51]

Qu'est-ce qu'une synchronie de la culture ? La synchronie est un mot composé étymologiquement de deux mots grecs qui signifient avec et temps. C'est Ferdinand de Saussure, professeur de linguistique générale à l'université de Genève de 1896 à 1911, qui définit et oppose la synchronie et la diachronie du langage. La diachronie est l'étude de l'évolution du langage dans le temps tandis que la synchronie est l'étude du langage à un moment donné sans en considérer l'évolution.

A l'origine « *l'amphithéâtre* » grec avait été édifié en l'honneur de Dionysos qui était uniquement vénéré par des hymnes.

Ce n'est que plus tard que l'édifice prend la fonction de théâtre. Cette évolution dans le temps s'apparente davantage à une diachronie qu'à une synchronie.

« *Cet aspect s'explique par son origine. En effet il est né des hymnes (le dithyrambe) en l'honneur de Dionysos, peu à peu transformés en pièces de théâtre* » [52]

Le Colisée de Rome construit entre 70 et 80 après JC sous le règne de l'Empereur Vespasien était déjà un espace multifonctions. Sa configuration éphémère soumise à des évolutions s'apparente à une synchronie. En effet, le Colisée pouvait accueillir des gladiateurs, se transformer rapidement pour accueillir des naumachies (batailles navales), et revenir à sa fonction d'arène de gladiateurs.

A l'époque contemporaine, il existe également des espaces architecturaux qui peuvent se transformer sans que cela soit lié à une évolution de la culture. Cela est lié à une économie d'espace et de moyens financiers pour réunir en un seul lieu plusieurs fonctions. On peut parler d'une forme de culture de la rationalité qui se développe de plus en plus.

51 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité).* n°5 (Oct. 1984) pp. 46-49
52 Auteur anonyme. Théâtres grecs et romains.
Disponible sur http://www.clg-st-exupery-andresy.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Theatres_Grecs_et_romains_expose.pdf

24

2.2 Le stade de Lille de l’agence Valode & Pistre

Le stade de Lille a été conçu par l’agence Valode & Pistre pour servir à la fois de centre de conférence, d’arène sportive et de Zénith (concerts). Il se transforme littéralement en 24 heures, sa pelouse amovible laisse place à un parquet pour les spectacles et son toit s’ouvre et se ferme en coulissant sur des rails en une vingtaine de minutes. Cette transformation peut être qualifiée de synchronie de la culture.

« *En vingt-quatre heures, la moitié nord de la pelouse rétractable se soulève pour laisser place à une "boîte à spectacles" (concerts, tennis, basket...)* » [53]

Le stade de France, initialement conçu par les architectes Michel Macary, Aymeric Zublena, Michel Regembal et Claude Costantini pour la coupe du monde de Football de 1998 a accueilli de nombreux concerts et va subir des transformations pour accueillir les épreuves d’athlétisme des Jeux Olympiques de 2024. Ce stade subit ainsi une évolution dans le temps pour accueillir de nouvelles fonctions qui n’avaient pas été prévues à l’origine contrairement au stade de Lille. Cette évolution de sa fonction s’apparente ainsi à une diachronie de la culture et est basée sur une rationalité et une économie de moyens.

53 MONIER-VINARD, Bruno. Le stade multifonction de Lille. In *Le Point* (19 Jan. 2012).
Disponible sur http://www.lepoint.fr/immobilier/le-stade-multifonction-de-lille-19-01-2012-1423433_31.php

III : Contradictions en architecture
1) Coexistence des contraires : Le jardin et le bunker

Selon Michel Foucault, « *L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles* ».[54]

Malgré leurs apparentes caractéristiques communes, en quoi le jardin et le bunker sont-ils historiquement des espaces incompatibles ou tout du moins contradictoires, que seule une véritable hétérotopie pourrait rassembler harmonieusement ?

Le jardin d'Eden par exemple tout comme le souterrain ont apparemment des caractéristiques communes. Tout d'abord, ils sont des espaces autres caractérisés par le fait qu'ils figurent un espace intérieur et de protection. Etymologiquement, au IX e siècle, en gallo-romain, « *hortus gardinus* » signifie « *jardin entouré d'une clôture* ». Il s'agit donc d'un espace intérieur.

Quant au souterrain, il a toujours été défensif. Déjà au Moyen Age, l'architecture militaire, en particulier les fortifications de Vauban avaient cette fonction, mais on peut remonter jusqu'aux grottes de Lascaux.

Le jardin est lui aussi défensif. A l'époque contemporaine, le jardin ne nous abrite plus contre nos péchés mais nous permet de nous ressourcer face à une forme de concurrence globale à l'échelle mondiale, qui nous pousse à une activité frénétique. Le paysagiste Gilles Clément pense alors le monde par la planétarisation, autrement dit il pense la terre comme un jardin. C'est le concept de jardin planétaire et de sa finitude écologique. « *Enfin elle pose les limites de l'enclos dans lequel se joue l'avenir de la diversité dont l'homme fait partie : la biosphère, fine pellicule autour de la planète, limitée aux limites-mêmes d'apparition de la vie. Le mot jardin vient du germanique « Garten », qui signifie enclos* ».[55]

Malgré leurs apparents points communs liés à l'idée d'abri et d'espace fermé, le jardin et le souterrain sont profondément différents. Le jardin lumineux et ouvert fait contrepied au souterrain, sombre et fermé. Le jardin, symbole de puissance et de domination de la raison sur la nature atteint son apogée avec le jardin de Le Nôtre au XVIIe siècle à Vaux-Le –Vicomte, œuvre qui est à l'origine du jardin « *à la française* ». Le jardin est bien à l'opposé des souterrains décrits par Jacques Prévert dans le dessin animé de Paul Grimault "*Le Roi et l'Oiseau*", où les prolétaires damnés de la terre forment la force de production, ou encore des créatures surgissant des entrailles de la Terre, les "*Morlocks*", imaginés par H.G Wells dans "*La machine à explorer le temps*" et qui font écho à la vision de l'enfer tel que l'Occident se la représente.

La coexistence du jardin et du souterrain au sein d'un même projet doit alors être orchestrée par l'architecte de sorte à faire dialoguer harmonieusement ces contraires.

54 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité).* n°5 (Oct. 1984). pp. 46-49
55 CLEMENT, Gilles. Le jardin planétaire.
Disponible sur http://www.gillesclement.com/cat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire

25

26

1.1 Le musée Tirpitz de l'agence BIG

Le musée Tirpitz conçu par l'agence BIG (Bjarke Ingels Group) à Varde au Danemark qui prolonge un bunker de la seconde guerre mondiale s'inscrit dans un paysage de dunes de sable protégées et constituant une hétérotopie d'espaces incompatibles au sens de Foucault. En effet, les dunes de sable autour et sur le projet semi enterré contrastent avec le musée lui–même, qui prolonge et s'approprie le bunker inachevé. Ce jardin de sable a une topographie percée par quatre parcours semi enterrés qui convergent vers un patio central. La hauteur de la topographie du toit du musée est la même que celle du bunker dont le jardin veut imiter la verticalité pour mieux s'intégrer jusqu'à disparaitre dans son contexte paysagiste.

Ainsi ce musée permet de réunir les antagonismes que sont le cloisonnement du souterrain et l'ouverture du jardin car malgré sa définition étymologique de jardin clos, « *hortus gardinus* » le jardin pré-existant est effectivement ouvert. Autre antagonisme la luminosité du jardin fait contrepied à l'obscurité du musée, nécessaire à la conservation des œuvres, et qui permet un jeu de lumière artificielle mettant en valeur de façon ponctuelle les œuvres. Ce musée constitue un pont culturel et souterrain avec le bunker qui permet un questionnement sur la seconde guerre mondiale.

Dans ce projet, le jardin n'est pas fermé mais ouvert. Il est également lumineux alors qu'à l'inverse, le souterrain menant au bunker situé sous ce jardin est sombre et fermé tel le bunker. Ses quatre parcours semi-enterrés en forme de pente plongent sous le jardin, et font directement penser à la fonction oblique de Paul Virilio et Claude Parent.[56]

En effet, le jardin et ses pentes font dans le même temps figure de sol et de cloison.

« *À la fois sol et cloisonnement, l'espace habitable s'y fait alors support du déplacement libre de l'individu doté d'une « charge potentielle » propre, lui permettant d'être en état de réceptivité, de participation et d'adhésion à une dynamique architecturale* ».[57]

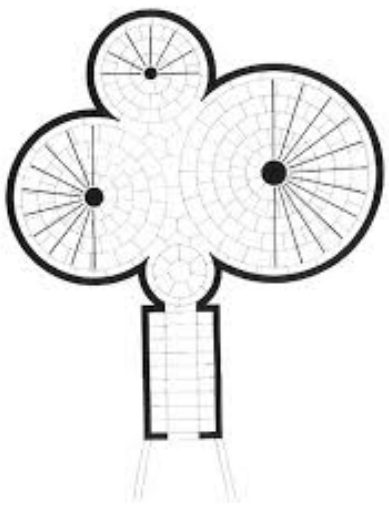
56 Auteur anonyme. Architecture Principe. La fonction oblique 1965 -1967 sur le site du FRAC Centre Val de Loire.
Disponible sur http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/architecture-principe/la-fonction-oblique-64.html?authID=10&ensembleID=30

57 BIFULCO, Agnese. BIG Bjarke Ingels Group Tirpitz le musée invisible au Danemark. In : *Floornature Architecture et Surfaces*. (2017).
Disponible sur http://www.floornature.eu/big-bjarke-ingels-group-tirpitz-le-musee-invisible-au-danema-12991/

27

28

29



30

1.2 La galerie de peinture de Philip Johnson

La galerie d'art privée de l'architecte Philip Johnson est enterrée sous le jardin de la célèbre Glass House du même architecte. L'entrée de cette galerie fait référence selon Philip Johnson lui-même à l'entrée du trésor d'Atrée à Mycènes.

Cette entrée donne accès à une tombe en forme de coupole de 14 mètres de haut. On peut voir un parallélisme entre le plan de la galerie de peinture de Philip Johnson et celui du trésor d'Atrée qui tous deux au terme d'un long corridor (36 mètres pour le trésor d'Atrée) percé dans la topographie donnent accès à la salle (pour le trésor d'Atrée) ou aux trois salles (pour Johnson) toutes de forme circulaire.

« *All I did was to push up a little earth around it and made the entrance, very much like, of course, from Greek entrances to tombs and the Treasury of Atreus.* » [58]

Philip Johnson justifie son parti-pris d'une galerie enterrée par son refus d'édifier des constructions apparentes à proximité de la Glass House, privilégiant une construction invisible si ce n'est par l'entrée et la modification de la topographie du terrain. Pourtant, Philip Johnson ne considère pas qu'il s'agisse d'un bâtiment enterré mais plutôt d'un bâtiment semi-enterré qu'il qualifie de « *berm house* », en référence aux bermes des routes. Cette référence se traduit dans sa construction par son choix de laisser apparent les toits de ses trois salles circulaires en lisière du jardin, et le jardin en berme des toits des salles.

« *…I didn't want another building from the point of view of landscape architecture too near the Glass House. I wanted to keep the rural field effect. So the least visible was, of course, just a mound.* » [59]

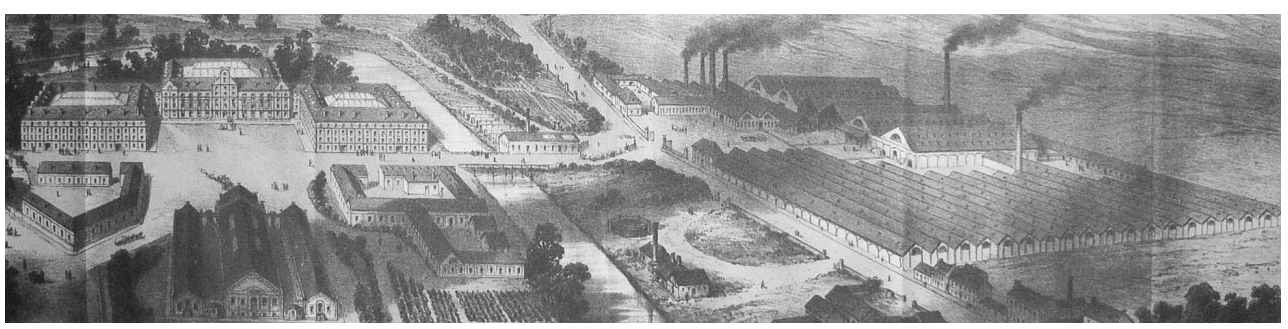
« *So we go in semi-underground. It isn't underground, people think it's an underground gallery, it isn't. It's a berm house. People don't know that splendid English word, berm. But a berm is out of dirt. It's usually used on the side of a road where you build up the earth works. But it's a berm building.* » [60]

L'autre principale raison qui a présidé à cette décision est la volonté d'une totale absence de lumière naturelle pour ne pas abimer sa collection de peintures et aussi parce que Johnson considère que le soleil vient toujours perturber la vision des œuvres. Ainsi cette architecture répond à la définition foucaldienne de l'hétérotopie d'incompatibilité, comme celle du musée Tirpitz de BIG. En effet, l'antagonisme du bunker (sombre et fermé) et du jardin (lumineux et ouvert) est présent dans ces deux projets qui rassemblent ainsi des espaces à priori incompatibles.

« *…it was clear that we didn't want any daylight* ».[61]

58 JOHNSON, Philip. Interviewé par Eleanor Devens, Franz Schultz, Jeffrey Shaw, et Frank Sanchis (1965).
Disponible sur http://theglasshouse.org/explore/painting-gallery/
59 Idem
60 Ibid
61 Ibid

31



32

2) Hétérotopies ouvertes et fermées

« *Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables* ».[62]

De même que la coexistence des contraires, les hétérotopies ouvertes et fermées forment une contradiction. Aussi, nous analyserons l'isolement ou au contraire la pénétrabilité d'un espace d'un point de vue architectural. Nous avons choisi trois exemples d'hétérotopies à la fois ouvertes et fermées : le Familistère de Guise, qui constitue un pont entre utopie et hétérotopie, les fortifications de Vauban, qui peuvent être impénétrables en cas d'assaut et les thermes de Vals de Peter Zumthor, qui supposent tout un rituel « *hygiénique* »qui les isole.

2.1 Le Familistère de Guise

Le Phalanstère peut être perçu selon la définition de Foucault comme une synthèse de l'utopie et de l'hétérotopie car elle prend forme architecturalement notamment à travers le Familistère de Guise. L'expérience du Familistère au XIXe siècle constitue une hétérotopie par la coexistence d'espaces antagonistes ou tout du moins apparemment incompatibles. Il en est ainsi de l'usine, espace de travail et du théâtre, espace de loisir qui sont par essence deux espaces opposés car le travail est sociologiquement le contraire du loisir. En outre, le familistère réunit d'autres espaces contraires tels des logements ouvriers, l'infirmerie, la crèche, l'école, la buanderie, la boulangerie, la boucherie, les cuisines, etc…tout ce qui est nécessaire pour vivre en société en dépendant le moins possible de l'extérieur.

En dehors du Familistère qui constitue une exception, ces mêmes types d'espaces, ne sont pas habituellement constitutifs d'une entité ou d'un ensemble. Ainsi le Familistère est composé d'espaces contradictoires comme le sont le jardin et le bunker.

En outre, les logements ouvriers sont à la fois ouverts et fermés, publics et privés. Ils sont ouverts car organisés autour d'une cour commune, où se déroule la vie quotidienne mais également des fêtes comme la fête du travail. Ils sont fermés car pour pouvoir y habiter, il fallait remplir un certain nombre de conditions et être admis par les autres habitants au terme d'un vote.

Jean Baptiste André Godin, industriel fouriériste, a construit deux Phalanstères, l'un dans le Nord de la France à Guise et l'autre en Belgique à Laeken. Il a, à travers ses Familistères, voulu pour ses ouvriers expérimenter une société harmonieuse et idéale inspirée du Phalanstère de Charles Fourier qui serait un modèle social à développer partout dans le monde.

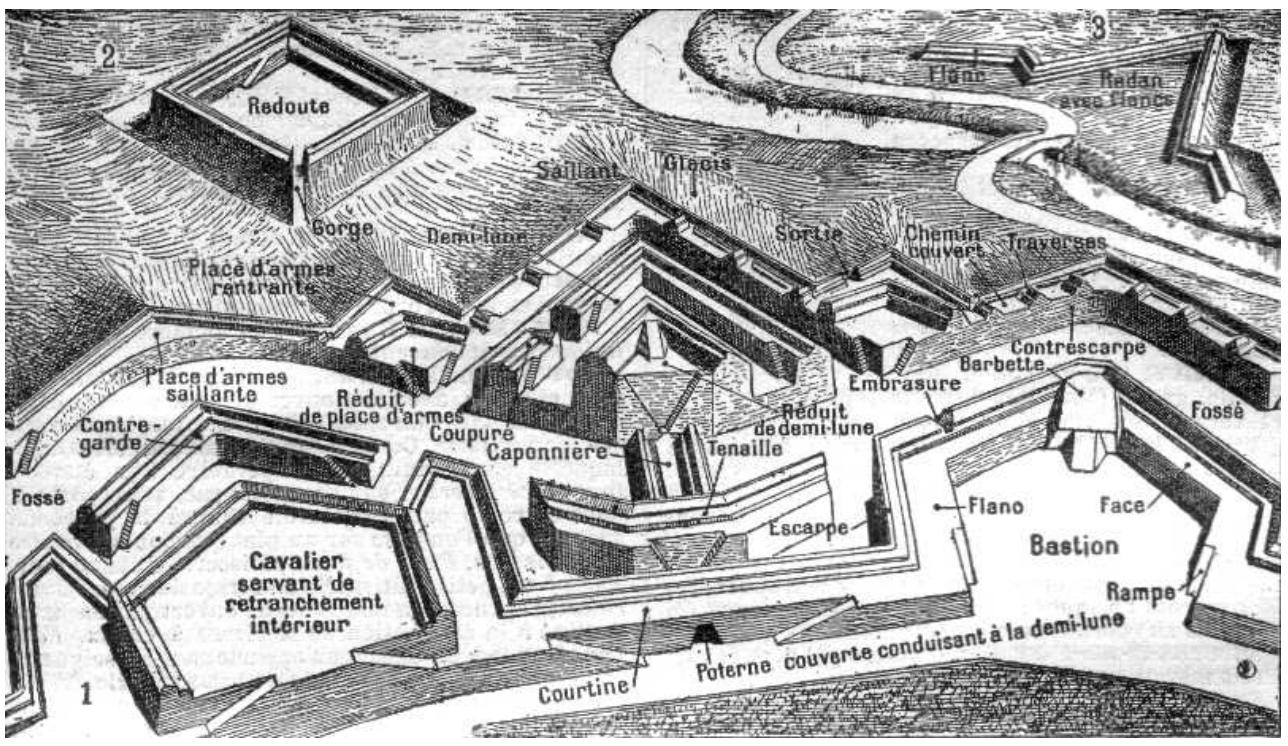
Jean Baptiste André Godin à la fin de sa vie a été très déçu car il a constaté que son modèle n'avait pas permis de transmettre l'idéologie de Charles Fourier à ses ouvriers et par conséquent de multiplier ce modèle.

« *Les échecs ont suivi de si près les rares tentatives de réformes sociales qu'on en est arrivé à traiter de rêveurs les hommes qui les préconisent. J'ai traduit mes pensées en actes et je leur ai donné l'organisation et la vie avant de les exposer en théorie. Il n'est donc pas possible de dire que je suis resté dans le domaine des Utopies.* » [63]

62 FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses.* Editions tel Gallimard, imp. 2016.pp. 46-49. ISBN 978-2-07-029335-3

63 CAUWEL, François. *Pourquoi chercher plus loin : Le Familistère, un monde nouveau.*
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=FUvo8zmMK7g

33


2
3
Redoute
Saillant
Glacis
Gorge
Demi-lune
Sortie
Chemin couvert
Traverses
Flanc
Redan avec flancs
Place d'armes rentrante
Contrescarpe
Barbette
Embrasure
Place d'armes saillante
Réduit de place d'armes
Coupure
Réduit de demi-lune
Contre-garde
Caponnière
Tenaille
Fossé
Flanc
Face
Escarpe
Bastion
Cavalier servant de retranchement intérieur
Rampe
Courtine
Poterne couverte conduisant à la demi-lune
1

34

2.2 Les fortifications de Vauban

Cette forteresse peut également être considérée comme une hétérotopie d'ouverture et de fermeture au sens du cinquième principe de Foucault. Elle est à la fois ouverte car on peut y accéder par des ponts. Et également fermée car durant un siège, les ponts sont détruits et les seuls passages permettant de rejoindre le cœur de la forteresse sont les passages secrets, peu commodes car ils sont constitués d'escaliers en colimaçon.

Au XVIIe siècle, sous le règne de Louis XIV, Vauban, architecte et ingénieur édifie plus de 180 forteresses. Celles-ci ont toutes la particularité d'être conceptualisées de façon innovantes pour contrer les tirs de canons. En effet, les murs des forteresses datant du Moyen Age ne sont plus adaptés. Vauban a l'idée d'édifier des murs de terre de plus de 5 mètres d'épaisseur pour absorber les chocs des boulets. Il faut plus de 1000 tirs de canon pour parvenir à créer une brèche. Pour contenir la terre on construit un mur de pierre afin d'éviter qu'elle ne s'effondre d'elle-même avec la pluie.[64]

Le plan de chaque forteresse est en étoile, chaque corps de garde triangulaire est séparé et est situé à l'avant de la forteresse. Ainsi lorsqu'un corps de garde est pris par l'ennemi, ce dernier n'a pas accès à toute la forteresse. Néanmoins, les assiégés peuvent se sauver vers la forteresse en empruntant des passages secrets en pierre situés dans l'épaisseur des murs de terre. Il existe des jardins sur les murs de terre et des passages souterrains sous ces jardins. Il s'agit donc d'une hétérotopie des contraires, car comme nous l'avons vu précédemment, le jardin et le souterrain sont antagonistes.

64 COURANT, Fréderic. *C'est pas sorcier*. Fortifications de Vauban. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=HD8Wj21OcJs

35

2.3 Les thermes de Vals de Peter Zumthor

Le principe d'ouverture et de fermeture des thermes de Zumthor en apparence très simple est en réalité très complexe. En effet, elles ont des bassins ouverts à l'air libre, qui paraissent creusés dans la montagne comme la carrière locale dont les pierres (gneiss) ont servi à sa construction, et des blocs qui paraissent pleins mais qui sont en réalité eux-mêmes creusés de bassins fermés d'eau chaude, intimes.

En cela, les thermes de Peter Zumthor sont un espace hétérotopique au sens Foucaldien. Ces thermes obéissent comme l'évoque Foucault dans son cinquième principe à un rituel : « *il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi- religieuse, mi- hygiénique comme les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves.* » [65]

« *L'idée surgit que c'est un bain né de la montagne comme la source d'eau chaude est née de la montagne. L'eau jaillit de là et ça a aussi des dimensions dans le temps géologique. Je ne sais pas exactement mais on sait qu'il y a derrière des millions d'années…* » Peter Zumthor interviewé.[66]

Peter Zumthor a exactement la même pensée que Foucault lorsqu'il considère que «*Se baigner devient un rituel presque mystique ou mythologique de nettoyage, de détente et on le sent un peu dans la foi chrétienne avec le baptême. Il s'agit de se transformer en se débarrassant des vêtements du quotidien. Et il y a un endroit rituel où on se dénude et on vient dans un nouveau monde où il s'agit de pierres et de peau, d'eaux de différentes températures, de lumière, d'effets acoustiques, de surfaces différentes qu'on sent sur la peau. Une richesse incroyable. Formellement tout est simple et essentiel.* » [67]

Les thermes sont situés dans le village de Vals, canton des Grisons en Suisse au centre d'un complexe hôtelier préexistant. Elles ont été créées par l'architecte suisse, Peter Zumthor entre 1993 et 1996.

65 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité).* n°5 (Oct. 1984). pp. 46-49
66 COPANS, Richard. « Les thermes de pierre ».
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=TwtiTpl-7VI
67 Idem 17ème min.

On accède à ces thermes par un passage souterrain creusé dans la montagne situé dans l'hôtel principal. Son unique façade donne sur la montagne et ne comporte pas de portes, uniquement des terrasses et des fenêtres non accessibles de l'extérieur créant ainsi un espace fermé de l'extérieur mais ouvert de l'intérieur sur le paysage environnant. Ces thermes remplissent pleinement leur rôle d'espace hétérotopique d'ouverture et de fermeture.

En outre, par leur dimension hors norme constituée par le matériau brut de la pierre, elles disposent d'une formidable acoustique qui invite à chanter. On pourrait les qualifier de Cathédrale d'eau dont la lumière a d'ailleurs été pensée pour le grand bassin fermé par des fentes comme de longs vitraux.

Les thermes sont en effet composés de 15 entités qui sont des « *blocs* » dont le toit se prolonge par un système constructif ingénieux de tirants coulés dans le béton du toit et du mur qui lui est solidaire. Chaque bloc est séparé du suivant de 8 cm ce qui permet d'avoir une sensation de flottement du toit malgré son poids très important, et de laisser entrer la lumière naturelle par ces interstices (qui sont toutefois étanches et vitrés). Ainsi ces interstices créent une sensation d'ouverture dans un espace fermé.

« *Dans ce cas, la première idée était d'ouvrir la montagne et de créer une carrière donc de s'imaginer une carrière où des blocs sont restés et où on peut creuser du haut en bas ou on peut creuser aussi vers le côté et ce qui reste sont des toits ou des fragments de toit.* » [68]

68 Ibid 7ème min.

Conclusion

Les exemples architecturaux que nous avons choisi d'analyser ont des fonctions en apparence hétéroclites : un plateau, des thermes, des fortifications, un couvent, un phalanstère, des bâtiments sportifs, un cimetière, un musée, une galerie de peinture, etc.. Leur seul dénominateur commun est la pensée de Michel Foucault, qui les regroupe sous le nom d'hétérotopies, bien qu'il les distingue selon différents principes hétérotopiques.

Plus exactement, c'est notre interprétation de la pensée de Michel Foucault, philosophique et abstraite, rapportée à l'architecture, avec sa dimension concrète et matérielle qui permet de regrouper ces exemples d'apparence hétéroclite.

C'est une interprétation du deuxième principe de Foucault, celui de la modification du fonctionnement de l'hétérotopie dans le temps traduit en architecture, qui a conduit à considérer les bâtiments multifonctions comme des hétérotopies. Pour Foucault, le cimetière est une hétérotopie dans la mesure où le concept du cimetière évolue dans le temps avec la société. Ainsi ce n'est pas tel ou tel cimetière qui évolue, mais l'idée de cimetière qui se transforme, contrairement aux exemples de bâtiments multifonctions dont l'évolution du fonctionnement est intrinsèque aux bâtiments. Cet unique exemple qu'est pour Foucault le cimetière ne représente pas, selon notre interprétation l'ensemble des hétérotopies sujettes à « *un fonctionnement ou un autre* ». C'est pour cela que nous avons pris la liberté d'analyser des bâtiments multifonctions. Nous avons ainsi dans ce cas peut être élargi le champ des hétérotopies.

A l'inverse, c'est également notre interprétation du concept d'hétérochronie qui dans ce cas nous a amené à restreindre pour l'architecture le champ des hétérotopies. Pour cette analyse, nous nous sommes appuyés sur une lecture du texte de Foucault par un philosophe, Sébastien Roman. Nous avons été amenés à considérer comme hétérochronies architecturales uniquement celles ayant un style architectural. Ainsi nous nous sommes intéressés à d'autres concepts philosophiques que Foucault et Barthes ont parallèlement développés dans d'autres ouvrages tels que le concept d'auteur, mythologie, etc…

Nous avons rapporté leurs analyses valables pour la littérature à l'architecture en risquant le parallèle et l'anachronisme avec l'étude de cas du musée Guggenheim de Bilbao de Franck Gehry.

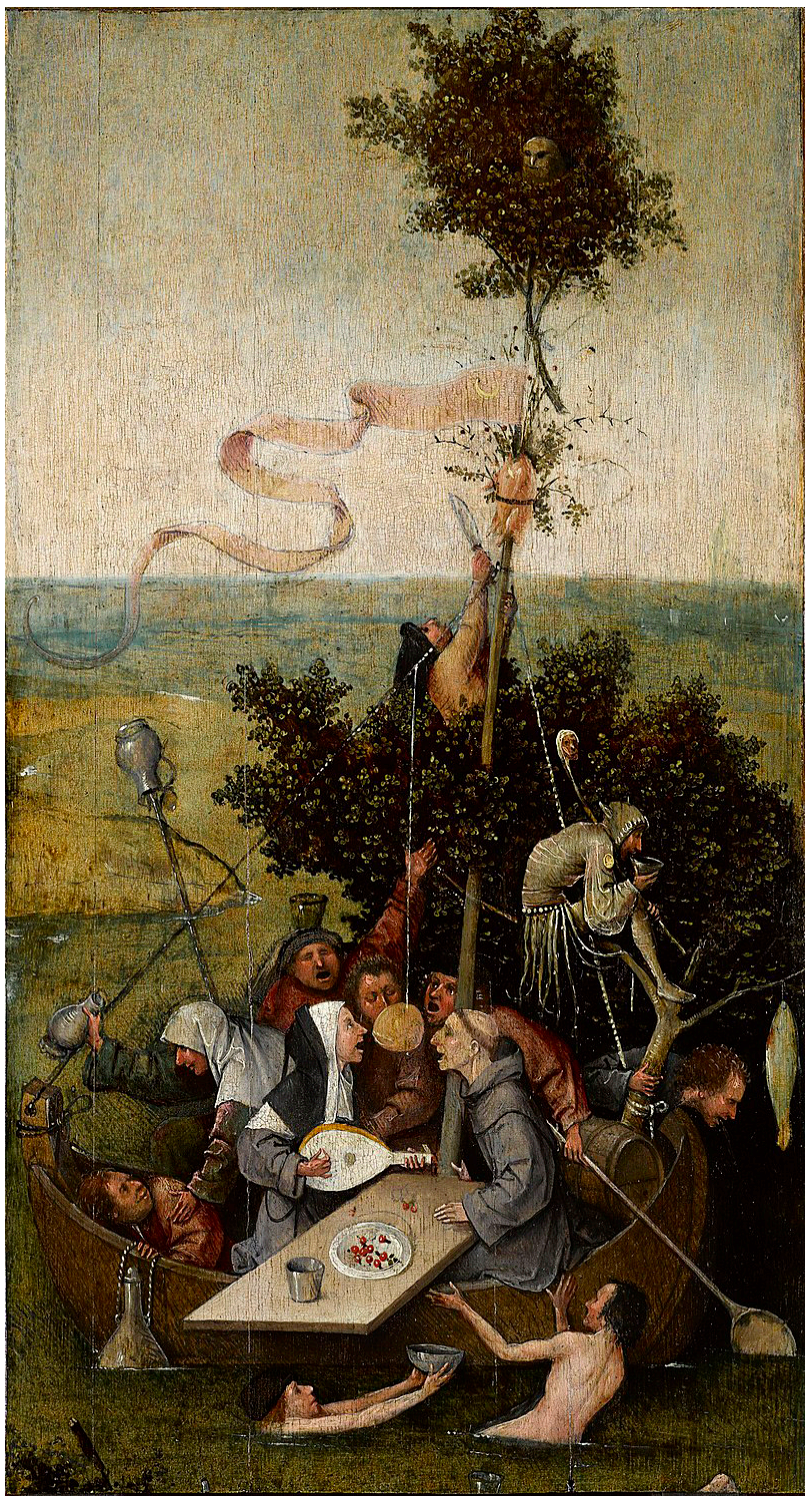
Le Phalanstère a été pensé comme un idéal de vie des ouvriers par Charles Fourier et concrétisé par André Godin avec le Familistère. Il est une synthèse parfaite entre utopie et hétérotopie et peut être rapproché de l'hétérotopie de la colonie, telles celles des jésuites du Paraguay dont la vie était rythmée de façon rigoureuse.

« *colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points.* » [69]

Le Familistère à l'image des colonies constituerait un des pôles extrêmes du principe de Foucault que l'on pourrait qualifier d'hétérotopie de compensation.

« *Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.* » [70]

69 FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité).* n°5 (Oct. 1984), pp. 46-49
70 Idem



37

Ouverture: Le bateau, « hétérotopie par excellence »
« E la nave va » Film de Federico Fellini

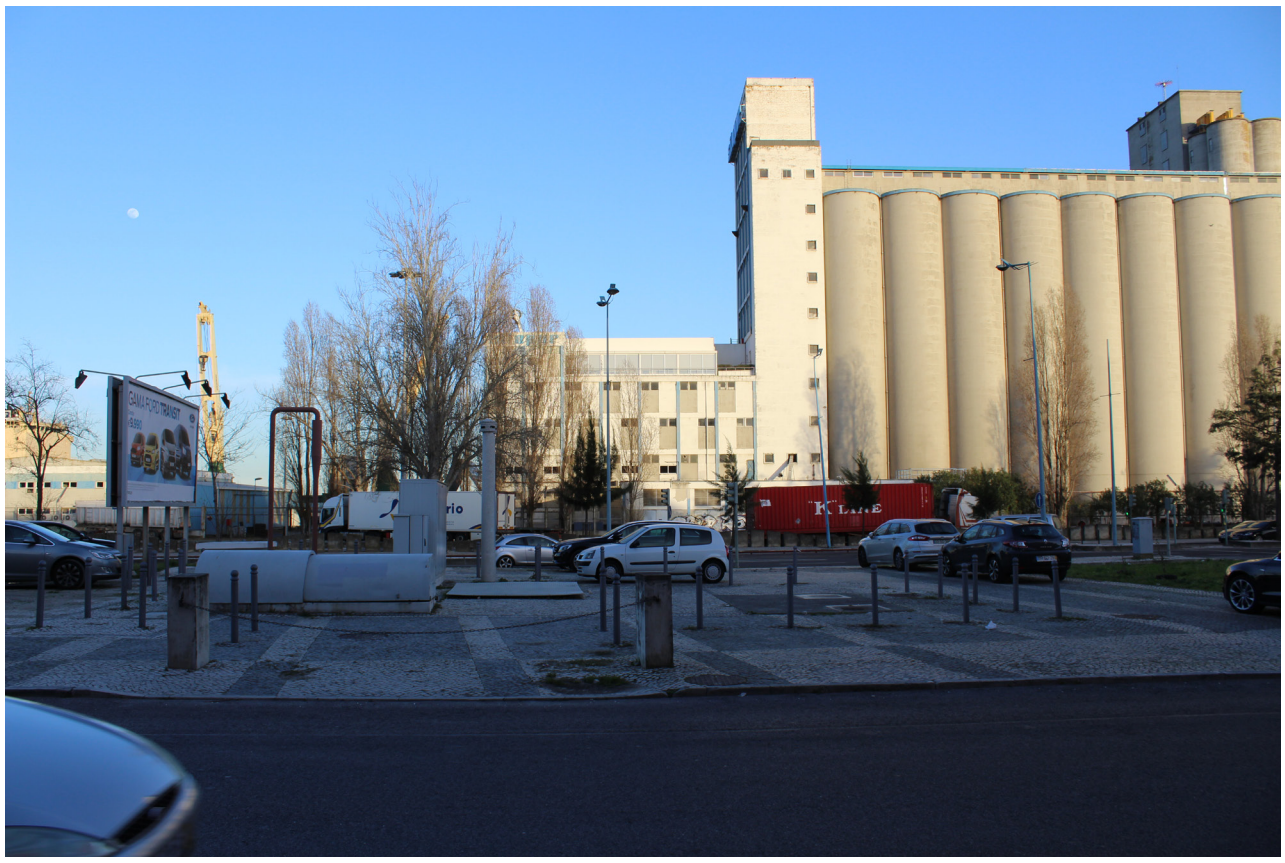
A l'autre pôle, on trouve l'hétérotopie d'illusion du bateau, «*… le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi…*».[71]

Fellini dans le film « *E la nave va* » de 1983 écrit en collaboration avec Tonino Guerra, qui leur est inspiré par la mort de la Callas, imagine un navire, le Gloria N., un espace-temps qui va lui permettre de narrer l'excentricité d'une classe d'aristocrates et d'artistes vivant en autarcie et déconnectés du monde réel. Il va mettre en exergue, dans cet univers au décor totalement irréel et factice de papier peint pour le ciel et scintillant pour la mer et de machinerie en carton-pâte pour le navire (crée par Dante Ferretti, chef décorateur), l'opposition entre cette classe de nantis et celle des parias, secourus par le navire, sur fond de 1ère guerre mondiale. Le regard de Fellini n'est toutefois pas manichéen, il est relativisé par l'affection qu'il manifeste à cette classe de nantis et son empathie pour celle des parias. Ces deux classes apparemment antagonistes parviennent ainsi à travers la musique à créer une complicité et même une connivence qui transcendent leurs préjugés. C'est cette même vision poétique de l'aveugle jouée par Pina Bausch qui permet à celle-ci malgré son handicap d'imaginer et de vivre les couleurs de la musique. Ce bateau fantasmagorique sert de tombeau à une société lyrique et burlesque sur le déclin, symbolisée par le rhinocéros et qui tout comme cet animal primitif est vouée à disparaître.

On trouve ici la part d'imagination et de rêve qui selon Foucault caractérise l'hétérotopie « *par excellence* » de « *ce lieu sans lieu* » qu'est le bateau.

71 Ibid

BEATO. UNE HETEROTOPIE A LISBONNE



Introduction sur le projet

Le quartier de Beato à Lisbonne présente une problématique urbaine qui émerge d'elle-même quand on sait que le port industriel de cette zone ainsi que de nombreuses zones adjacentes, (voir carte des espaces abandonnés et en transformation) va être déplacé sur l'autre rive du fleuve. Cet espace va donc être libéré et va devoir être aménagé.

L'avenue Infante Dom Henrique dans ce quartier de Beato d'une largeur d'environ 30 mètres, longe le port industriel actuel et par sa largeur très importante crée une véritable coupure entre le port et la ville. Cette coupure est aggravée par une zone de stationnement à ciel ouvert de plus de 200 mètres de long par 20 de large dans la zone de Beato qu'il faut contourner pour rejoindre la ville.

Le fil directeur de ce projet est l'investissement de cette zone actuellement port industriel et sa mise en relation avec la ville. Le thème du projet lui-même est un espace pour la danse. Comment concilier cette problématique urbaine avec ce thème architectural ? Le projet proposé est d'enterrer l'avenue Infante Dom Henrique sur la longueur de l'espace de stationnement et de l'incliner en pente en amont et en aval. Le projet se compose principalement d'un jardin et d'une salle de spectacles dédiée à la danse. Le jardin recouvre la route enterrée et s'étend sur l'ancien port industriel, créant ainsi un lien continu entre la ville et le fleuve. De part et d'autre de ce jardin, deux routes perpendiculaires à l'avenue Infante Dom Henrique permettent d'accéder à chacune des deux entrées de la salle de spectacle. Cette dernière est enterrée sous le jardin, et se développe parallèlement à la route enterrée. Il n'existe aucun passage reliant la route enterrée à la salle de spectacle, les deux étant parfaitement séparées. Les entrées ont des fonctions distinctes. Celle au Nord accueille le public. Celle au Sud est l'entrée des danseurs ainsi que des camions chargés d'apporter les décors, costumes, et scénographies. Il existe une troisième entrée dirigée vers la ville, qui en réalité est une sortie de secours. L'entrée du public se compose d'un sas entre deux rangées de portes vitrées. Une fois le sas franchi, un accueil permet d'acheter des billets, puis l'on peut attendre le début de la représentation dans un café donnant lui-même sur une terrasse enterrée, accessible uniquement depuis le café.

L'entrée des artistes donne accès à un espace qui leur est réservé avec douches, espace pour le maquillage, espace de stockage pour les costumes, et un bar donnant accès à une deuxième terrasse. L'espace de représentation est séparé de cette terrasse par un mur en verre ce qui crée un puit de lumière naturelle sur la scène.

L'intérieur de la salle de spectacle rappelle la topographie extérieure tout en s'en affranchissant. Les lignes du plafond composées de triangles rappellent la topographie du jardin et pourtant celles-ci contrastent avec la rationalité de la forme de la scène qui est simplement rectangulaire. De deux des côtés du rectangle de la scène partent les gradins montant jusqu'à la hauteur de l'entrée du public et de la sortie de secours.

Le plafond d'une épaisseur de trois mètres abrite un système de structure complexe en béton fibré à ultra haute performance, seule solution technique pour éviter le moindre appui sur la scène.

Le jardin n’est pas plat. Une topographie est réalisée à partir des lignes de forces urbaines tout en montant à une dizaine de mètres au point le plus haut. Trois espèces d’arbres s’adaptant au climat, et à la proximité du fleuve sont plantées : alnus glutinosa, populus nigra et salix alba.

Les trois entrées forment des percées dans cette topographie, avec des inclinaisons descendant vers les portes d’entrée n’excédant pas cinq pour cent.

Le bord du fleuve est lui aussi aménagé mais différemment. Celui-ci forme également une topographie mais minérale, permettant un jeu de la ligne d’eau au grès des marées, celle-ci n’étant jamais droite et jamais identique. On peut ainsi se promener au bord de l’eau sans qu’il ne se crée de mousse végétale.

Des silos à grain datant du début du XIXème siècle viennent orienter certaines lignes du projet en plan et donner une dimension assez plane malgré les dix mètres de hauteur au projet. En effet, par comparaison, les silos en ont près de 70.

Les silos à grain se dressent comme les uniques vestiges de l’ancien port industriel. C’est un parti pris qui fait partie intégrante du projet, celui de conserver une trace, une mémoire de ce passé industriel et également de renforcer par un certain contraste l’horizontalité du jardin face à la verticalité de ces éléments. Cela dit, la hauteur du jardin n’est pas non plus minime, c’est-à-dire que les dix mètres de hauteur du jardin choisis par rapport à la route sont en corrélation avec les bâtiments et ruines alentours, et ne sont pas pensés comme la hauteur minimum nécessaire pour accueillir la salle de spectacle enterrée sous le jardin.

Par ses dimensions qui le porterait à l’échelle d’un projet urbain autant qu’architectural et par l’effort économique qu’engendrerait un tel édifice notamment à cause de sa structure, autant que par la dimension onirique d’un tel projet dédié exclusivement à l’art en particulier à la danse, tout laisse à penser que ce projet entre dans la catégorie des utopies concrètes, autrement appelées projets de papier.

Nous parlons librement d’utopie concrète car à la différence de l’utopie qui reste imaginaire, le projet proposé à une matérialité, non pas qu’il soit effectivement réalisé, mais il est incarné par des dessins et maquettes, qui lui donnent une dimension réelle, tangible, autre qu’une simple pensée. Il s’agit ainsi d’une hétérotopie pour trois raisons, qui reprennent les trois parties de la thèse. Premièrement, nous verrons qu’il s’agit d’une hétérotopie de déviation. Dans un deuxième temps, nous verrons que cette hétérotopie a une hétérochronie et peut avoir plusieurs fonctions. Enfin nous verrons en quoi la contradiction interne du projet proposé en fait une hétérotopie des contraires.

1 Déviation

Le projet proposé est avant tout un jardin ouvert dans la ville. Le jardin peut accueillir des vagabonds, qui sont des personnes déviantes selon Foucault. Le projet proposé constitue donc une hétérotopie de déviation.

2 Hétérochronie et style

2.1 Hétérochronie

Le projet est-il une hétérochronie ? Nous avons vu d'après l'analyse de Sébastien Roman que pour être une hétérochronie architecturale, le projet doit avoir un style propre.

Cet édifice a-t-il un style propre ?

Le projet de bâtiment réalisé au premier semestre est identifiable comme étant de la même famille que ce dernier bien qu'ayant un programme et un site différent. Le bâtiment dessiné au premier semestre a des caractéristiques communes avec celui du deuxième semestre. Il propose d'investir le bord du fleuve, ancien port industriel au niveau du quartier de Xabregas, à Lisbonne. Une route créant une véritable coupure entre la ville et le bord du fleuve est enterrée et par-dessus se développe un jardin topographique. Le programme est différent, il ne s'agit pas d'un espace pour la danse mais d'une zone à caractère commercial. Le cloisonnement des commerces n'est pas prédéterminé mais certaines caractéristiques différencient ce projet de l'espace pour la danse. Il y a peu de distance entre les différentes entrées, et celles-ci sont assez larges pour permettre à un maximum de lumière naturelle de pénétrer dans les espaces enterrés sous le jardin.

La notion de style serait à séparer des concepts généralement associés de Mythe ou Mythologie de l'auteur et de réalisme ou style artistico-réaliste, comme on pourrait les associer à l'architecture de Zaha Hadid ou Franck Gehry par exemple. On ne garderait que le concept de style. Nous proposons alors le travail des triangles inclinés composant le plafond en béton à l'intérieur de notre projet en assumant son existence formaliste. En effet les autres éléments du projet ont une justification autre à l'instar de l'intégration urbaine ou du fonctionnalisme.

Bien qu'en partie formaliste, le projet proposé n'a rien d'artistico réaliste. En effet, il ne cherche pas à imiter quoi que ce soit et ne demande que l'utilisation des outils traditionnels de dessins et maquette pour son élaboration, sa représentation, et sa réalisation. Le processus est ici simple, ni spectaculaire, ni même original.

Bien qu'ayant un style propre, et étant isolé par rapport au contexte urbain, de par ce style, qui le détermine comme « solitude » selon Barthes, comme nous l'avons vu précédemment, le projet proposé tente de s'intégrer d'une certaine manière à son environnement. Il n'est donc pas un projet d'auteur revendiqué au niveau urbain mais plutôt uniquement en ce qui concerne l'intérieur de l'édifice, c'est-à-dire dans sa dimension architecturale. Il serait inapproprié d'étiqueter le projet proposé d'objet catapulté dans un contexte urbain.

41

90

2.2 Plusieurs fonctions

La salle de spectacle peut à la fois servir de salle dédiée à la danse ou éventuellement de théâtre. Son fonctionnement peut alterner au quotidien entre différentes fonctions possibles.

3 Contradictions

3.1 Coexistence des contraires : le jardin et le bunker

Le jardin et le souterrain forment une contradiction. Le fait que le projet proposé soit une salle de danse souterraine sous un jardin en fait une hétérotopie des contraires.

3.2 Hétérotopie ouverte et fermée

Une salle de spectacle semi-enterrée est un lieu à la fois isolé et pénétrable au sens de Michel Foucault. Il y a deux entrées dans ce bâtiment, l'entrée des artistes, qui doivent d'abord passer une série d'espaces que sont les douches, les vestiaires, l'espace dédié au maquillage avant de pouvoir monter sur scène. L'autre entrée, celle des spectateurs, ne donne pas directement sur les gradins, il faut d'abord passer par un sas de portes vitrées, puis par l'accueil, pour payer son billet et on peut aussi passer du temps dans la cafétéria ou sur la terrasse publique en attendant le début de la représentation. Toutes ces préparations à entrer dans le cœur de l'édifice, la salle de spectacle forment une sorte de rituel, comme le dit Foucault, « *il faut se soumettre à des rites* ». Les douches des danseurs par exemple forment un rituel de purification hygiénique « *comme dans les hammams des musulmans, […] comme dans les saunas scandinaves* ».

Le projet proposé est une hétérotopie à tous points de vue, en ce qu'il répond à tous les principes de l'hétérotopie selon Michel Foucault.

TABLEAU DES SURFACES

Scène - 2775m^2
Stockage scénographie - 255m^2
Stockage costumes -70m^2
Local technique - 50m^2
Billetterie - 20m^2
Terrasse privée danseurs - 262m^2
Terrace publique - 363m^2
Bar danseurs - 61m^2

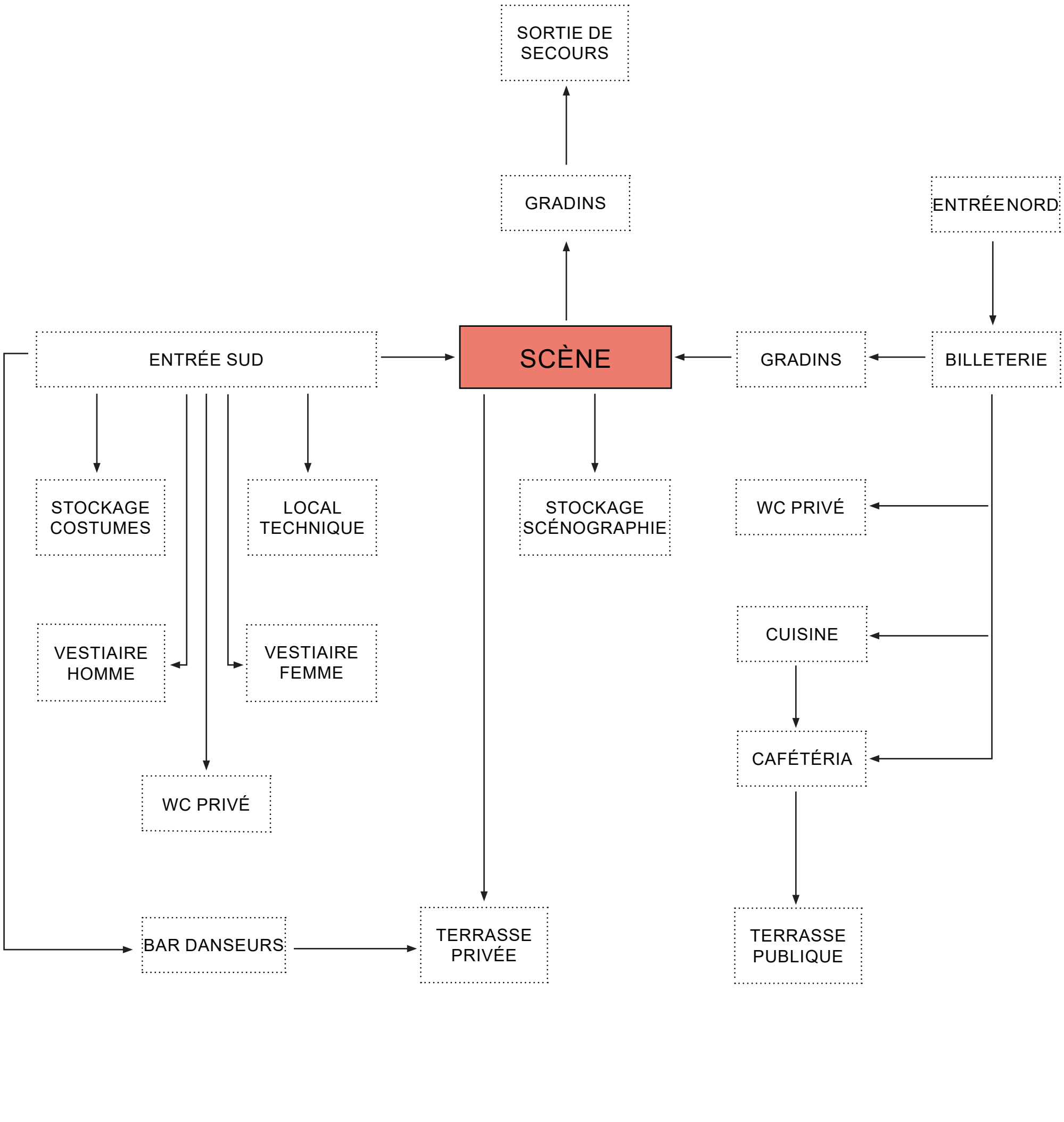
Cafétéria - 88m^2
Cuisine - 25m^2

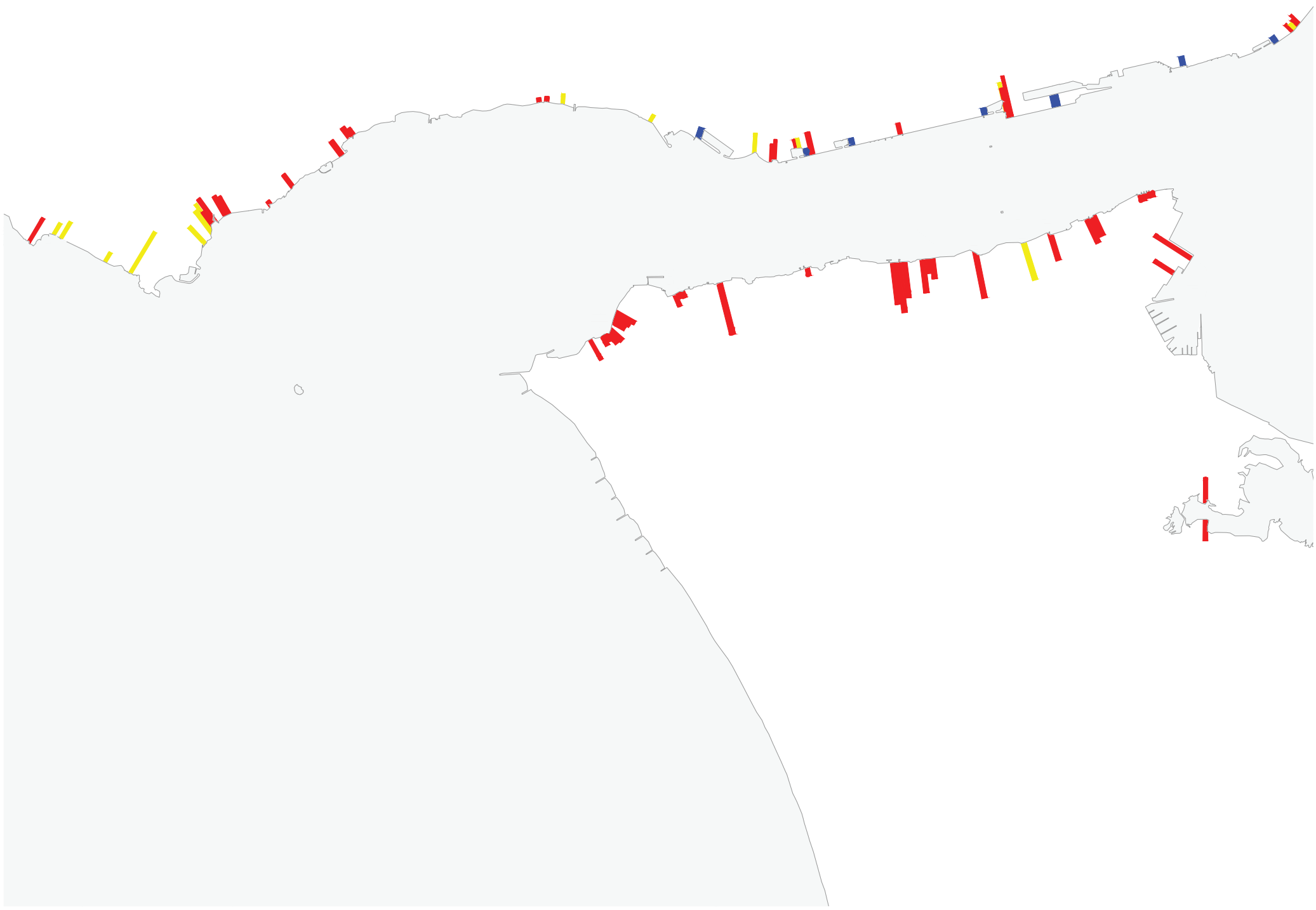
Vestiaire homme
Maquillage homme - 63m^2
5 douches - 1.6m^2 chaque
5 vestiaires - 1.8m^2 chaque

Vestiaire femme
Maquillage femme - 77m^2
5 douches - 1.6m^2 chaque
5 vestiaires - 2.2m^2 chaque

WC privé
4 WC homme -1.6m^2 chaque
Partie commune - 7.9m^2
4 WC femme -1.7m^2 chaque
Partie commune - 6.6m^2

WC publique
4 WC homme -1.7m^2 chaque
Partie commune - 5.5m^2
4 WC femme -1.7m^2 chaque
Partie commune - 5.5m^2

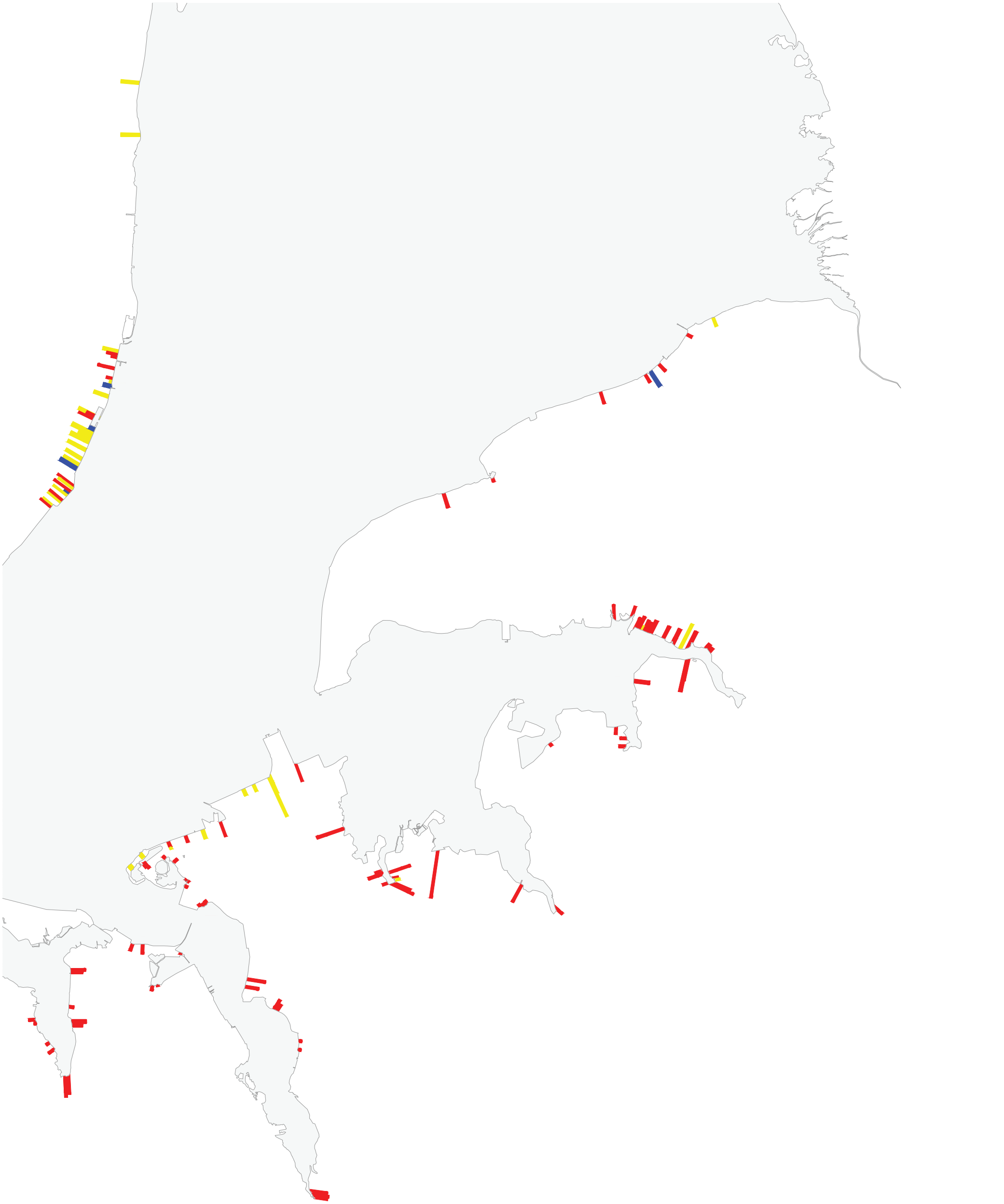

SORTIE DE SECOURS
GRADINS
ENTRÉE NORD
ENTRÉE SUD
SCÈNE
GRADINS
BILLETERIE
STOCKAGE COSTUMES
LOCAL TECHNIQUE
STOCKAGE SCÉNOGRAPHIE
WC PRIVÉ
VESTIAIRE HOMME
VESTIAIRE FEMME
CUISINE
WC PRIVÉ
CAFÉTÉRIA
BAR DANSEURS
TERRASSE PRIVÉE
TERRASSE PUBLIQUE

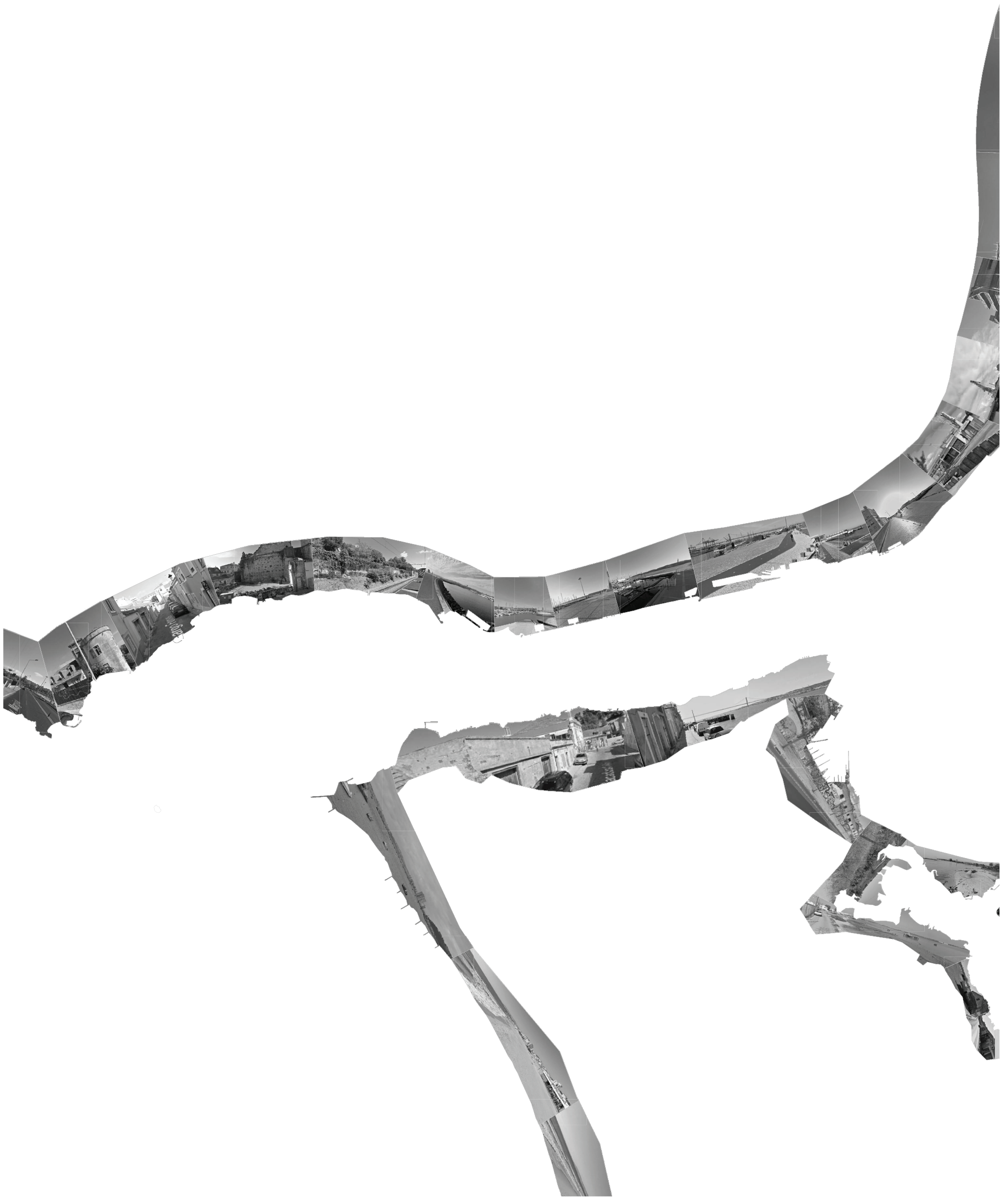


ESPACES ABANDONNES
BATIMENTS ABANDONNES
ESPACES EN TRANSFORMATION

N

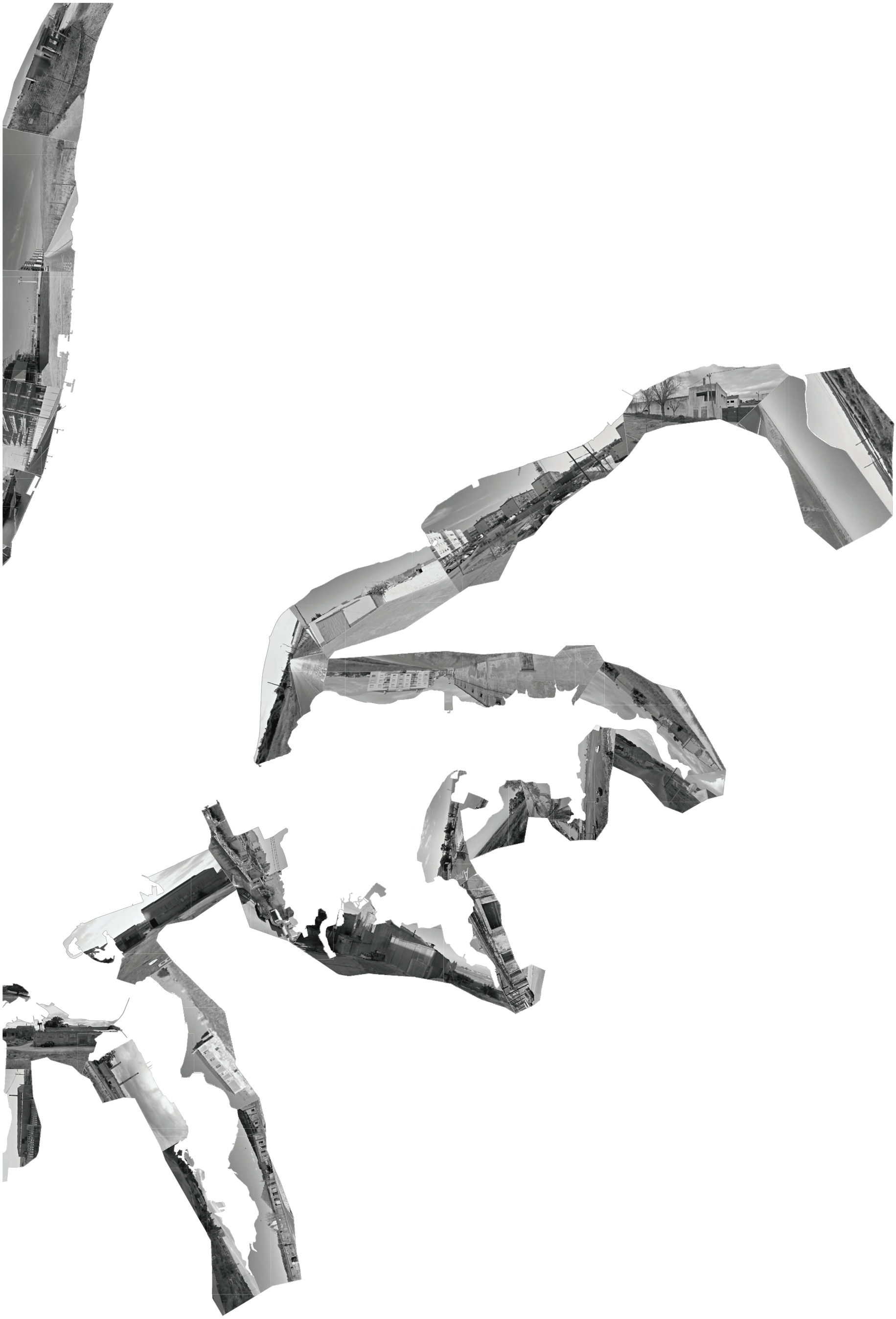
CARTE ESTUAIRE DU TAJE


0m
2km

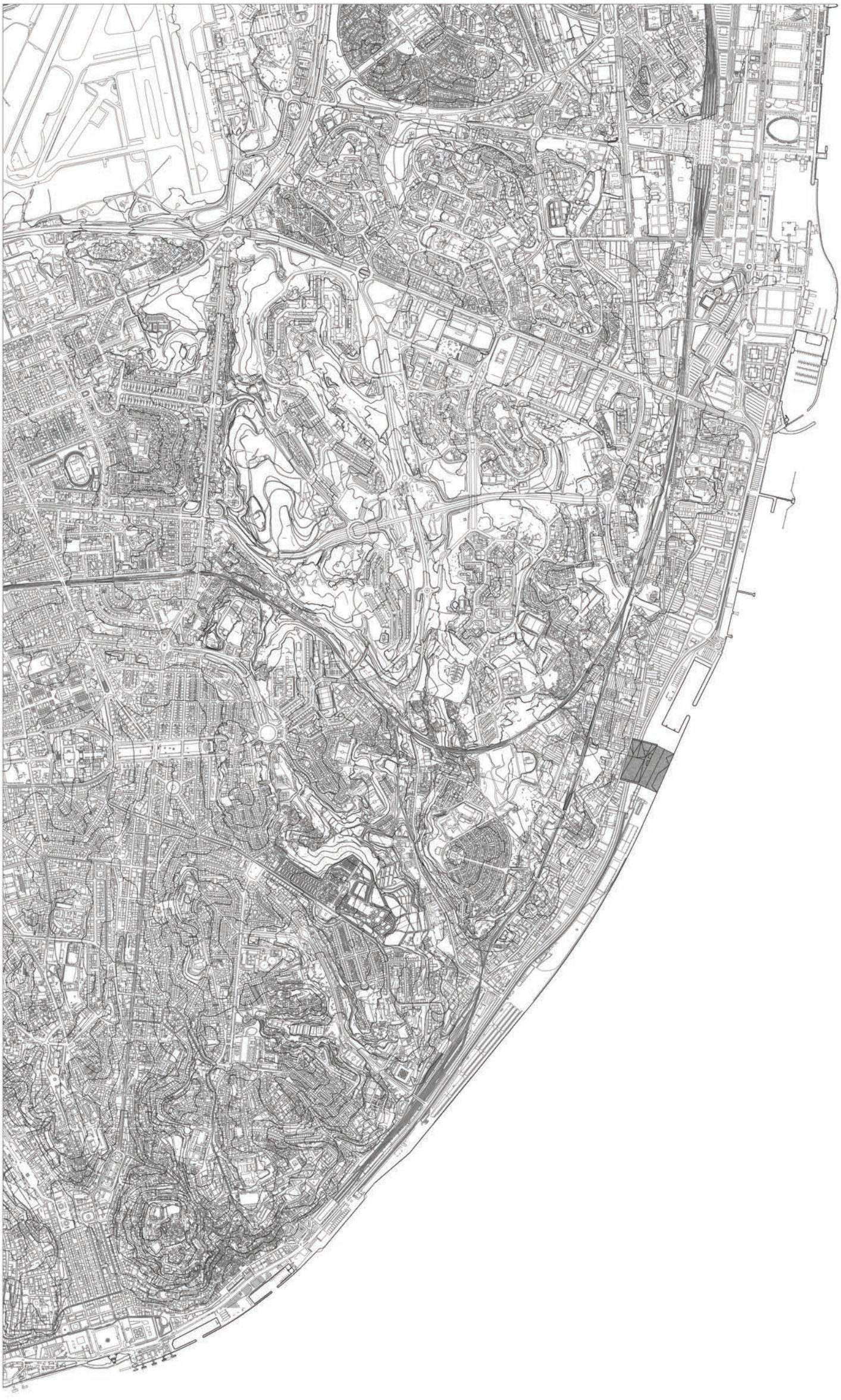


N

CARTE ESTUAIRE DU TAJE



0m 2km



N

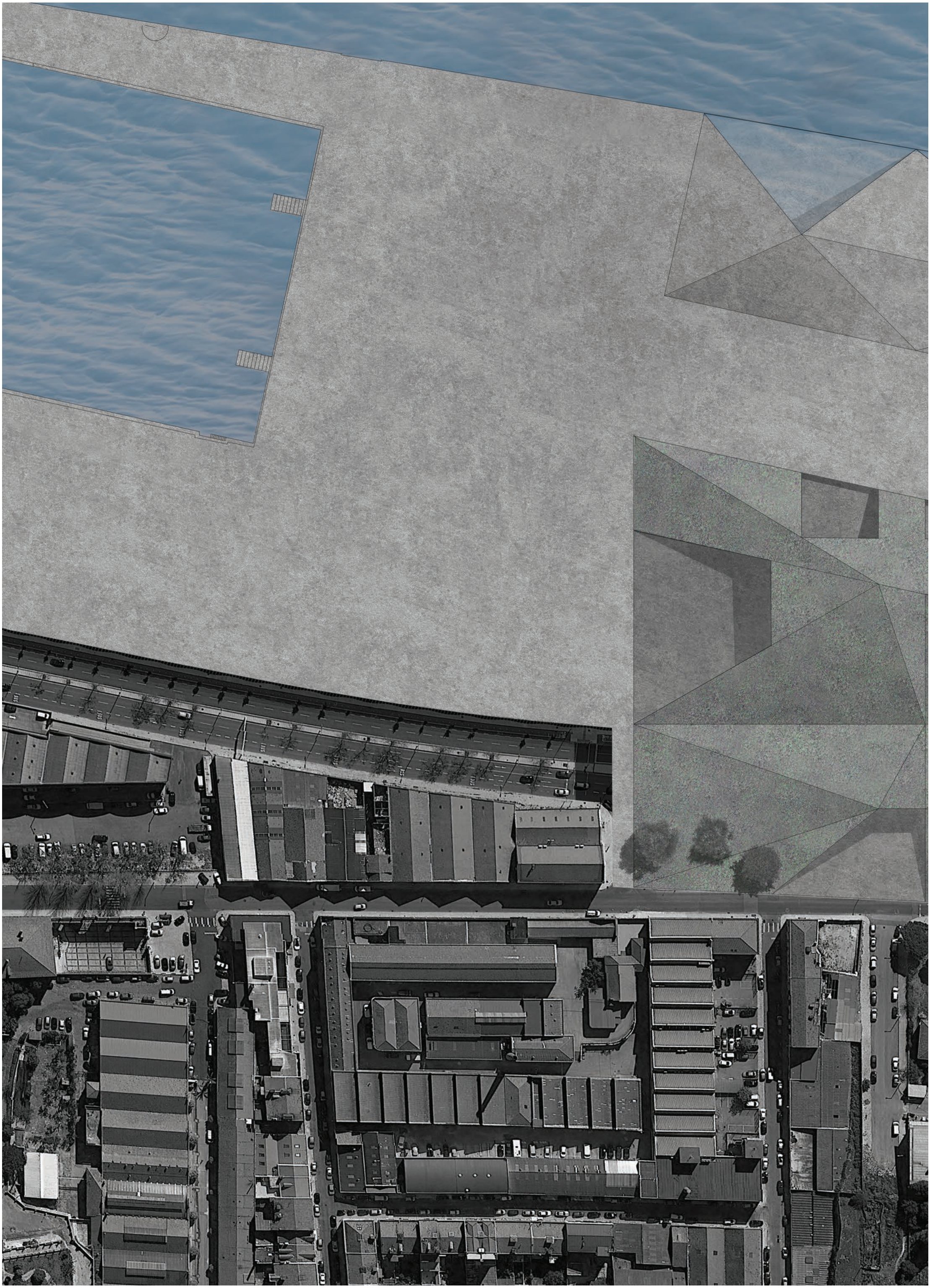
PLAN MASSE
1 : 25 000
équidistance verticale 10m

PLAN MASSE EXISTANT

1 : 1 000

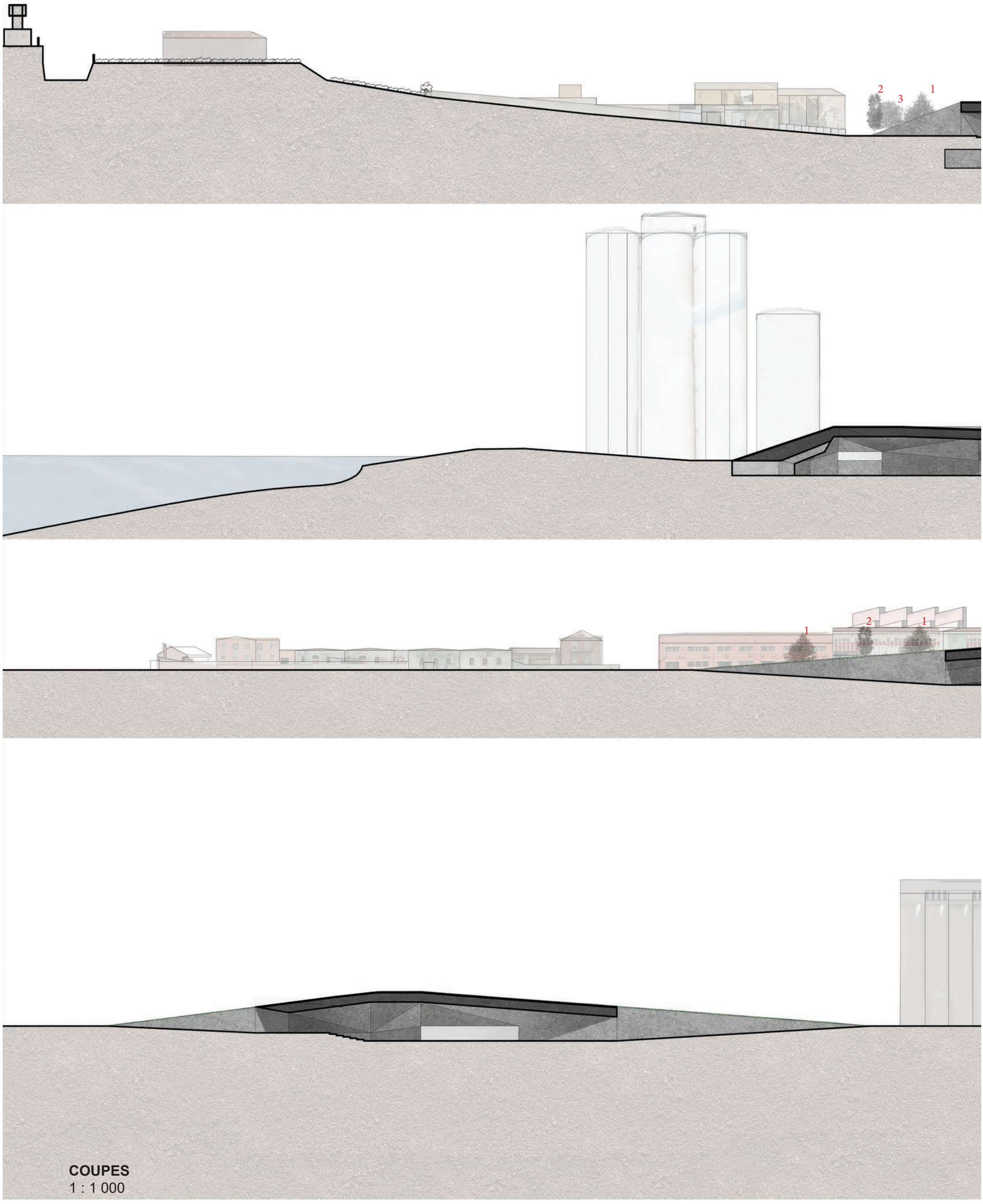
N

PLAN MASSE
1 : 1 000

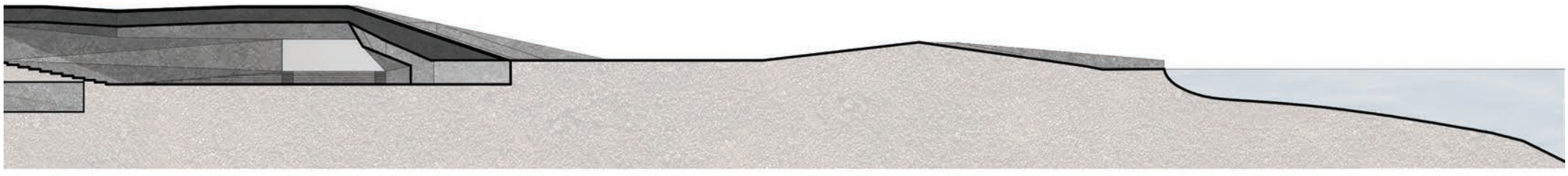


PLAN MASSE
1 : 500

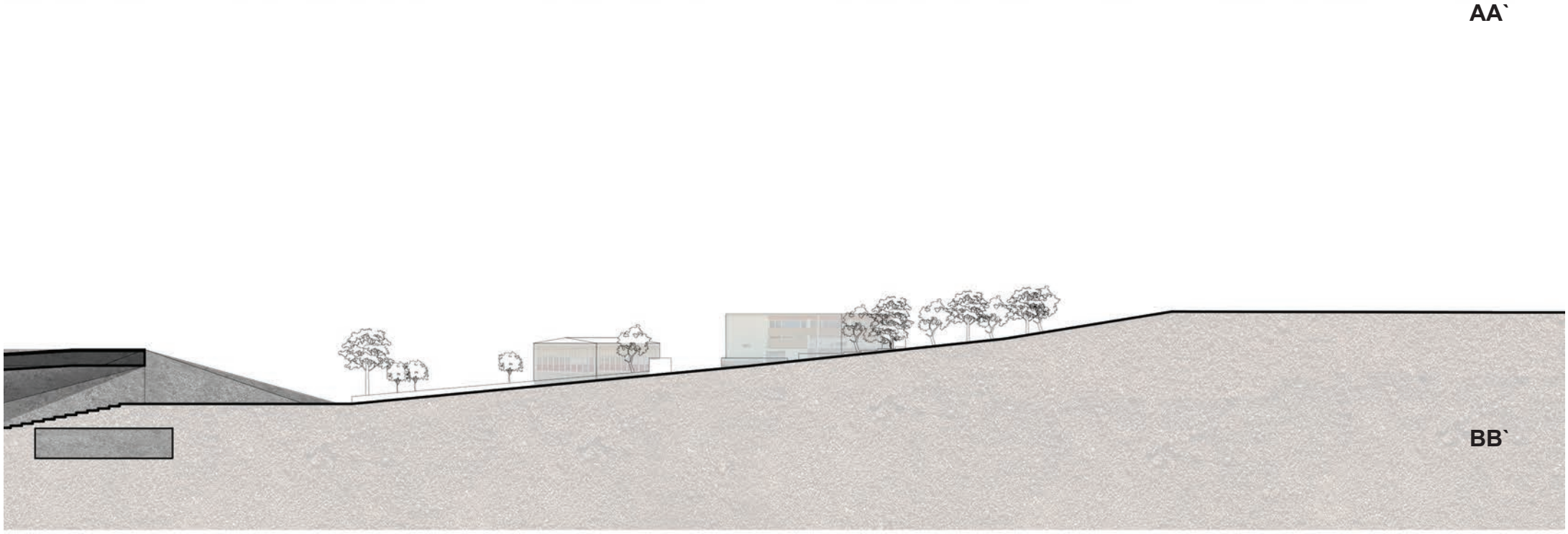
alnus glutinosa 1
populus nigra 2
salix alba 3



COUPES
1 : 1 000



AA`



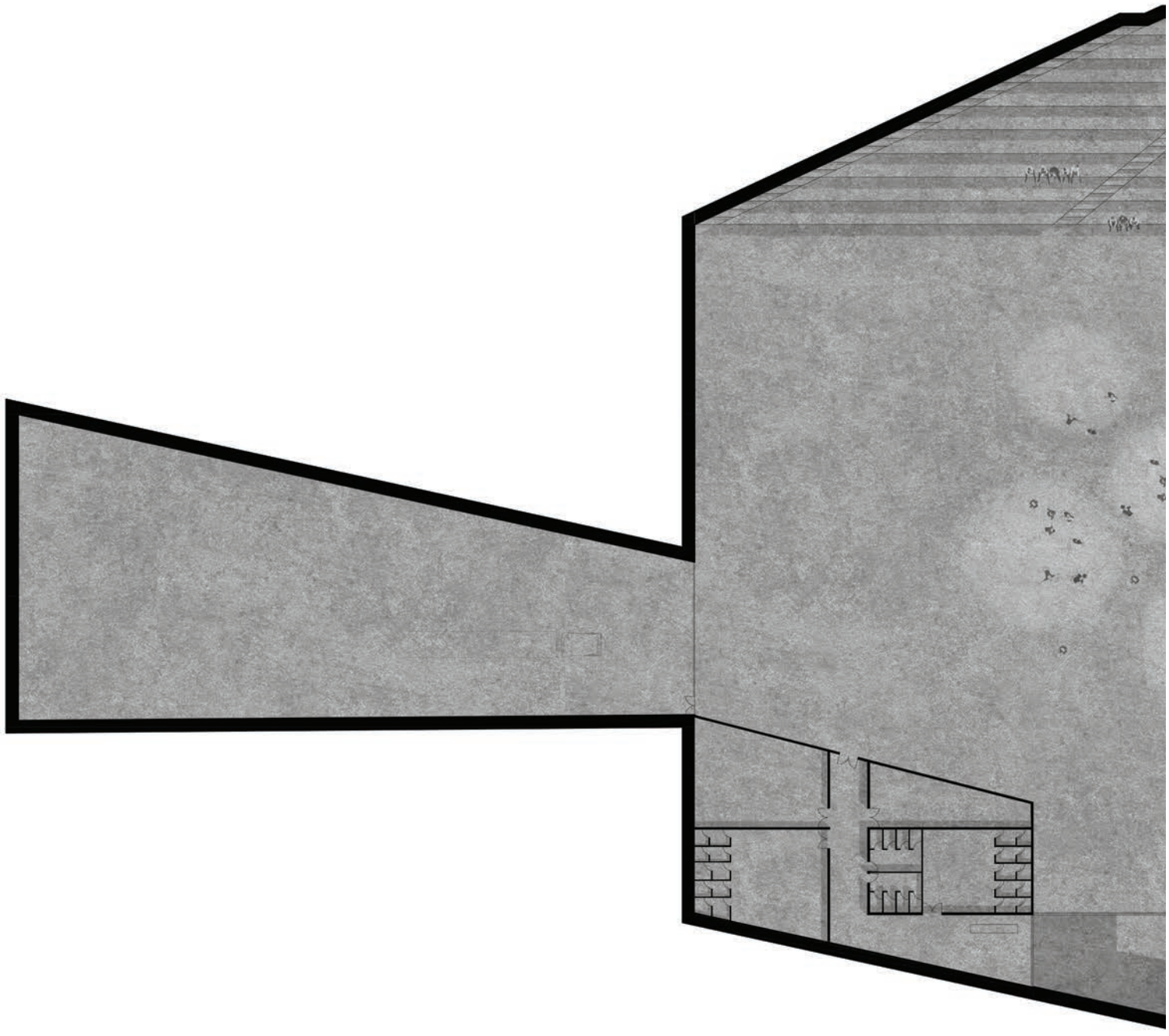
BB`

CC`

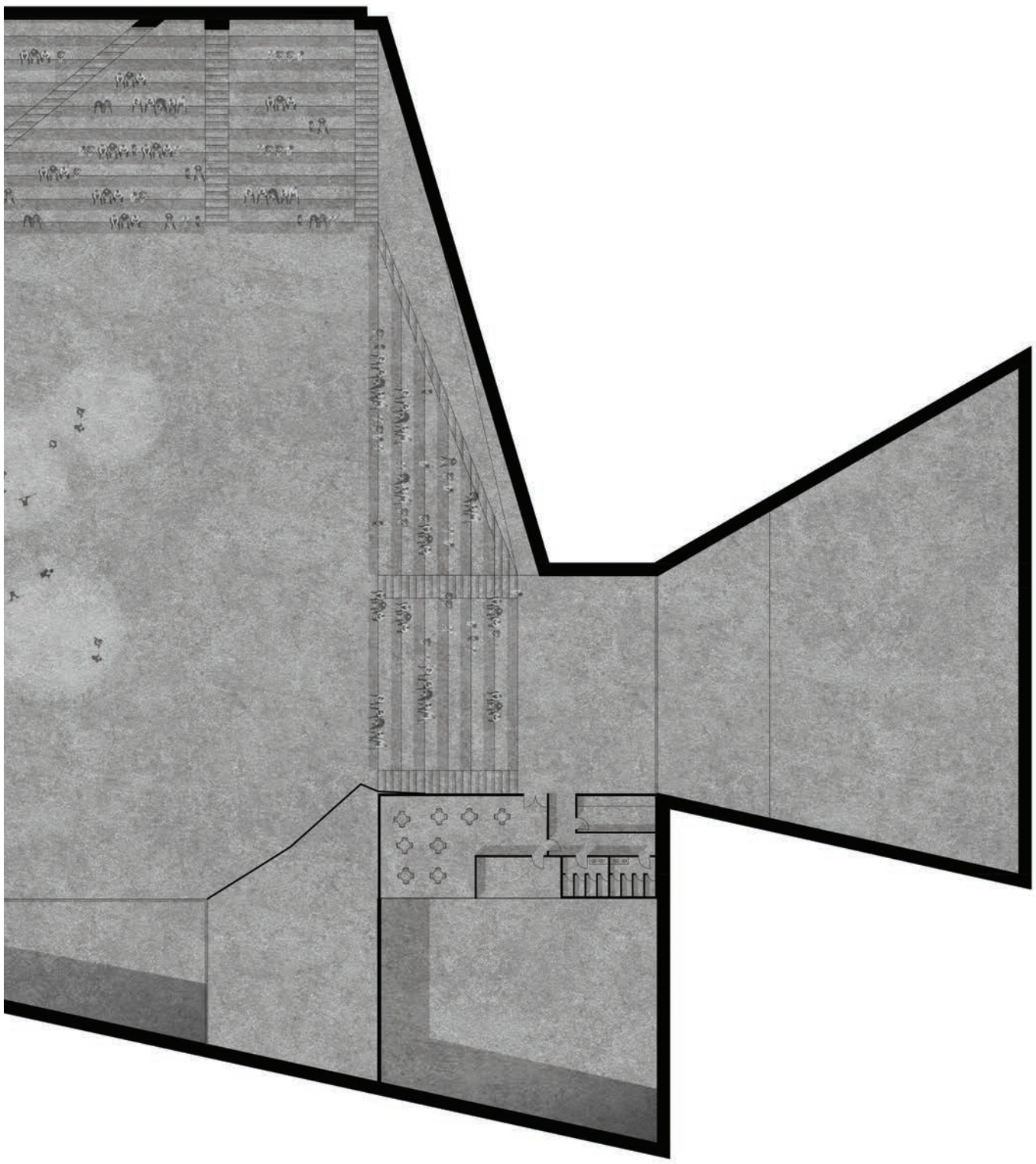
DD`

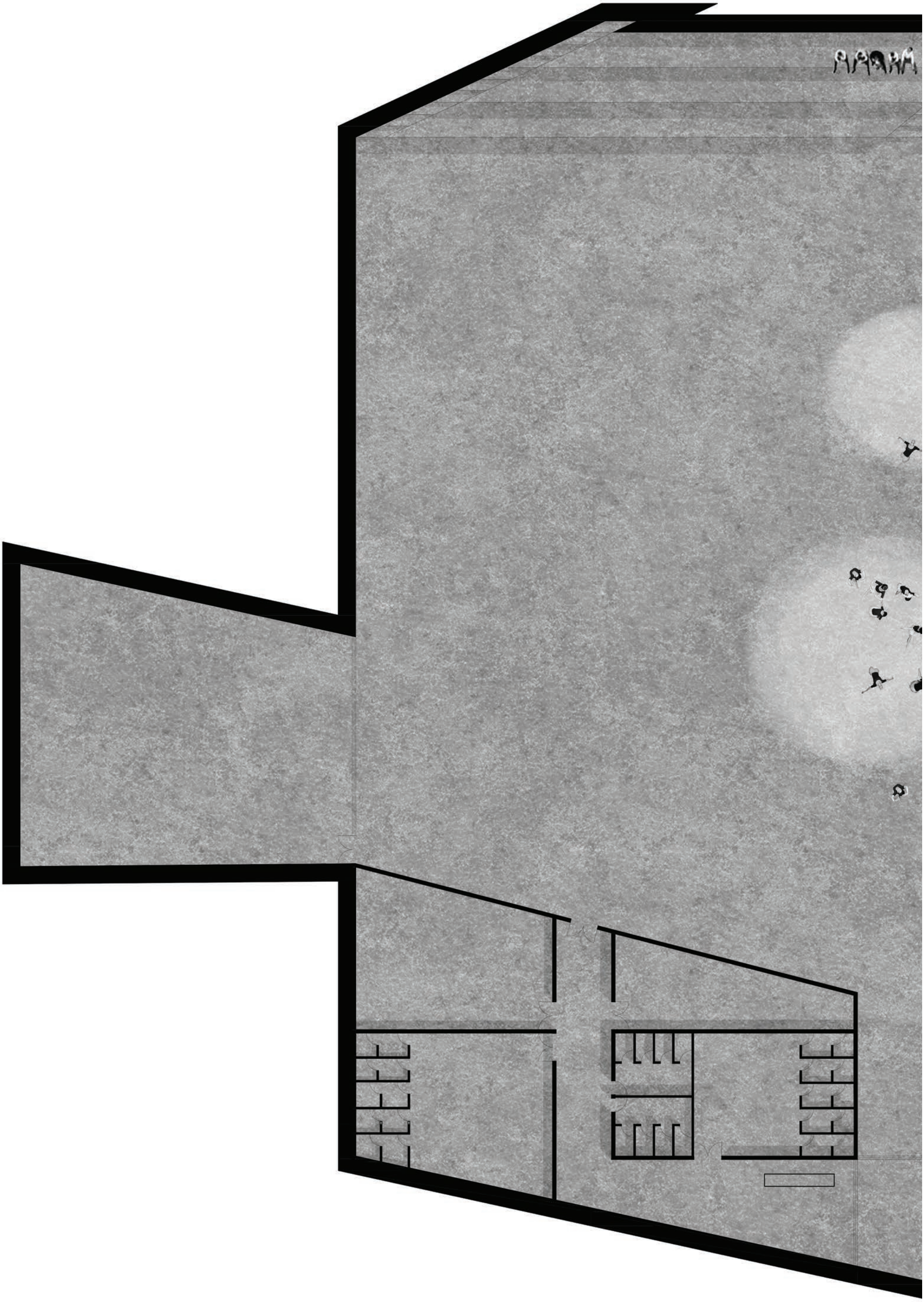
alnus glutinosa 1
populus nigra 2
salix alba 3

PLAN +1m
1 : 500

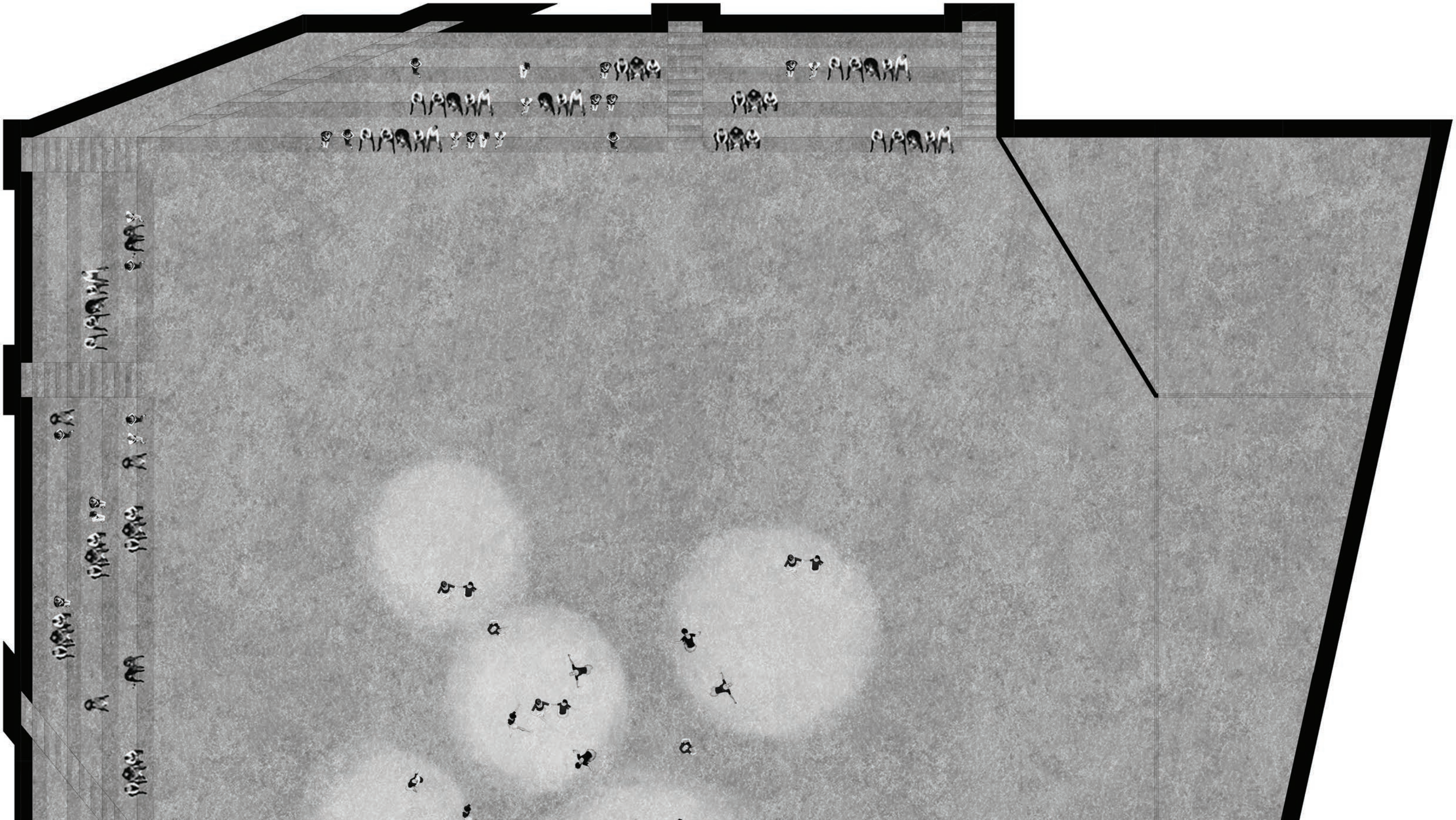


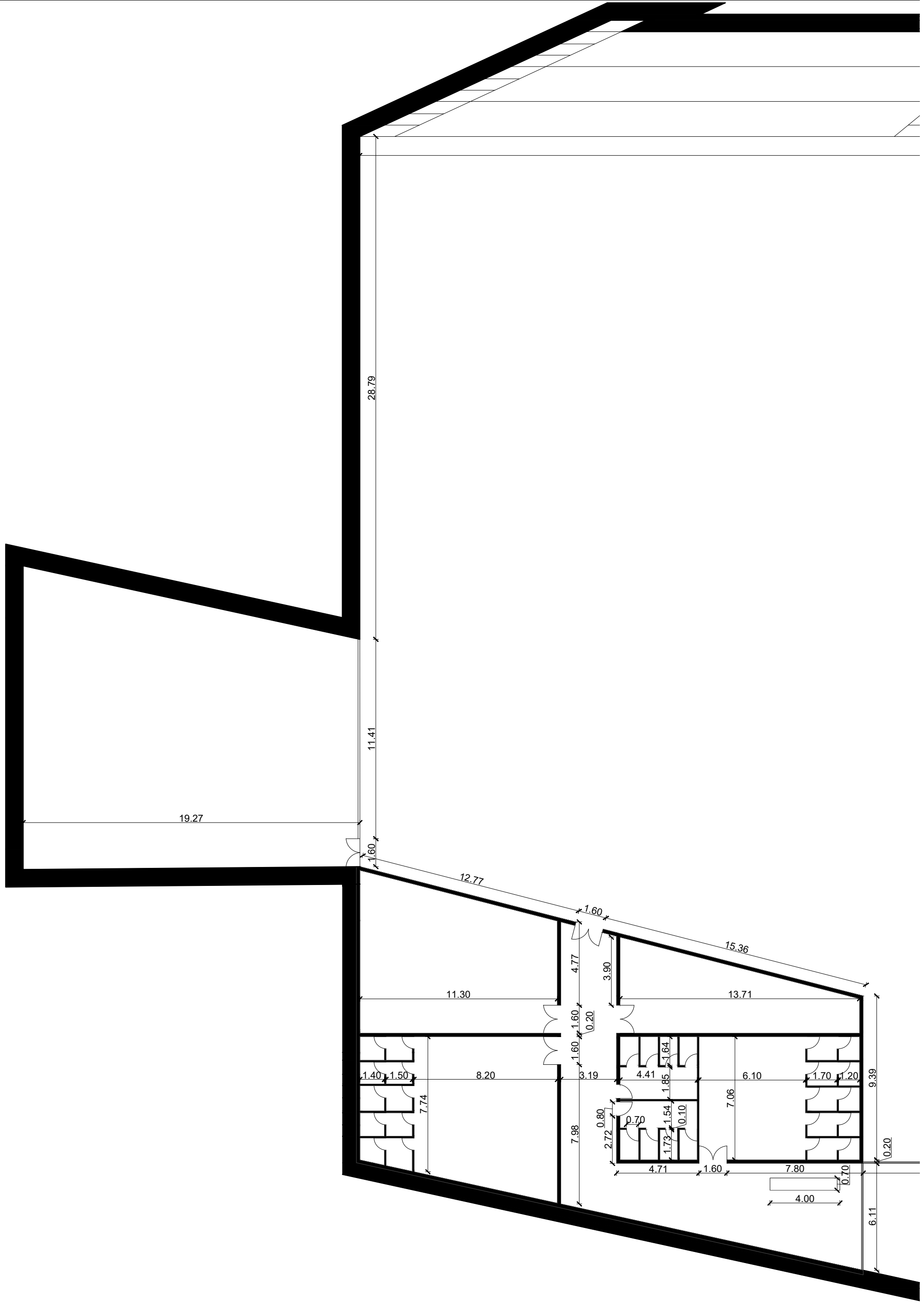
PLAN -1m
1 : 500



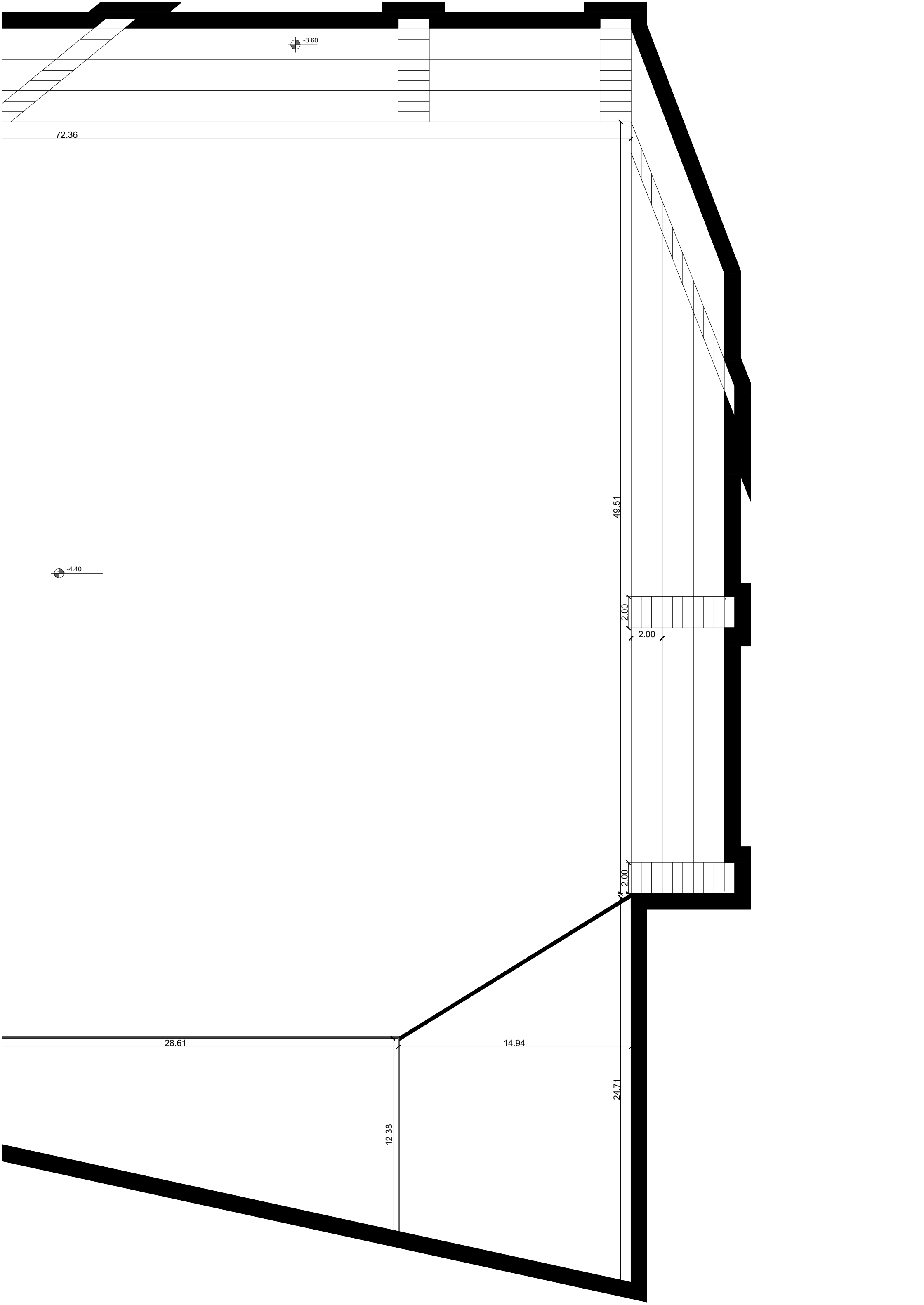


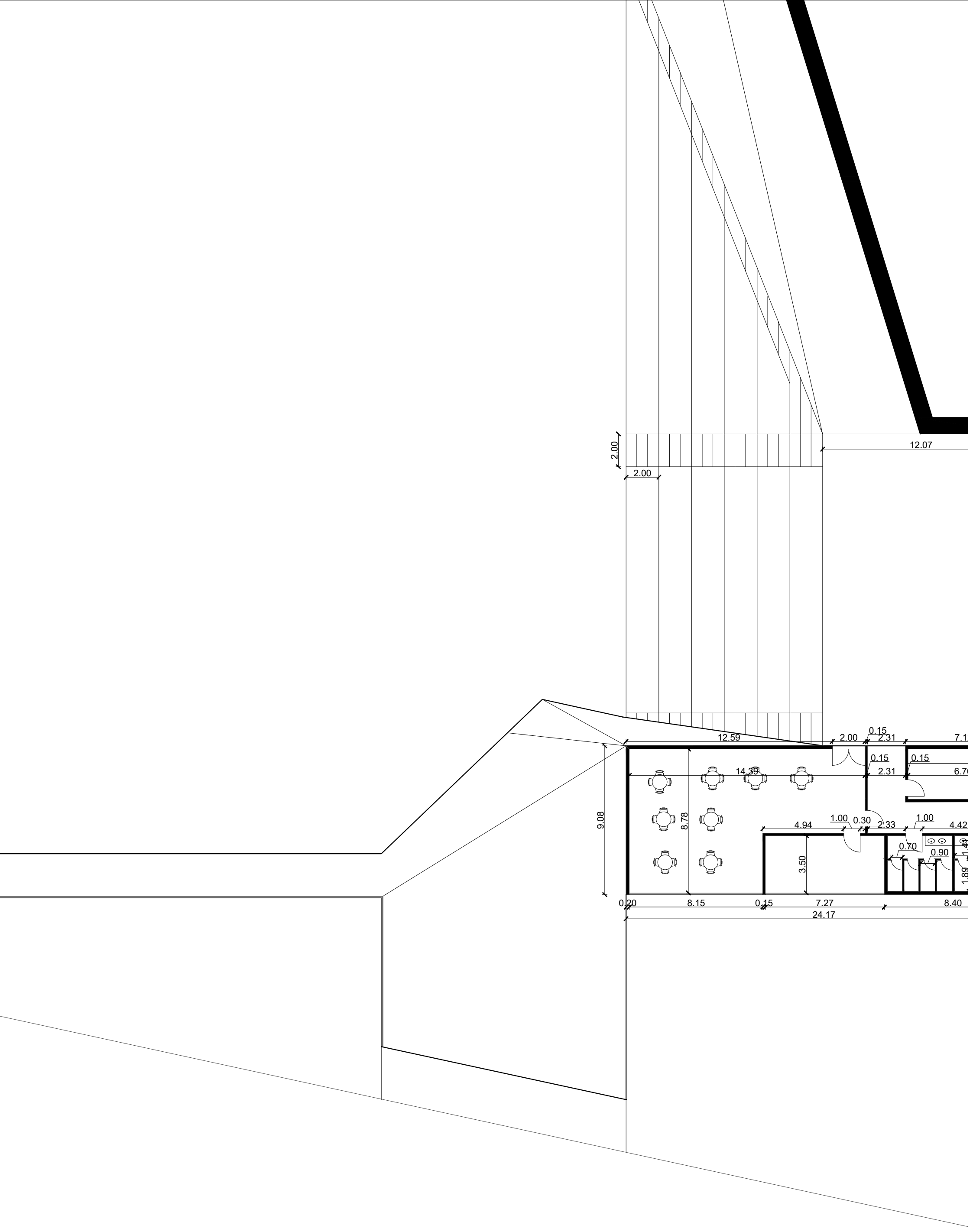
PLAN -3,4m
1 : 200



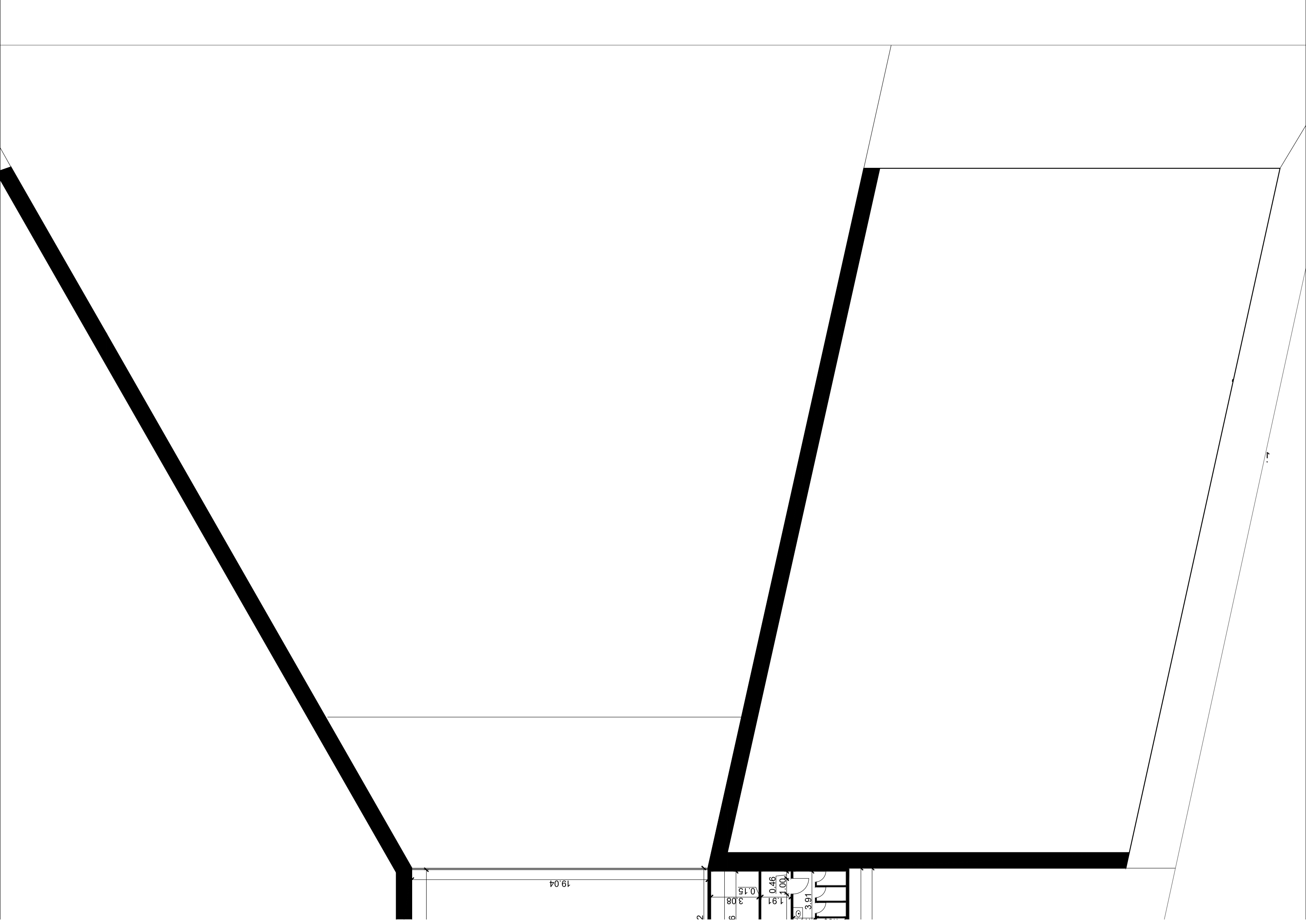


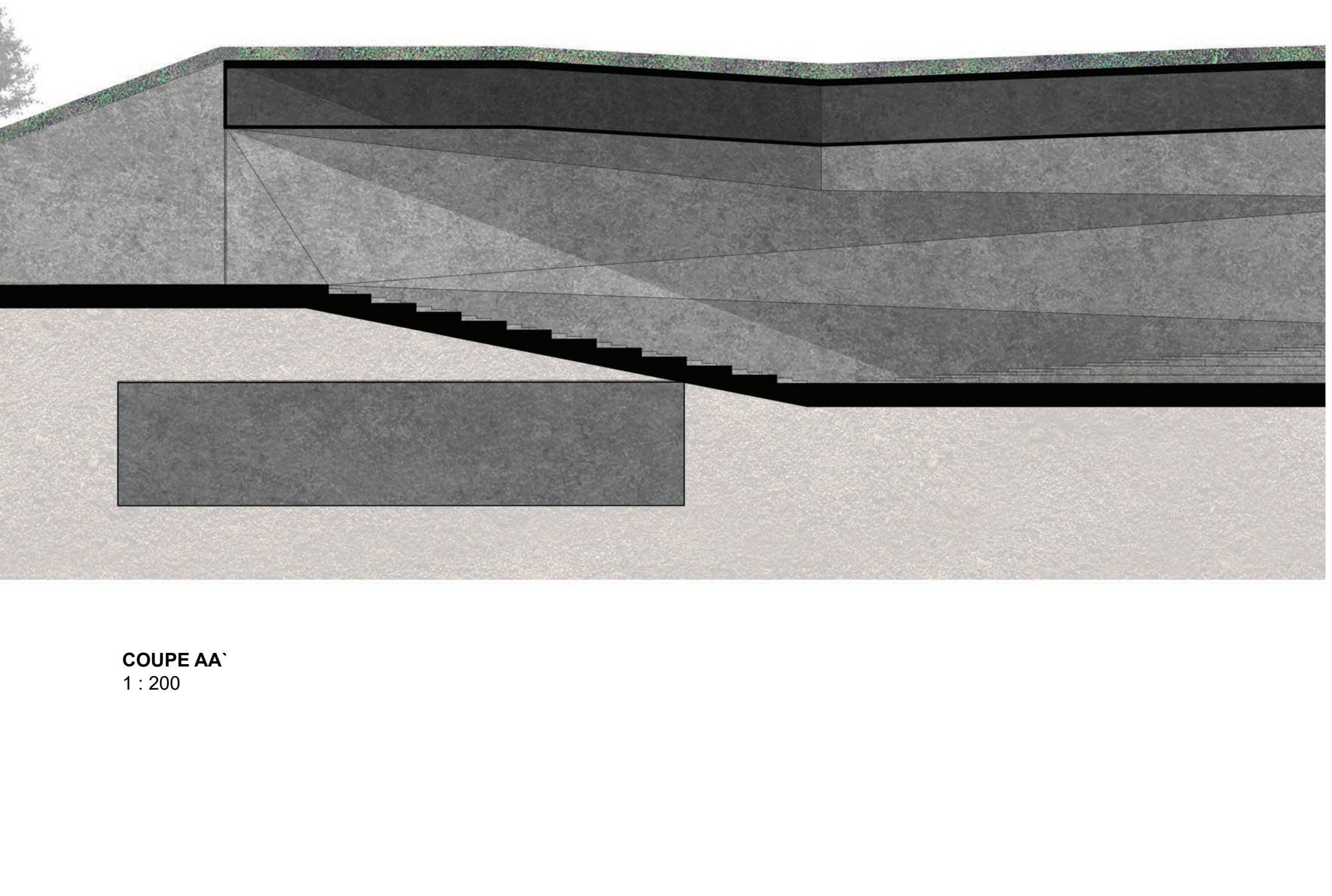
PLAN -3,4m AVEC COTES
1 : 200


-3.60
72.36
49.51
-4.40
2.00
2.00
2.00
28.61
14.94
12.38
24.71

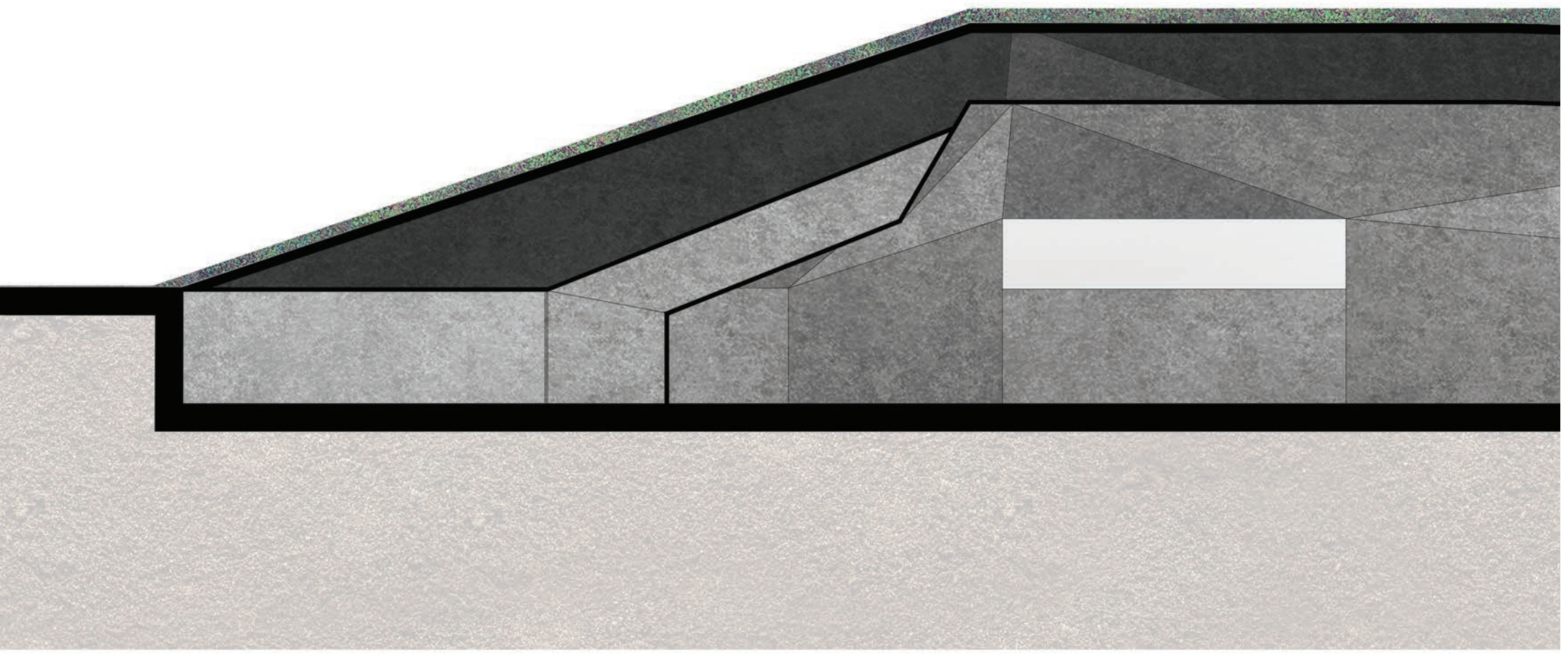


PLAN -1m AVEC COTES
1 : 200

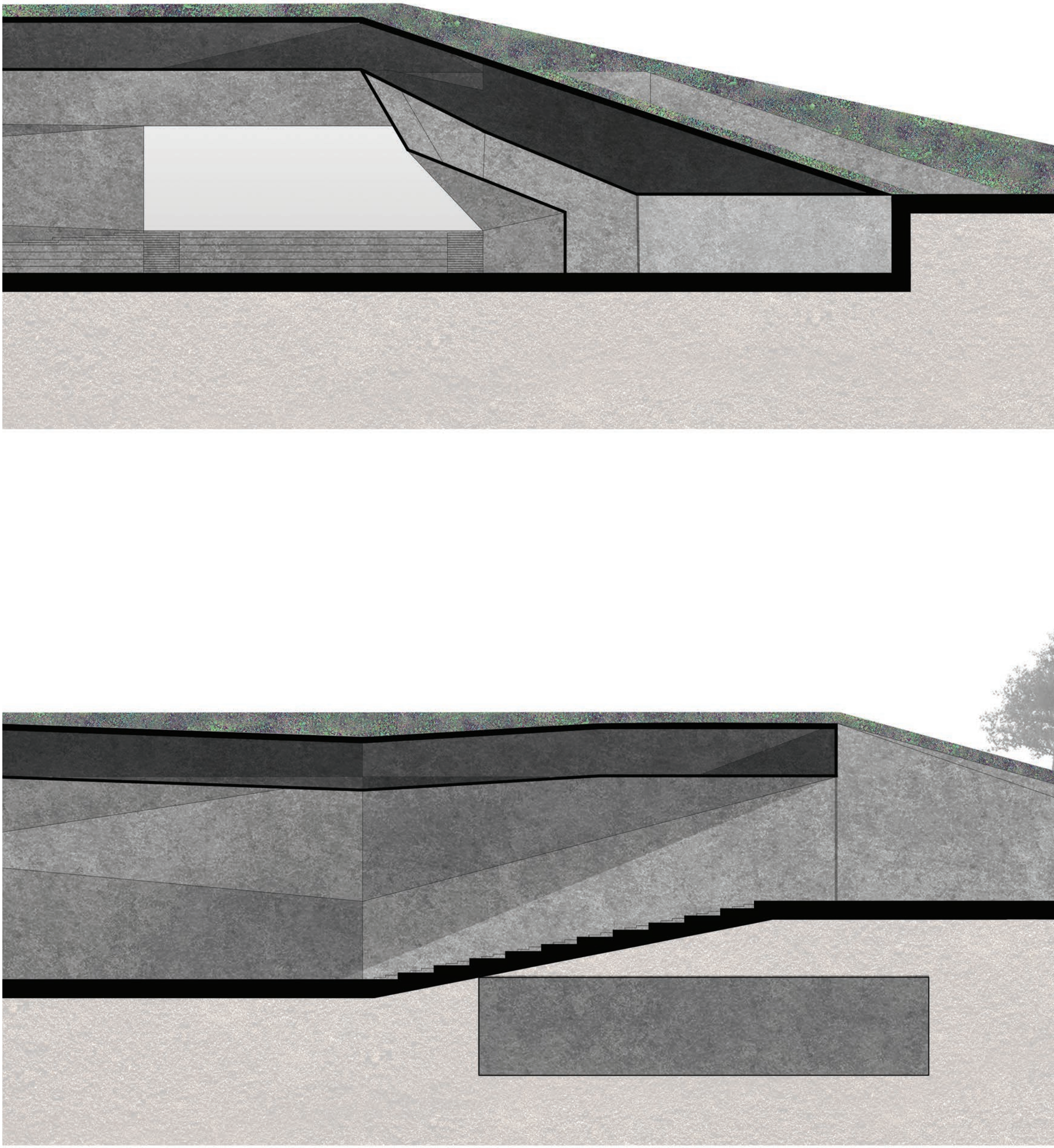

19.04
0.15
3.08
0.46
1.00
1.91
3.91



COUPE AA`
1 : 200

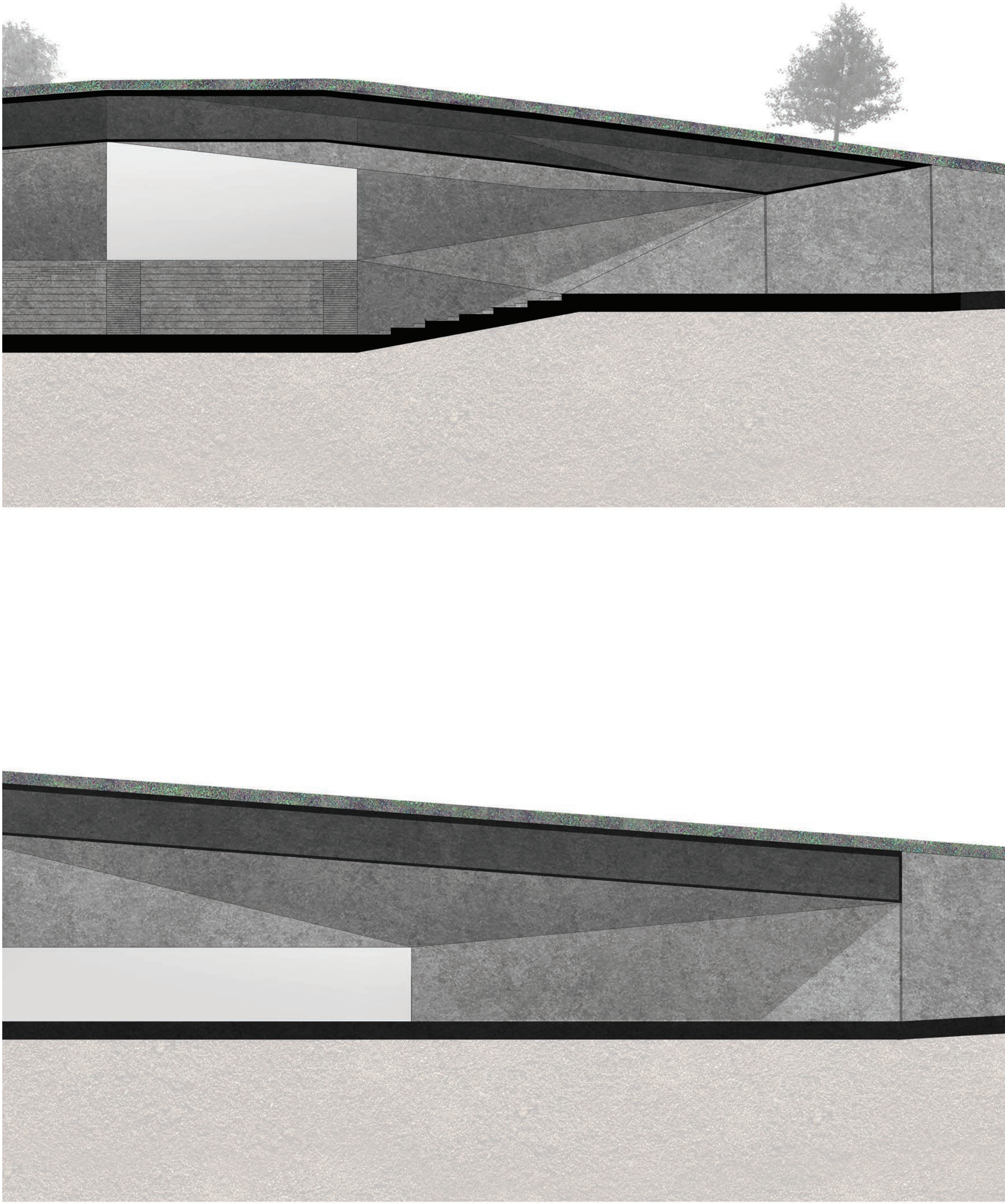


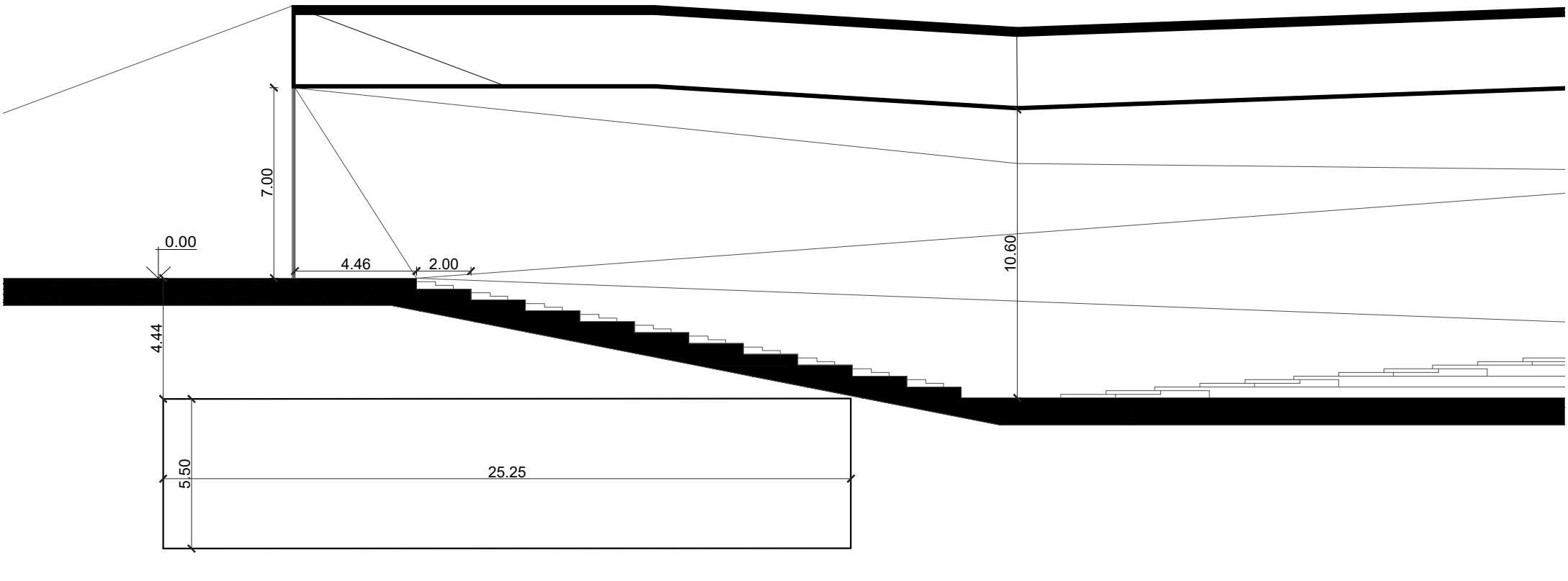
COUPE BB`
1 : 200



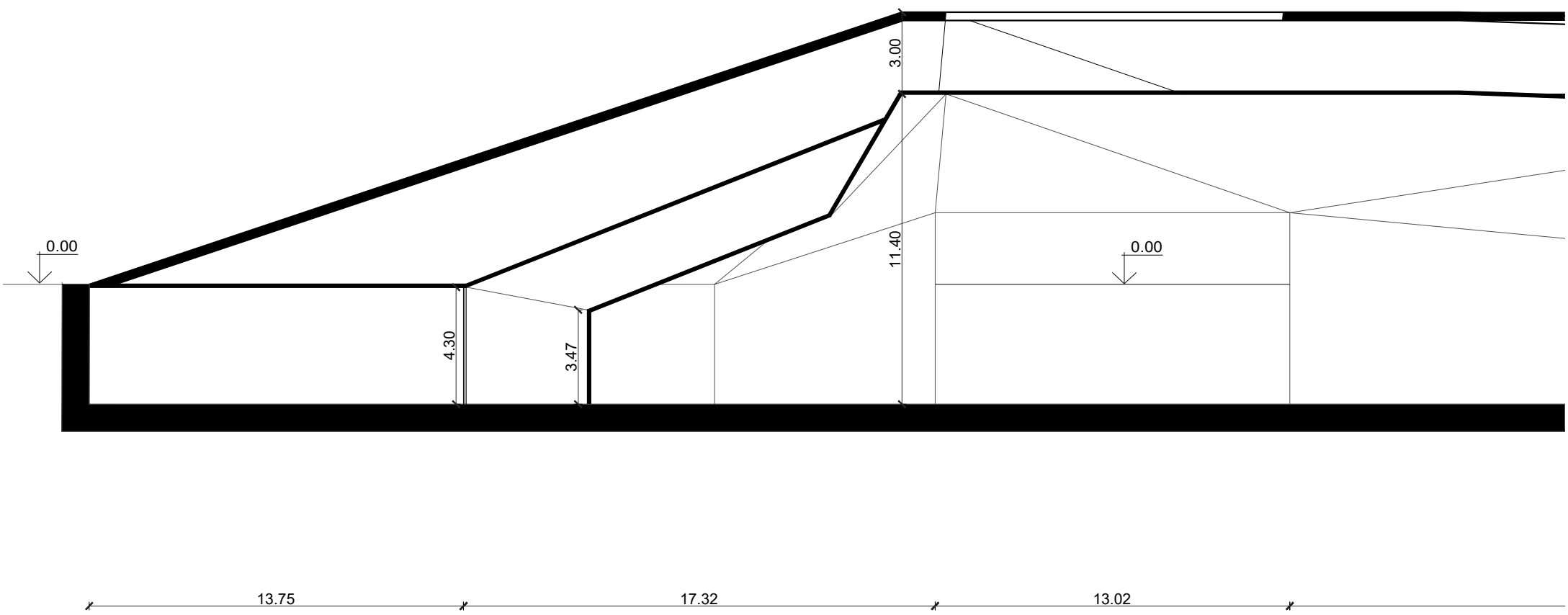
COUPE CC`
1 : 200

COUPE DD`
1 : 200

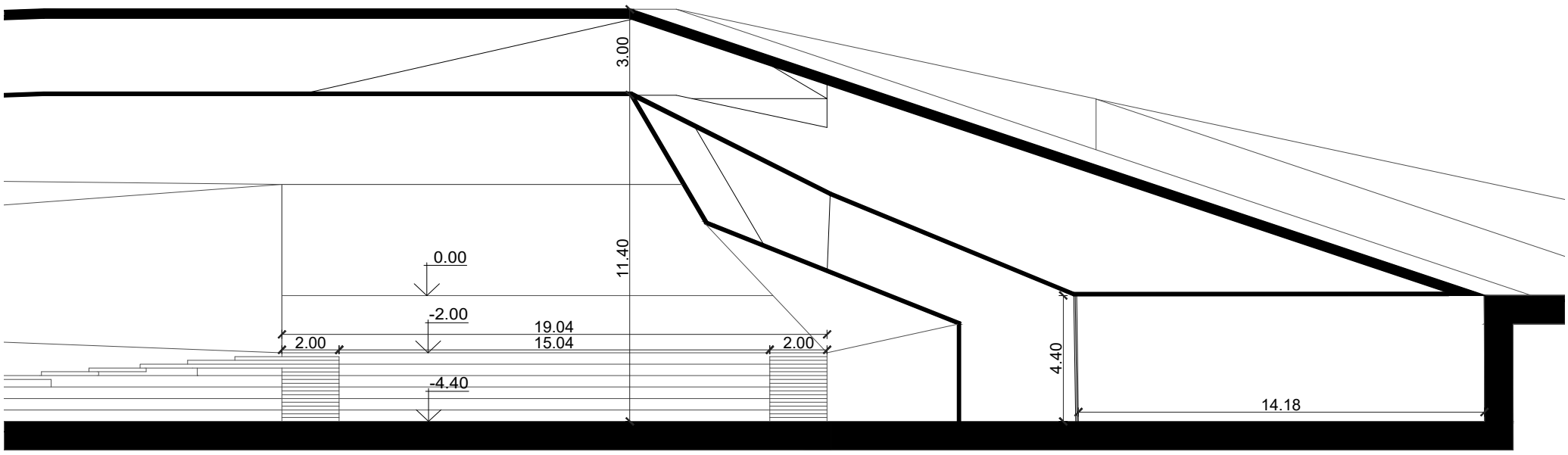


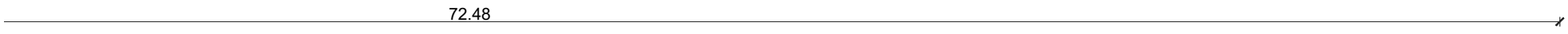


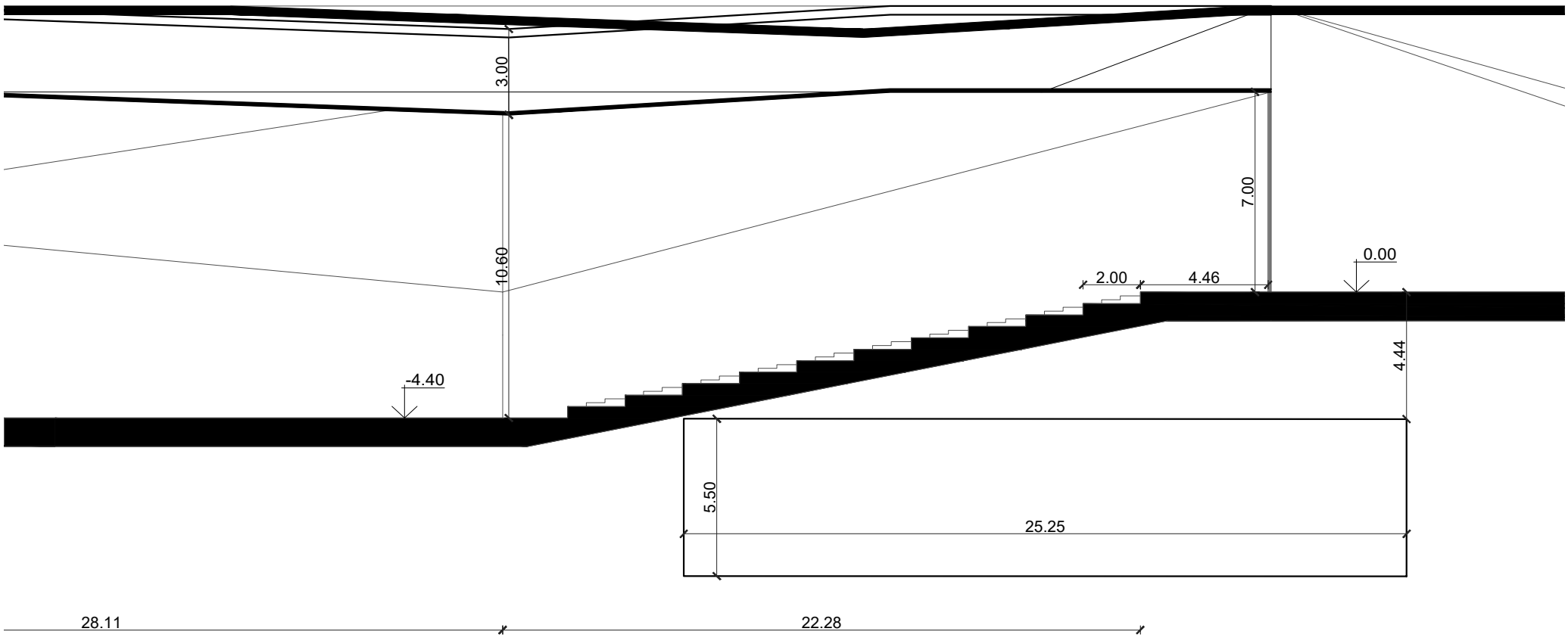
COUPE AA` AVEC COTES
1 : 200

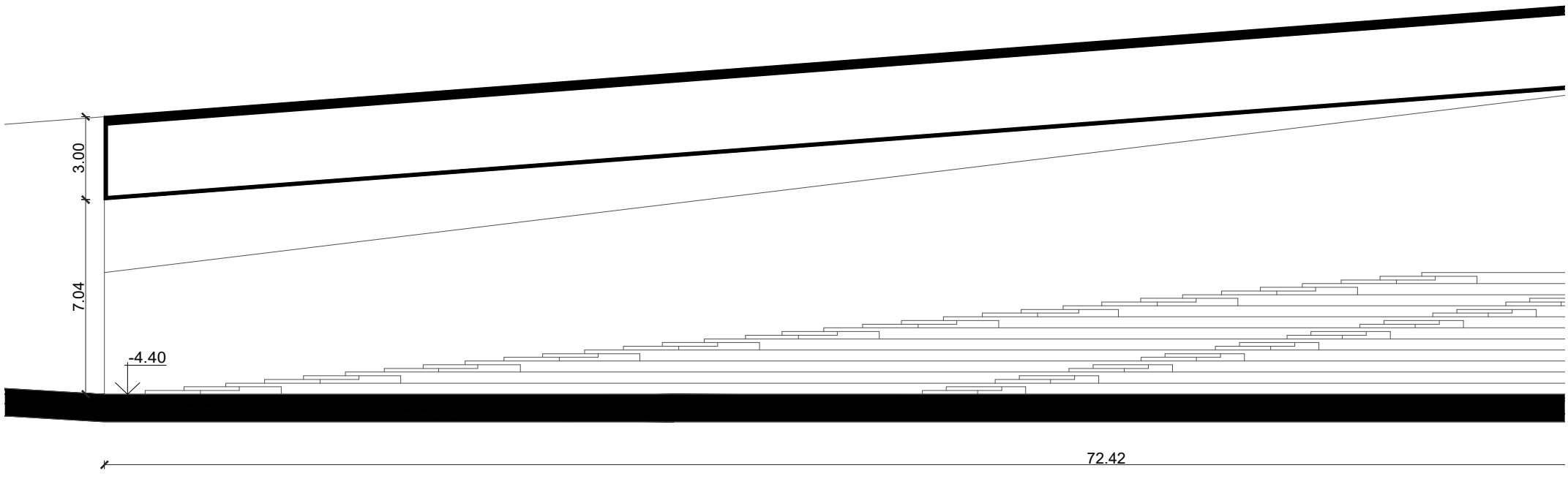


COUPE BB` AVEC COTES
1 : 200

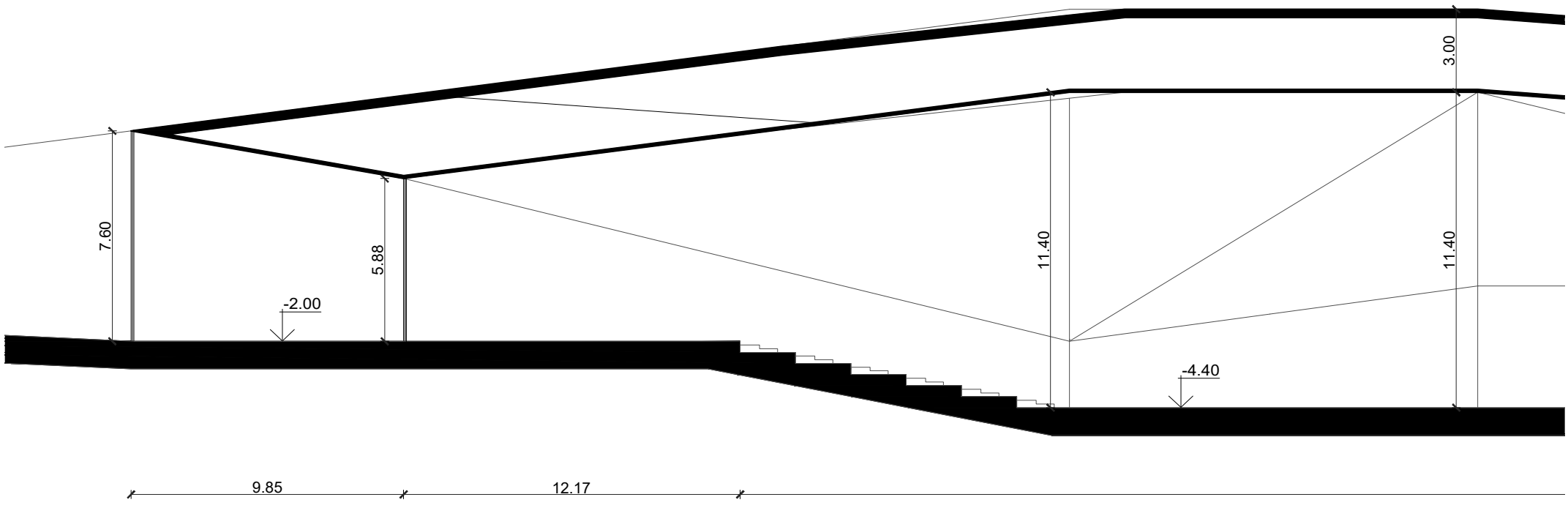

3.00
11.40
0.00
-2.00
19.04
15.04
2.00
2.00
-4.40
4.40
14.18


72.48

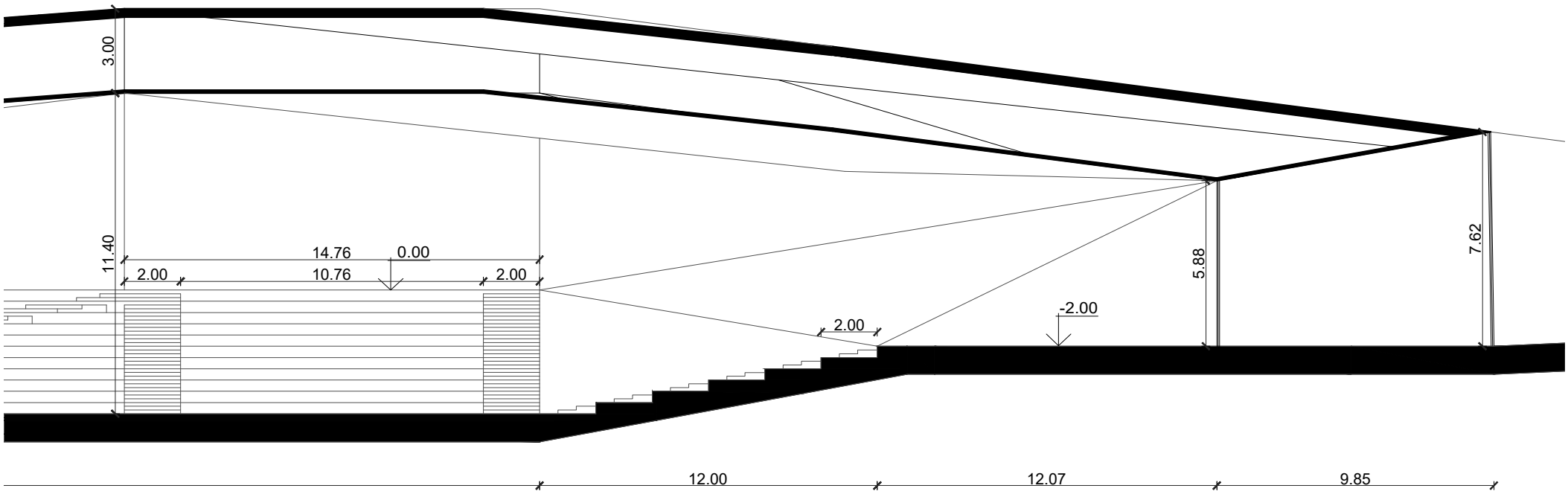

3.00
10.60
7.00
0.00
2.00
4.46
4.44
-4.40
5.50
25.25
28.11
22.28

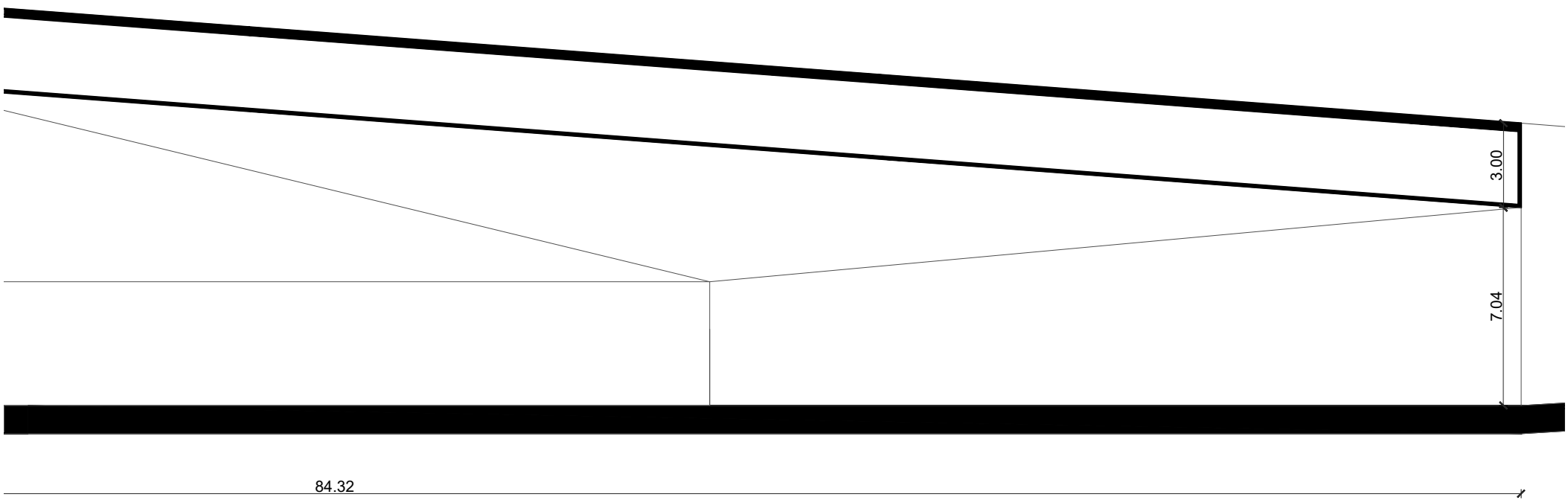


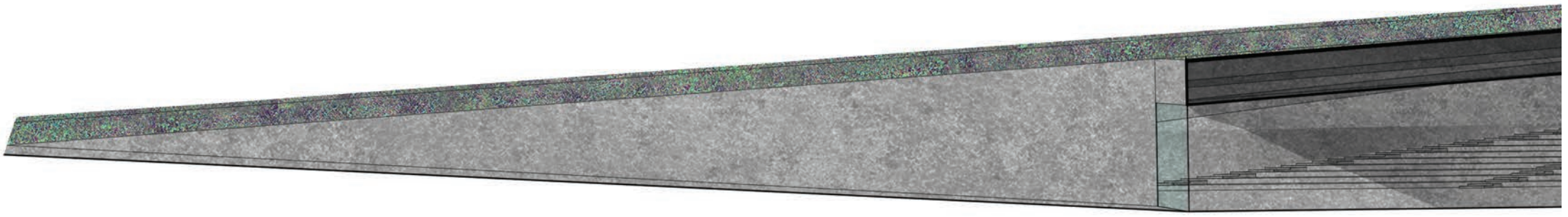
COUPE CC` AVEC COTES
1 : 200

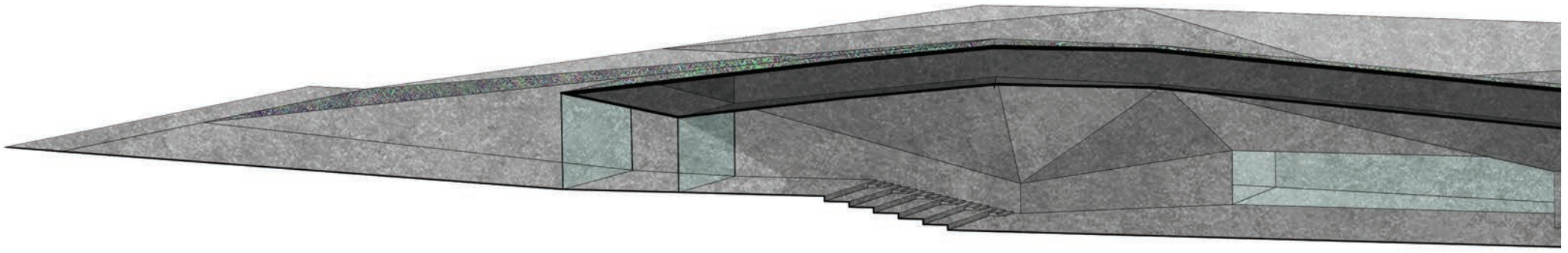


COUPE DD` AVEC COTES
1 : 200

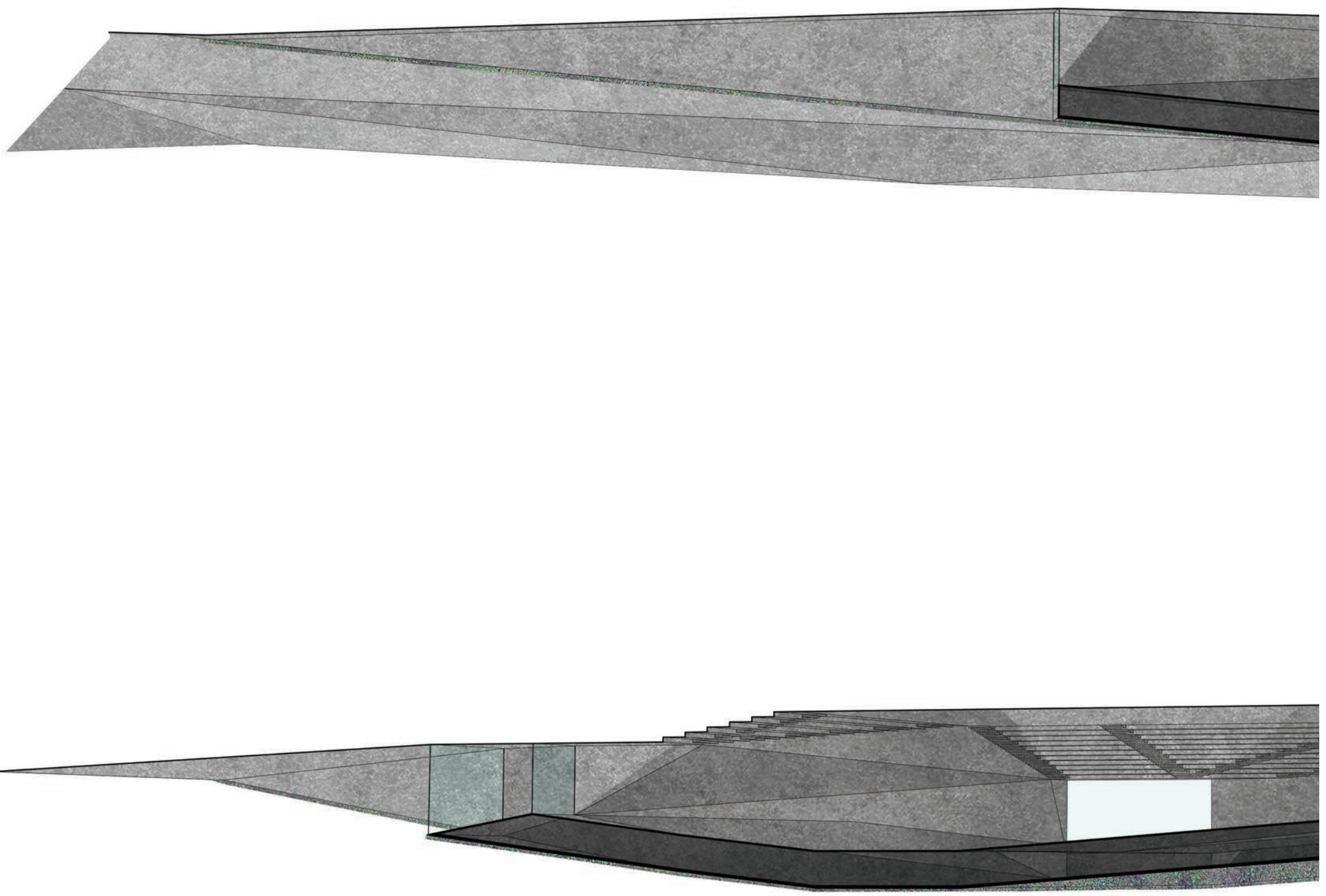

3.00
11.40
14.76
0.00
2.00
10.76
2.00
2.00
-2.00
5.88
7.62
12.00
12.07
9.85

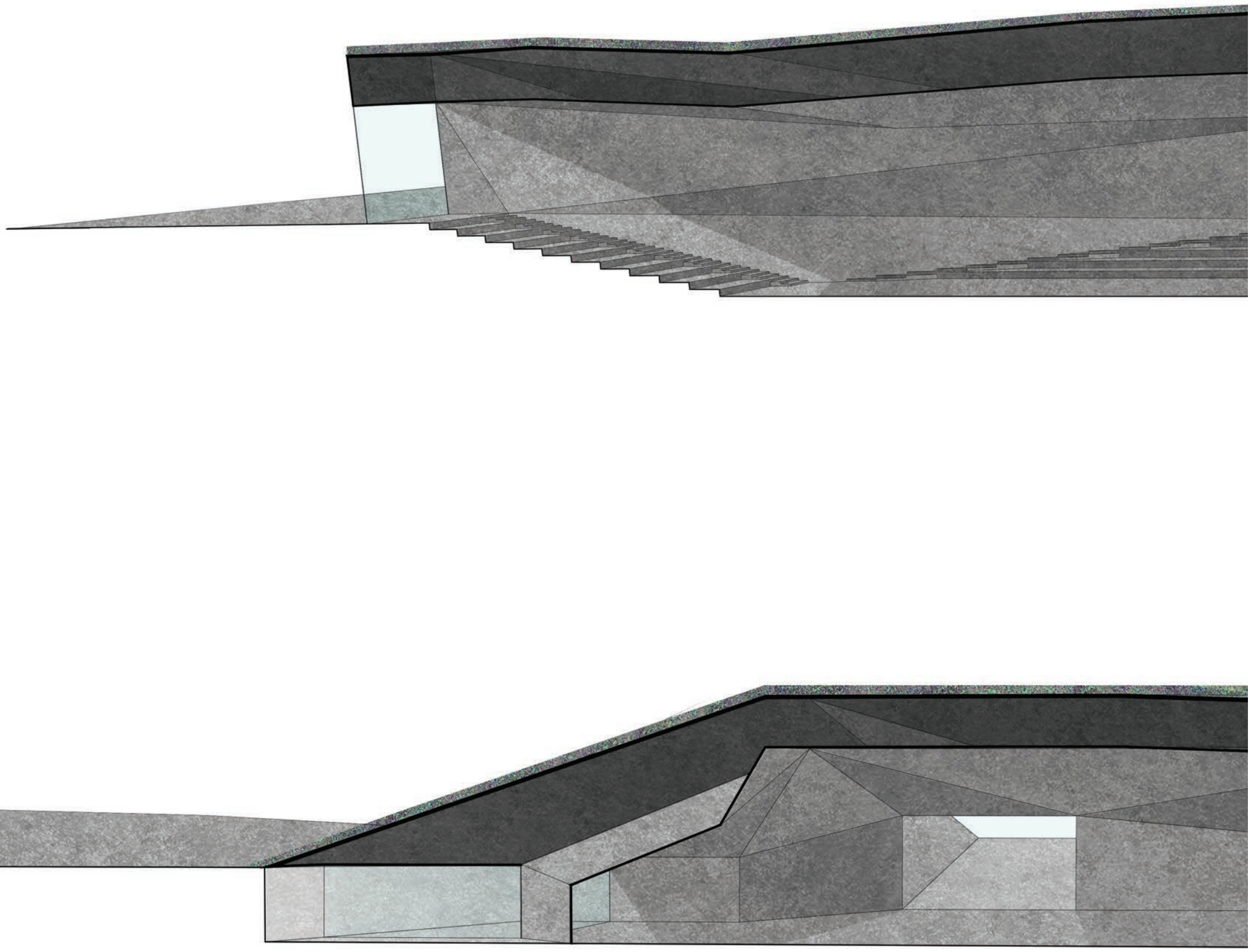

3.00
7.04
84.32



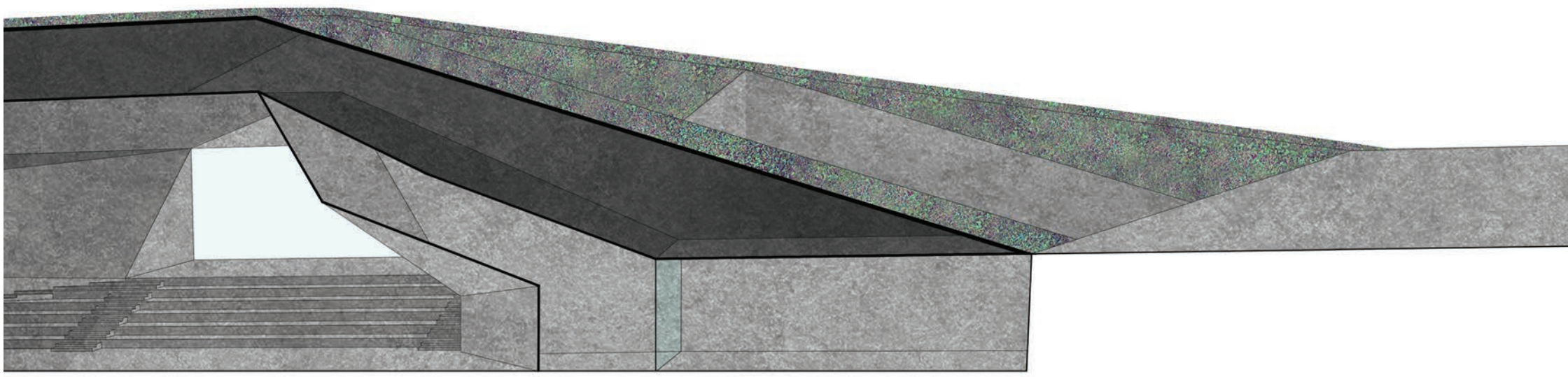


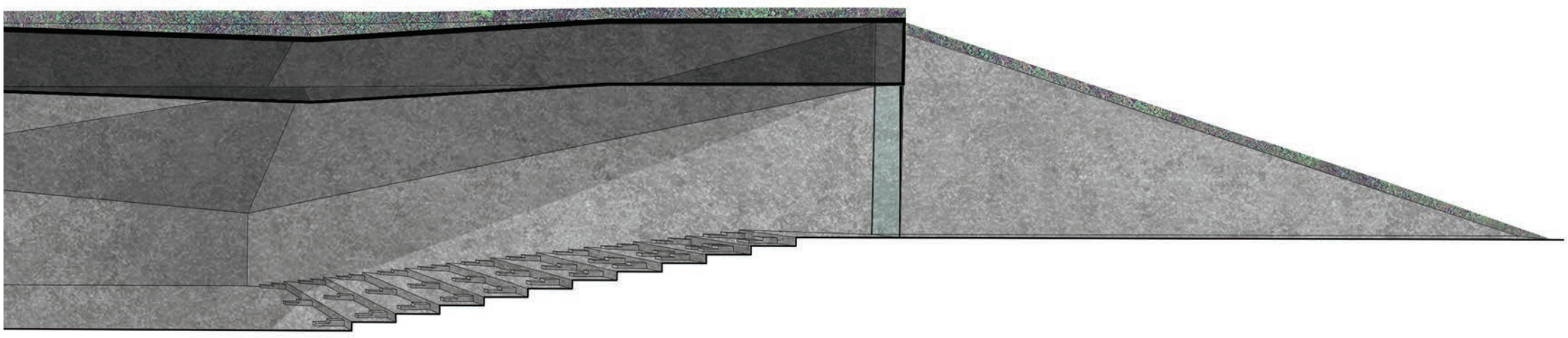
VUE PERSPECTIVE

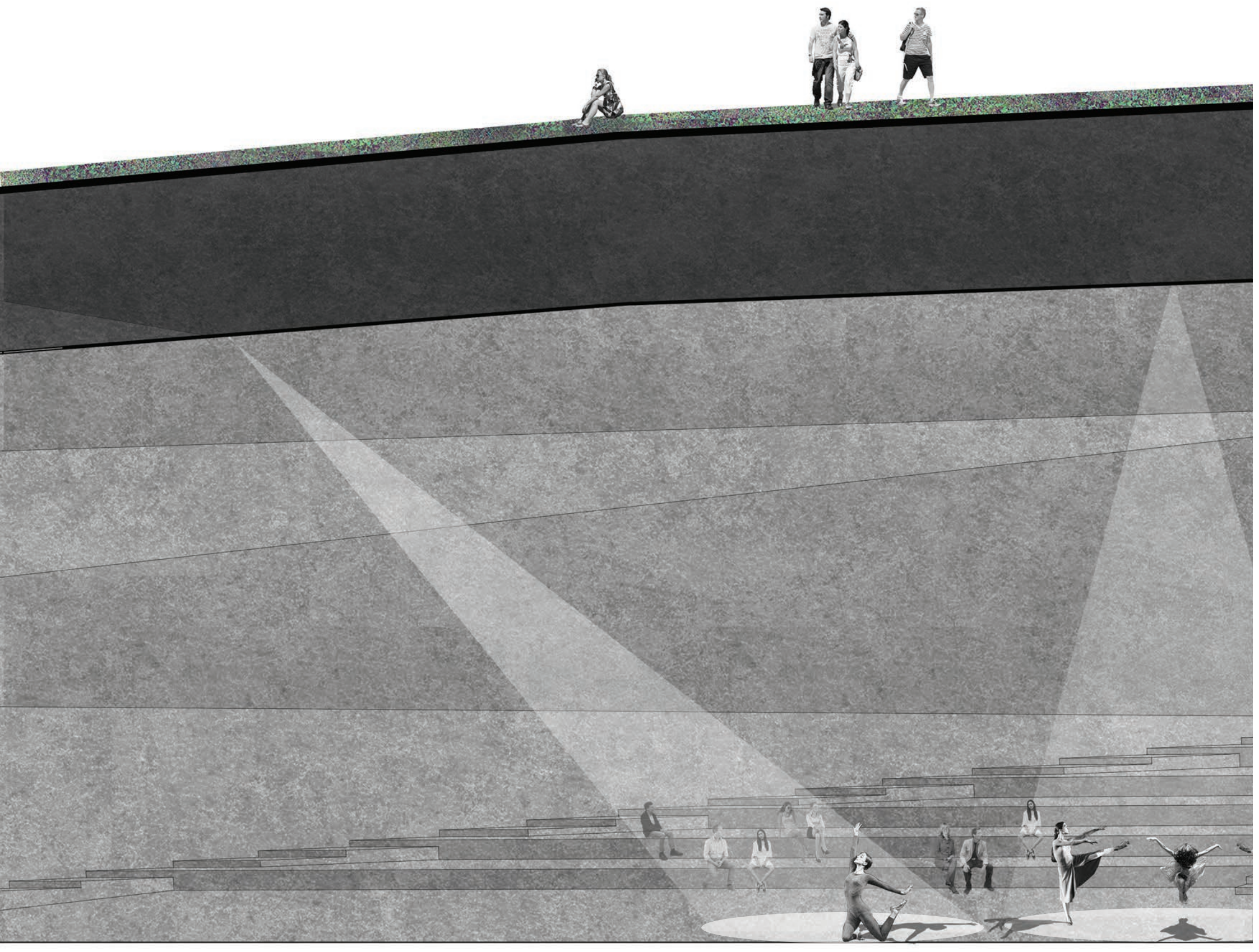




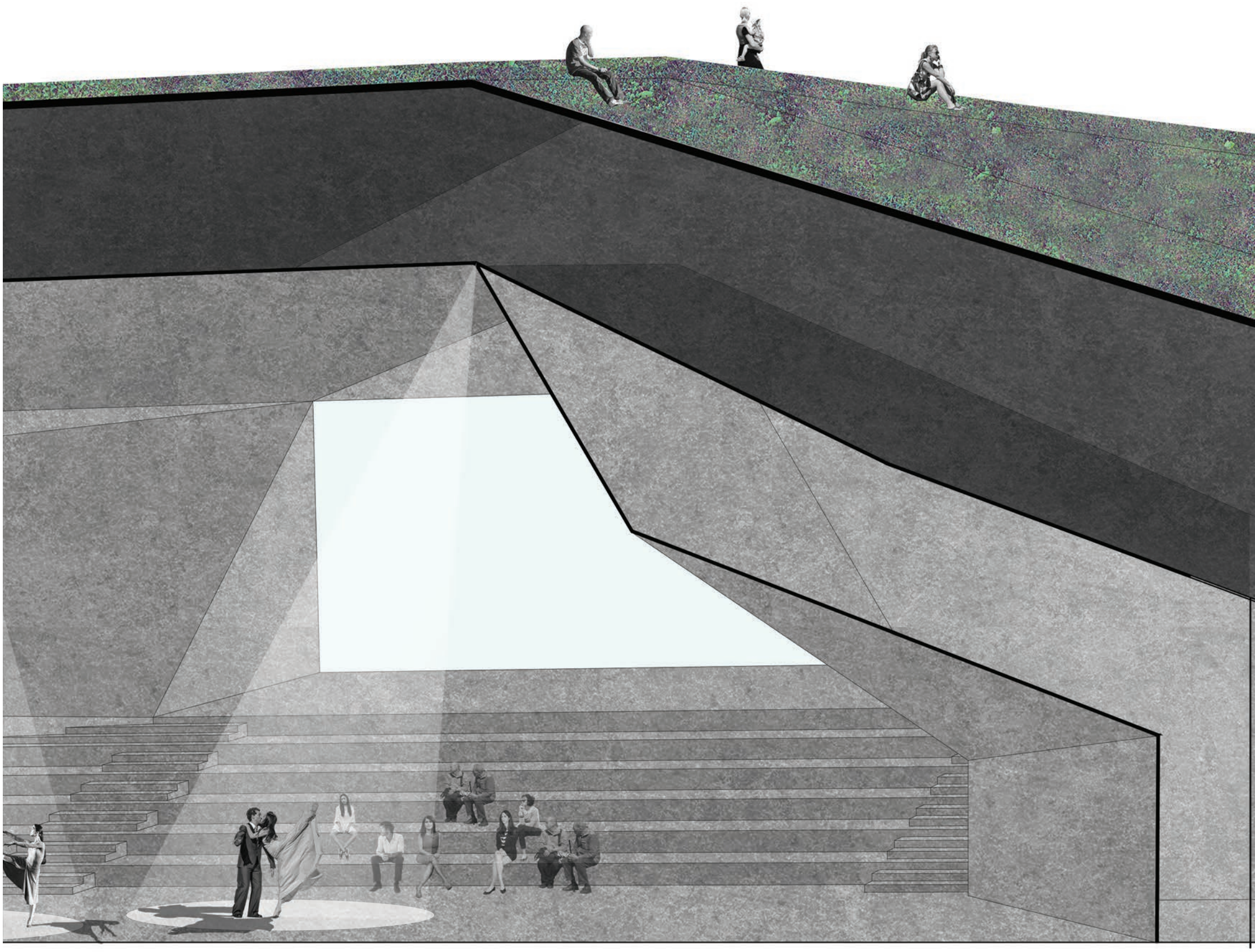
VUE PERSPECTIVE

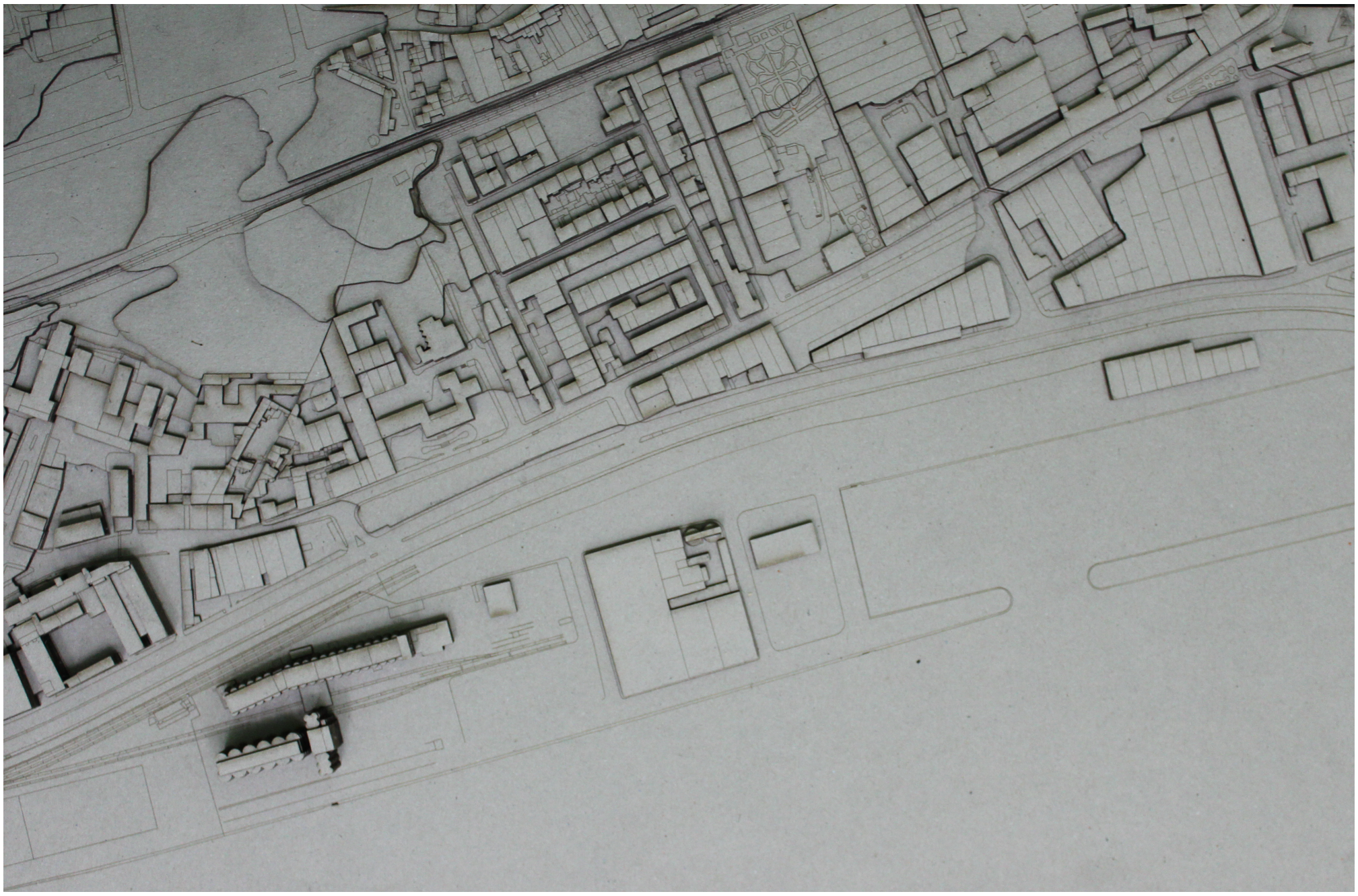




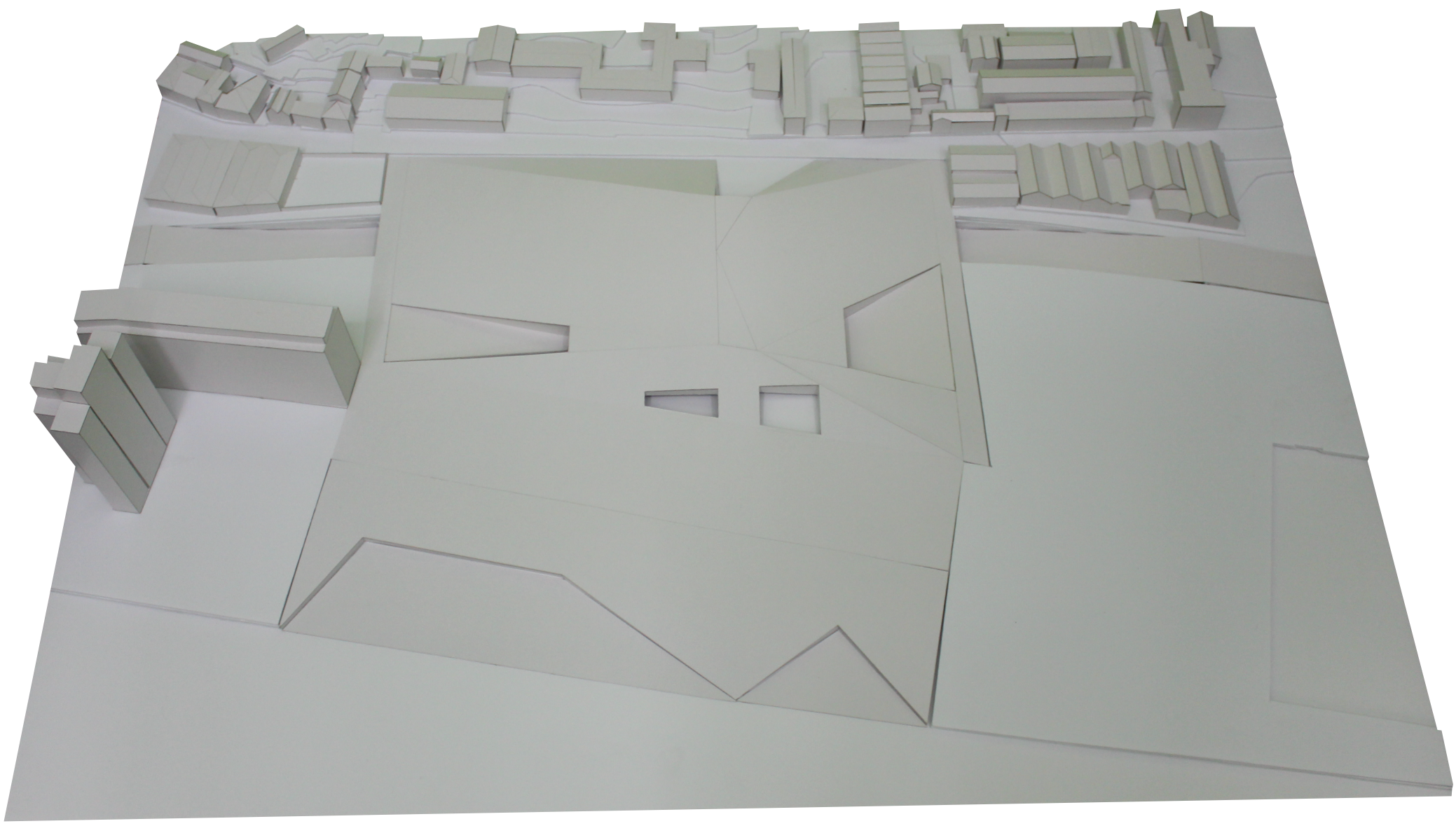


VUE PERSPECTIVE



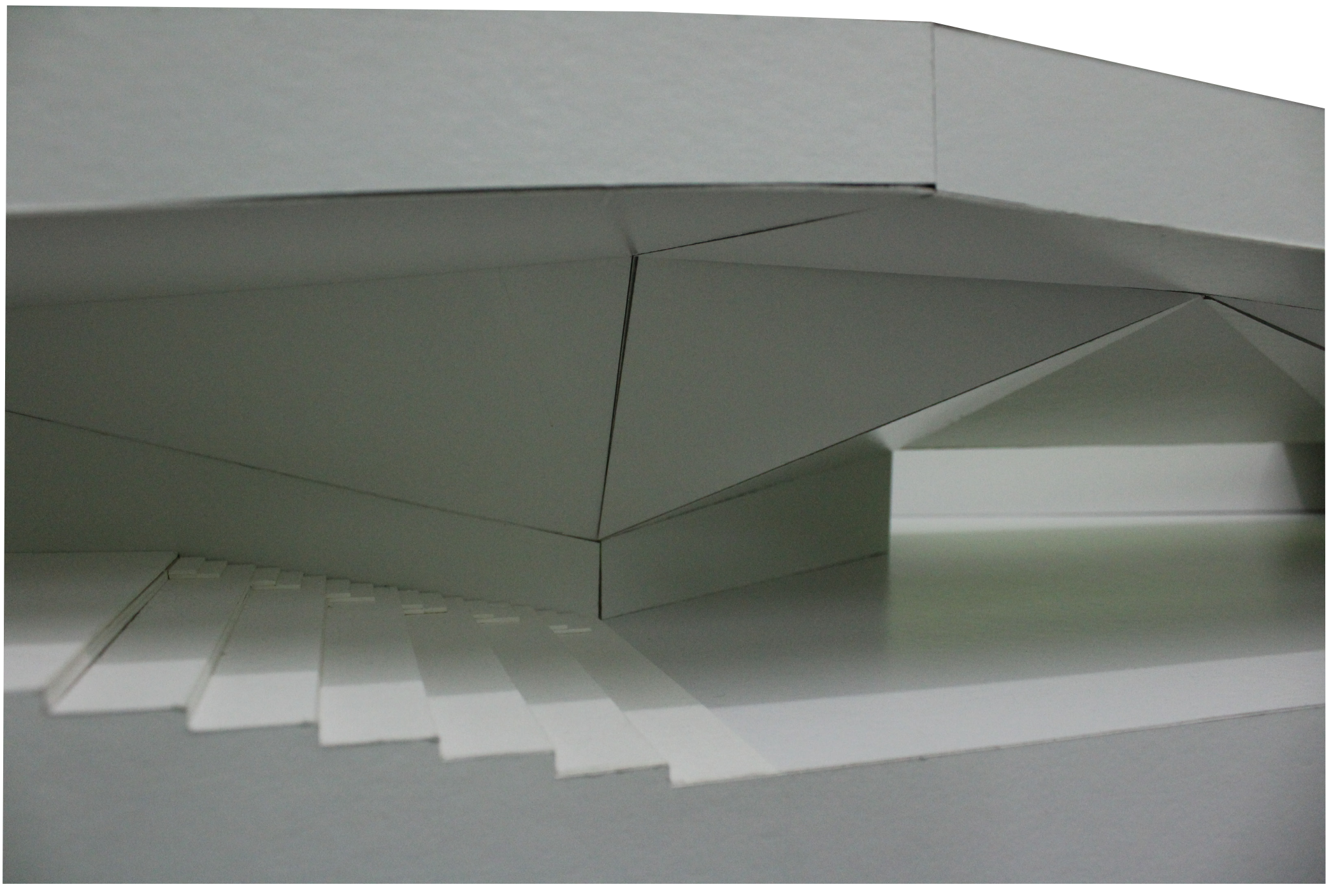


MAQUETTE EXISTANT 1 : 2 000



MAQUETTE PROJET 1 : 500

MAQUETTE PROJET 1 : 100



MAQUETTE PROJET 1 : 100

STRUCTURE ET DETAIL CONSTRUCTIF

La structure se compose de poutres principales de 40 m de portée. Ces poutres sont des poutres caisson préfabriquées et précontraintes par post tensions. Les éléments font 6 m de long et sont préfabriqués en usine. Elles sont espacées les unes des autres de 15 m environ. Ces poutres caisson sont creuses et sont réalisées en BFUP (béton fibré à ultra haute performance). Elles sont aussi transpercées de baies permettant l'accès de techniciens ainsi que le passage des réseaux techniques d'évacuation d'eau, de transports d'air et d'électricité.

Entre deux poutres principales sont posées des poutres secondaires tous les 2m. Ces poutres sont préfabriquées elles aussi en béton fibré ultra haute performances précontraint par des cables de précontrainte à torrons adhérents.

Entre deux poutres secondaires, sont posées des prédalles de 5 cm d'épaisseur. Elles comportent des attentes pour pouvoir être reliées à la dalle en BFUP coulée par dessus.

Cette dalle fait 10 cm d'épaisseur en plus des 5 cm de la prédalle.

L'ensemble est naturellement étanche, mais un complexe d'étanchéité et d'isolation traditionnel est tout de même mis en oeuvre pour plus de sécurité.

La matérialité du plafond est minérale. Elle est réalisée par des panneaux triangulaires en BFUP de 5 cm d'épaisseur suspendus par des suspentes. Dans ces panneaux s'intègrent les luminaires et les aérations. Ces panneaux peuvent être texturés en surface pour obtenir un effet pierre naturelle.

A cause des grandes variations de température, une solution de bâtiment semi enterré avec une toiture végétalisée, en grande épaisseur de terre est une idée adéquate pour réguler la température grâce à l'inertie thermique

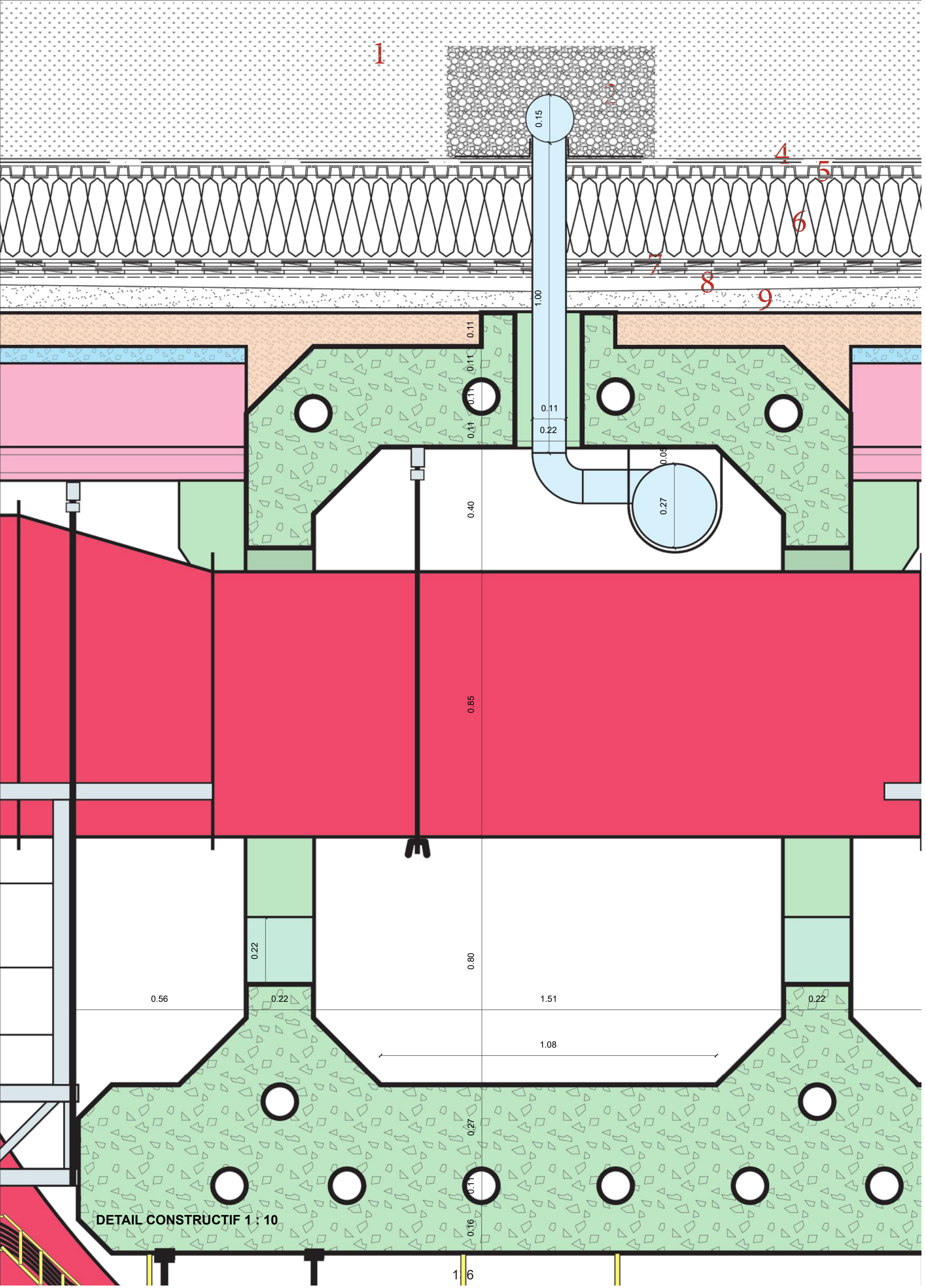
L'éclairage naturel est réalisé au travers des deux terrasses présentant de grandes baies vitrées de 30 m de long laissant passer la lumière naturelle du soleil.

La ventilation naturelle peut se faire grâce aux quatre ouvertures du bâtiment orientées dans quatre directions différentes. L'horizon dégagé permet aux vents de s'engouffrer dans les failles et de ventiler naturellement l'édifice.

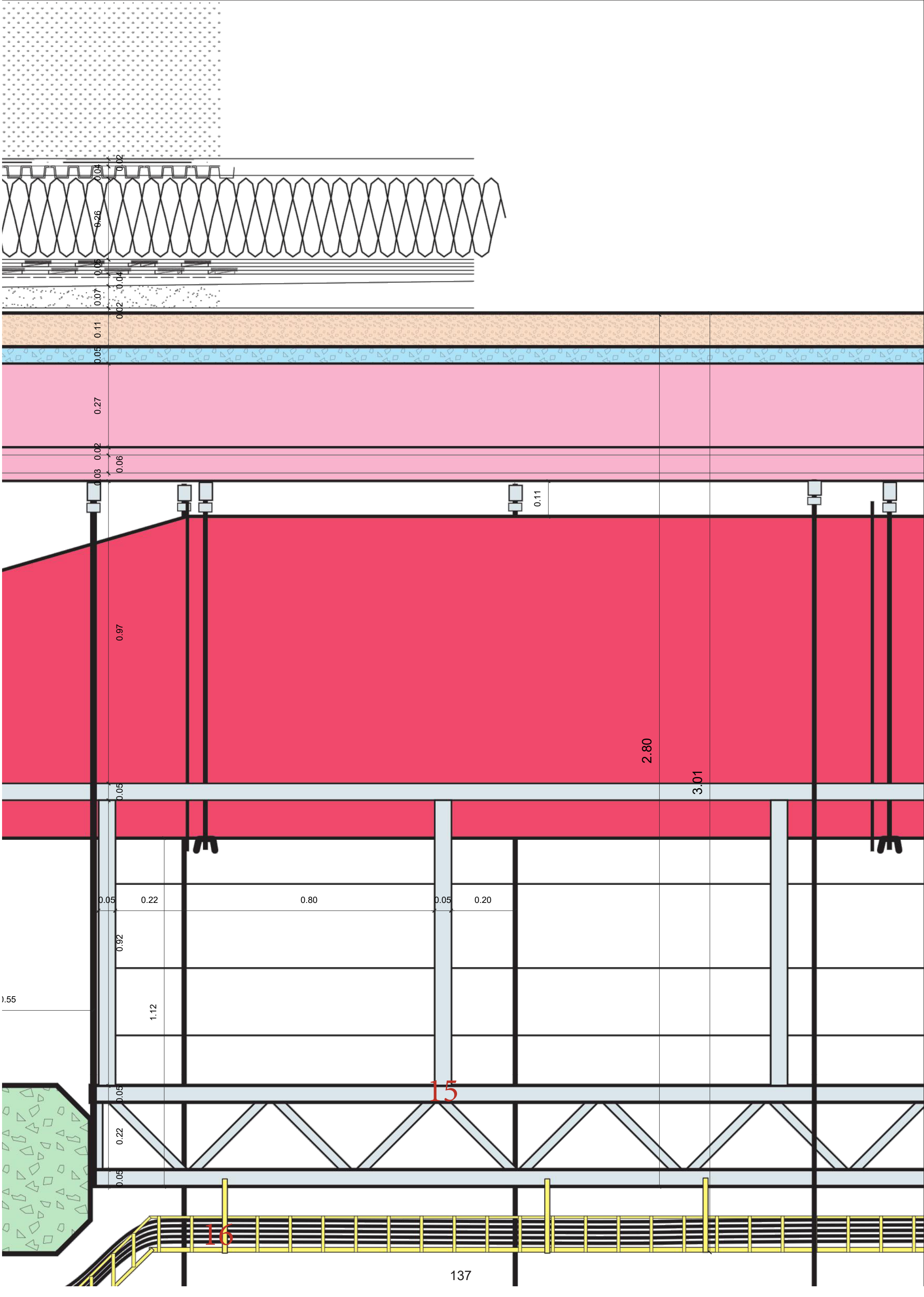
La ventilation artificielle est assurée par un réseau dense de conduits d'aération dans l'épaisseur de la structure de la toiture. L'extraction d'air vicié et l'apport d'air neuf se font par des réseaux dont les prises d'air et de rejet sont à l'opposé du bâtiment l'un de l'autre.

Les eaux de pluie sont essentiellement absorbées par l'épaisseur de terre sur la toiture végétalisée. Des drains sont néanmoins installés pour évacuer le trop plein d'eau.

L'électricité est acheminée par des câbles circulant tout au long de la structure dans des chemins de câbles. Elle permet entre autre d'alimenter tout l'éclairage situé dans le plafond



DETAIL CONSTRUCTIF 1 : 10


0.04
0.02
0.26
0.05
0.04
0.07
0.02
0.11
0.05
0.27
0.02
0.06
0.03
0.11
0.97
2.80
3.01
0.05
0.05
0.22
0.80
0.05
0.20
0.92
1.12
0.55
0.05
0.22
0.05
15
16

Page précédente

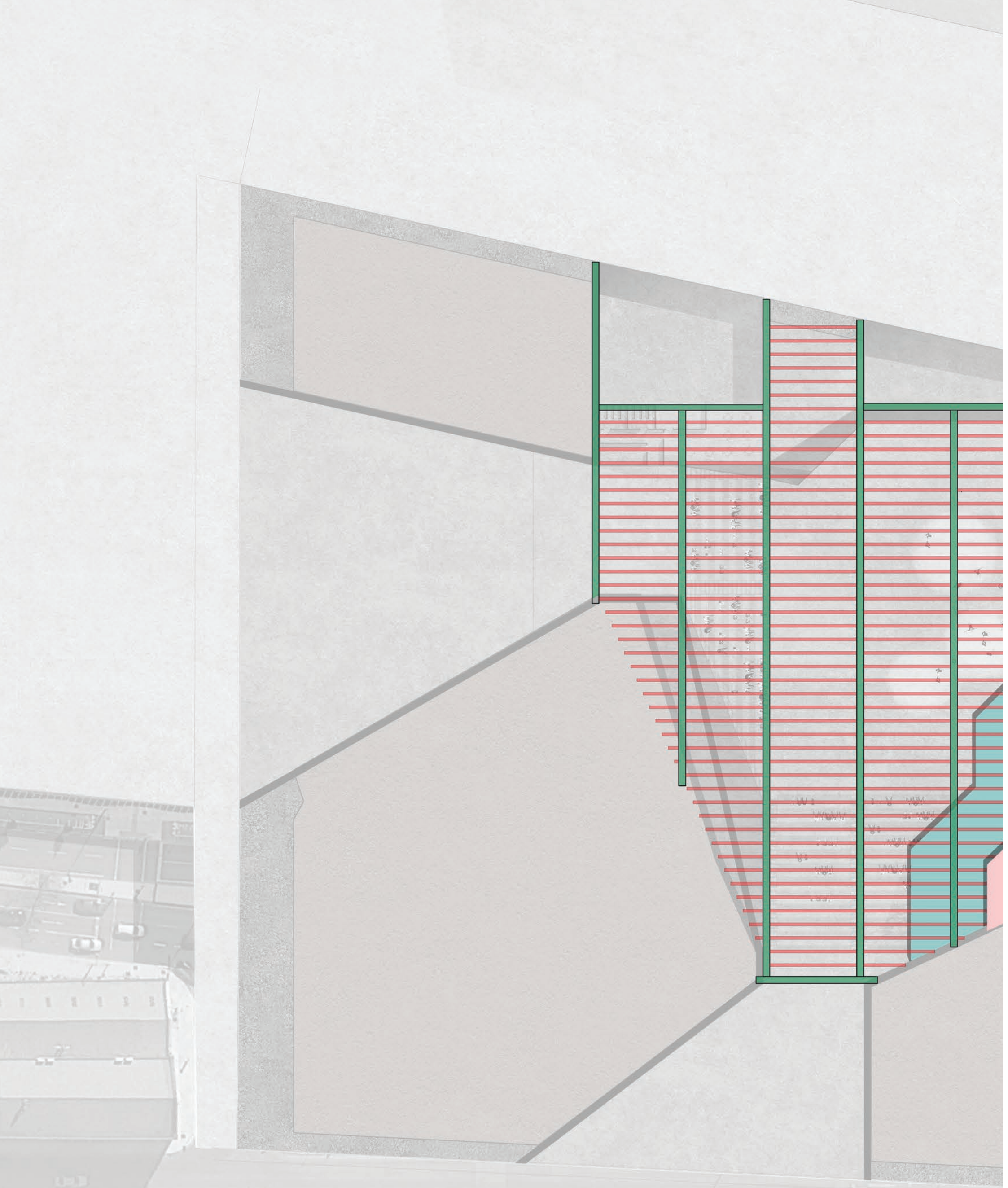
Drainage, structure, ventilation et électricité : Principe en coupe échelle 1/10

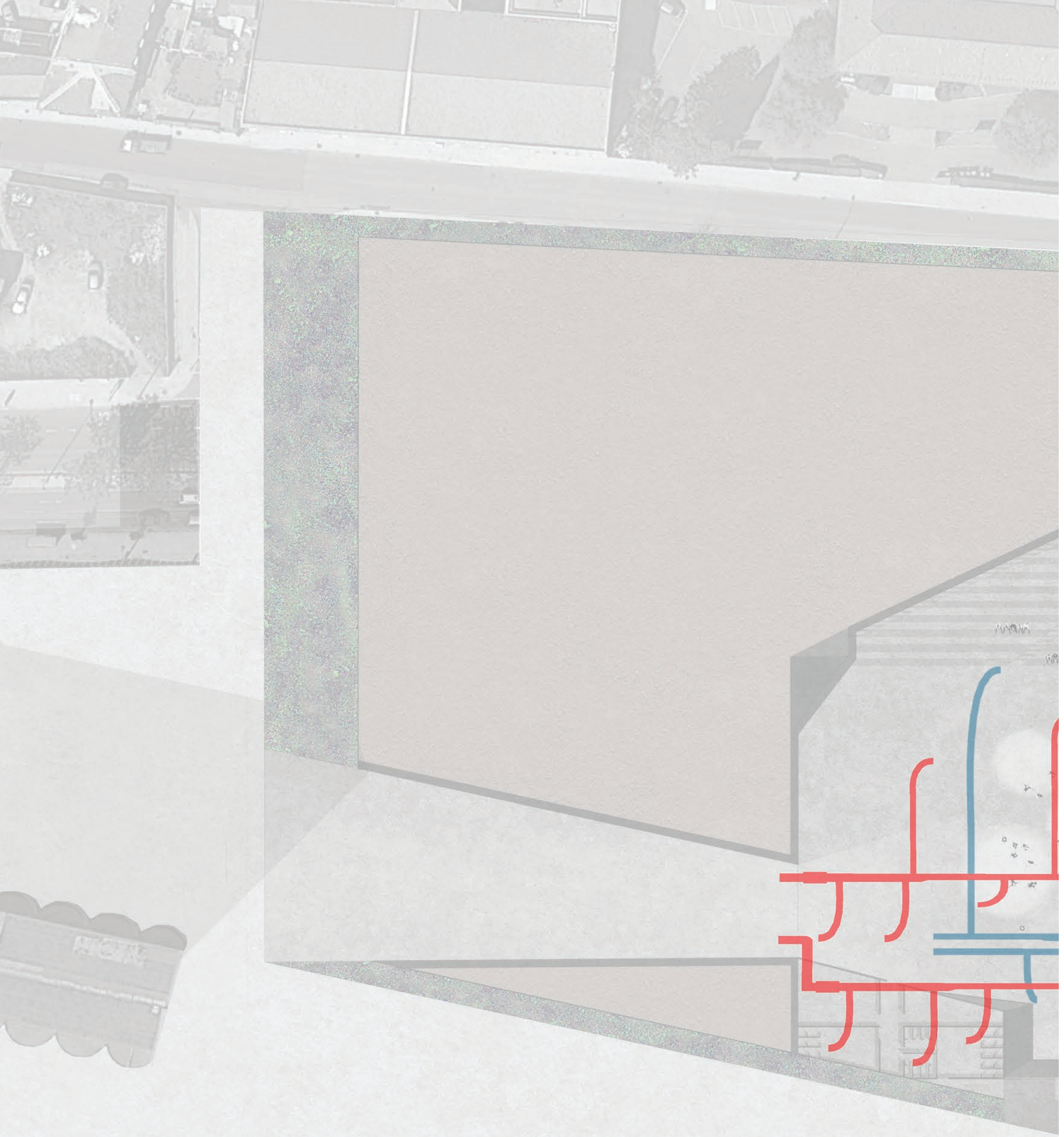
1) terre 2) graviers 3) drain 4) couverture géotextile de fibres synthétiques 5) lames granulaires en polyéthylène 6) isolant thermique en polystyrène 7) membrane d'imperméabilisation en bitume plastomère 8) Emulsion bitumineuse 9) couche de forme -pendante et régularisation 10)BFUP coulé en place 11) prédalle en BFUP 12) poutre précontrainte 13) voussoir 14) ventilation 15) coursive 16) chemin de câbles.
Pages suivantes

Structure principe en plan échelle 1/500
en vert : voussoirs formant des arches précontarintes
en rouge : poutres précontraintes

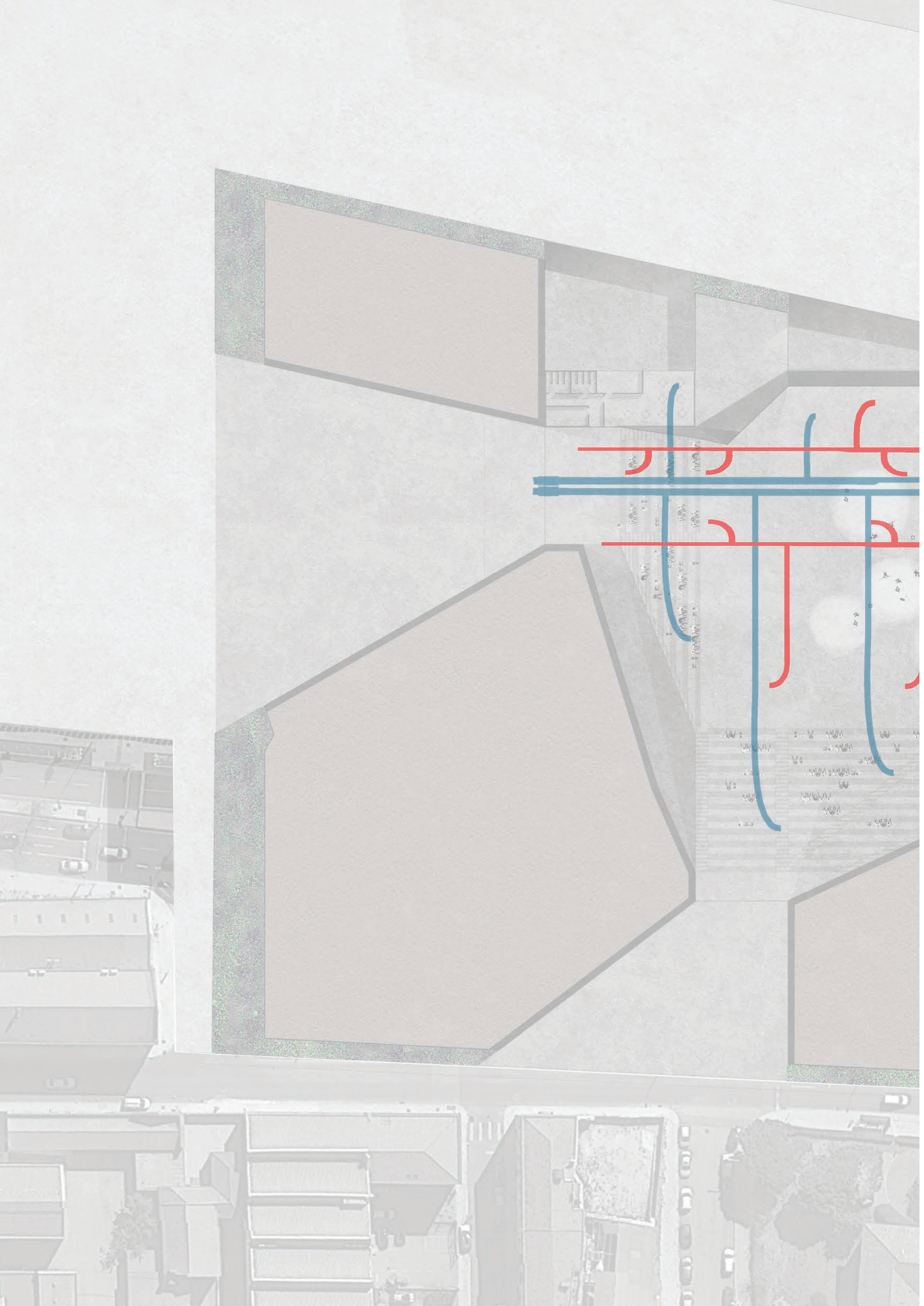
Ventilation principe en plan échelle 1/500
en bleu : air neuf
en rouge : air vicié

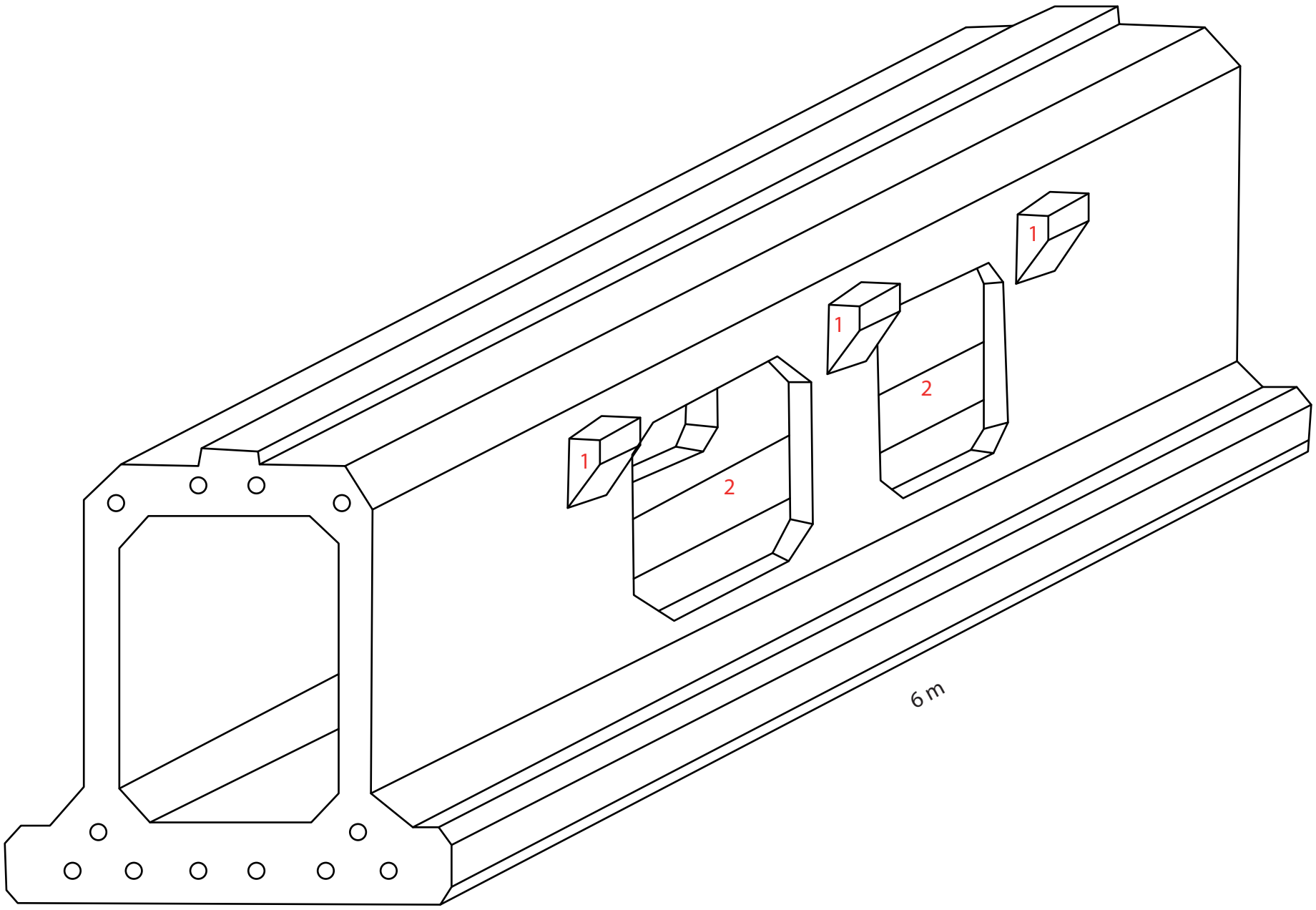
STRUCTURE PRINCIPE EN PLAN 1 : 500



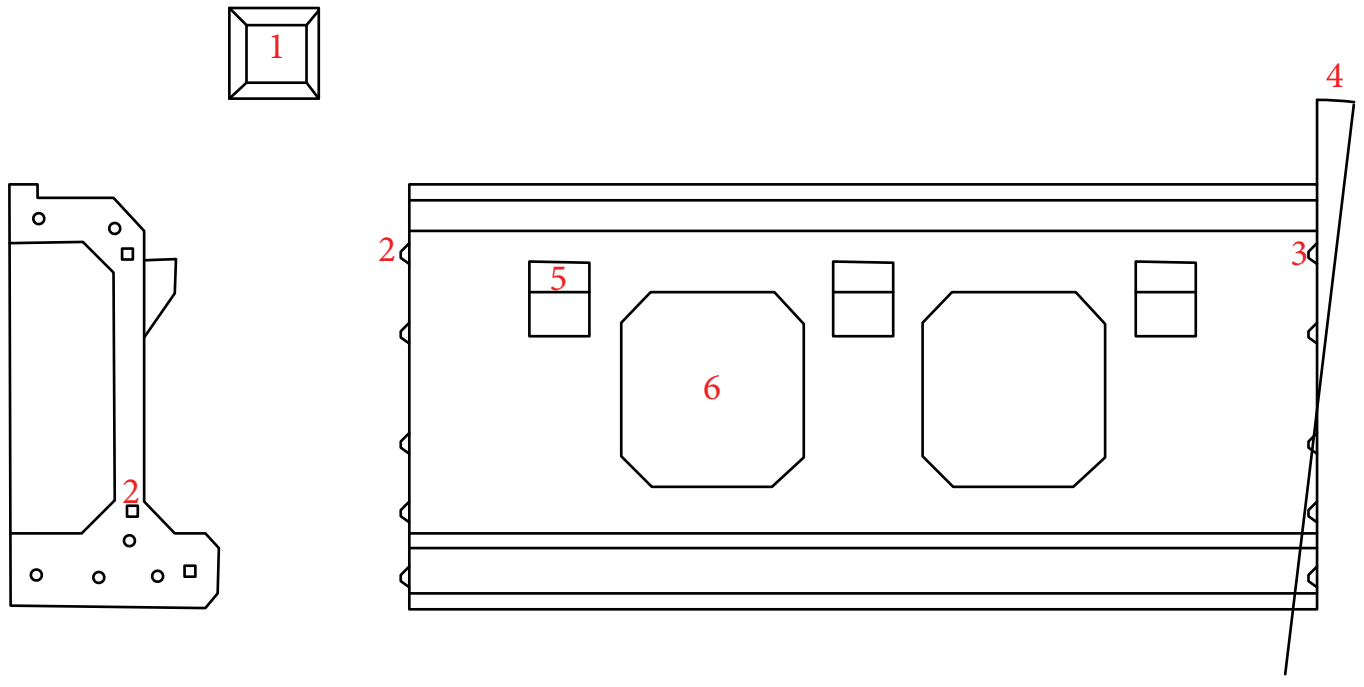


VENTILATION PRINCIPE EN PLAN 1 : 500



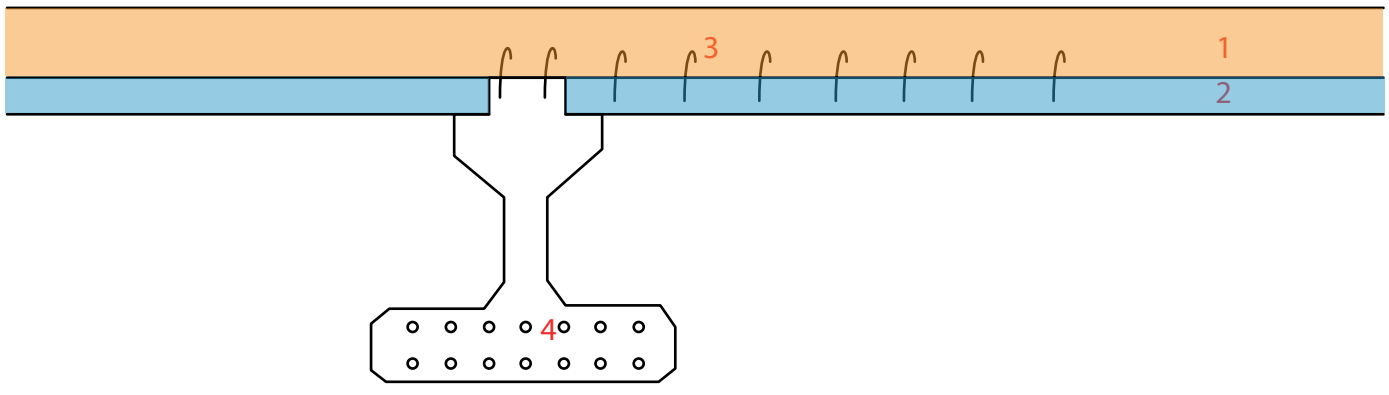


VUE AXONOMETRIQUE D’UN VOUSSOIR
1) appuis 2)baies

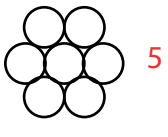


Voussoir échelle 1/50

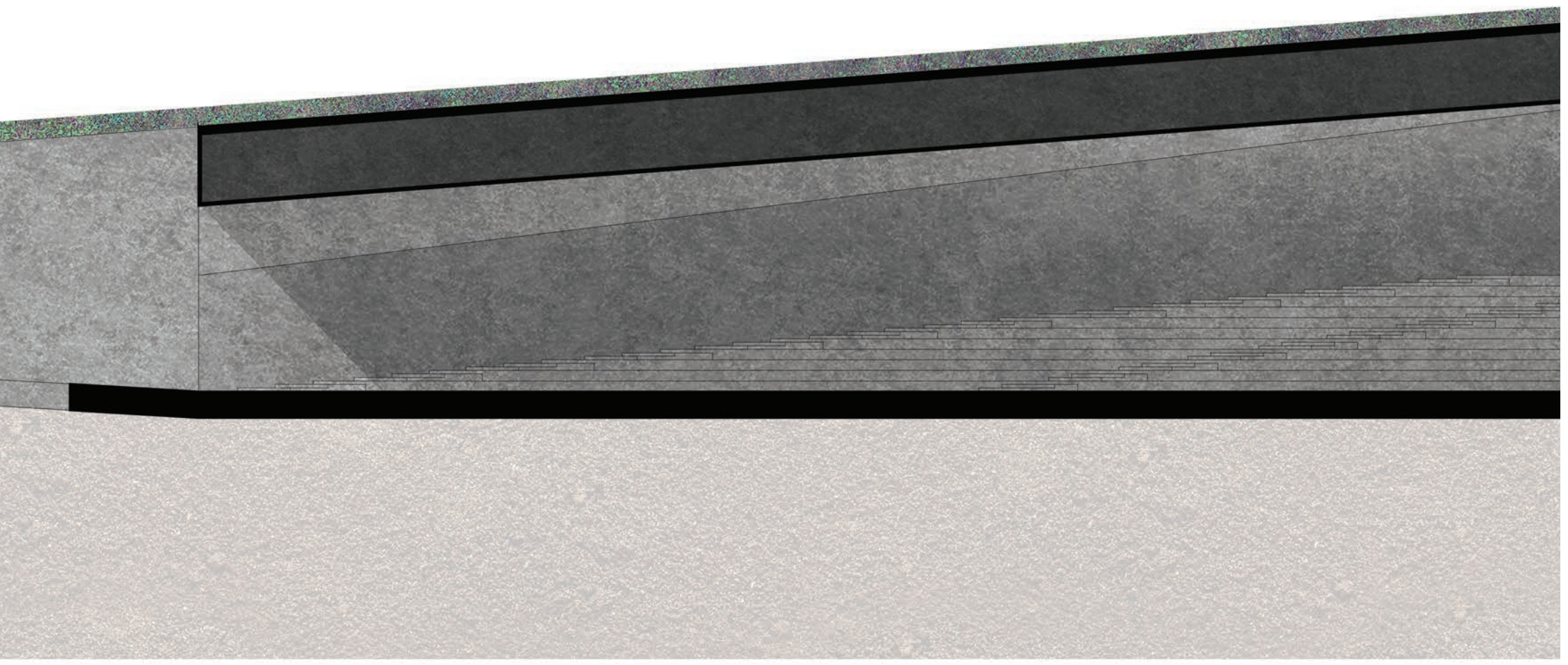
1) Zoom : Bossage 2) Bossage en relief 3) Bossage en creux 4) l'une des faces peut présenter un angle pour orienter le voussoir le long de l'arche précontrainte.
5) appuis 6) Baies : passage des coursives pour l' entretien, ventilation et réseaux d' éléctricité et d' eau.



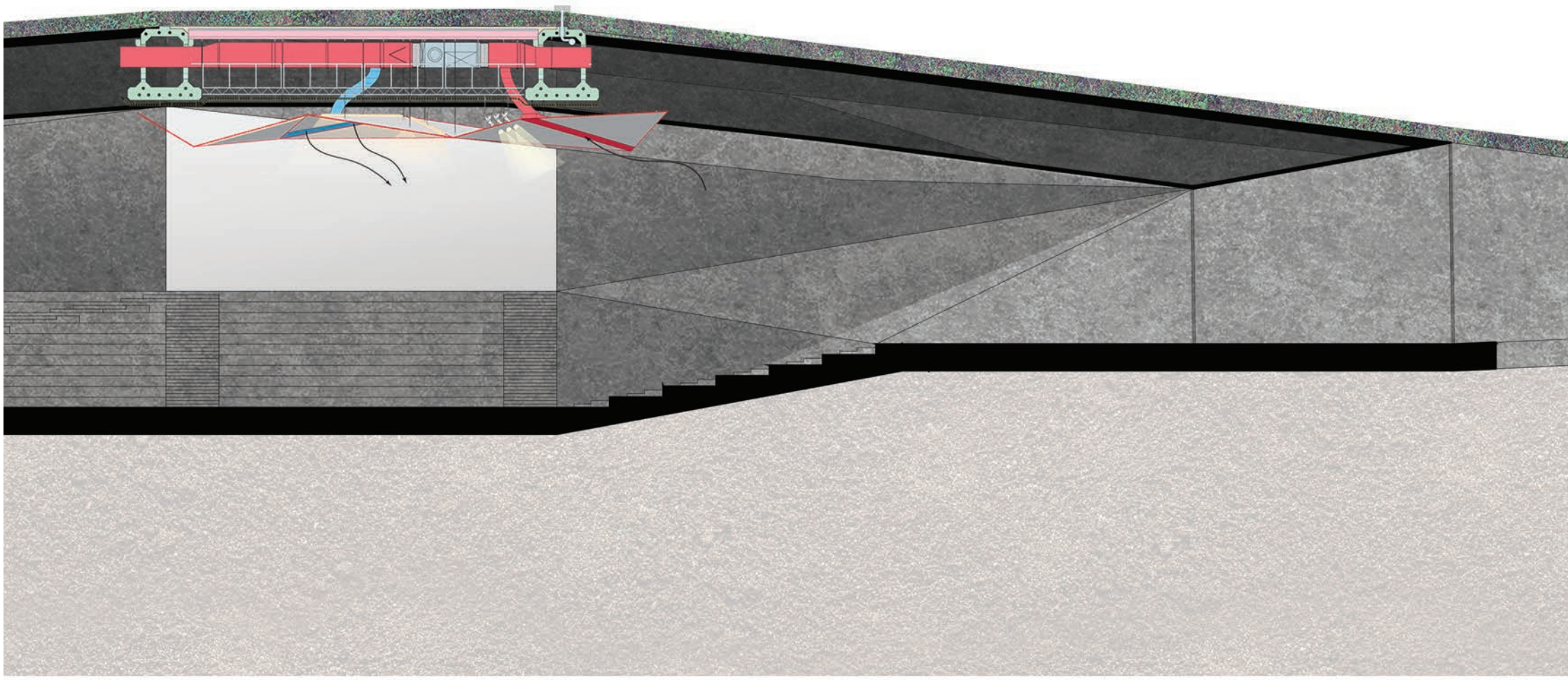
Coupe structure échelle 1/10 1) BFUP coulé en place 2) Prédalle en BFUP 3) acier en attente pour la connexion du béton coulé
4) Précontrainte adhérent par torrons



Zoom sur le numéro 4 échelle 1/1



COUPE GENERALE STRUCTURE
1 : 200



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES :

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Editions du Seuil, imp.1972. ISBN 2.02.000610.3

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Editions du Seuil, imp. 1957. ISBN 2.02.000585-9

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses.* Editions tel Gallimard, imp. 2016. ISBN 978-2-07-029335-3

MORE, Thomas. *L'Utopie*. Editions de Guillaume Navaud chez Folio classique, imp. 2017. ISBN 978-2-07-043975-1

ARTICLES

BIFULCO, Agnese. BIG Bjarke Ingels Group Tirpitz le musée invisible au Danemark. In : *Floornature Architecture et Surfaces*. (2017).
Disponible sur http://www.floornature.eu/big-bjarke-ingels-group-tirpitz-le-musee-invisible-au-danema-12991/

BIANCHI, Frédéric. Le créateur de Paypal construit une île où les riches seraient débarrassés des politiciens. *BFM Business*. (18 Nov. 2017).
Disponible sur http://bfmbusiness.bfmtv.com/monde/le-createur-de-paypalconstruit-une-ile-ou-les-riches-seraient-debarrasses-des-politiciens-1302300.html

CLEMENT, Gilles. Le jardin planétaire.
Disponible sur http://www.gillesclement.com/cat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, In : *Le Moniteur AMC (Architecture, Mouvement, Continuité).* n°5 (Oct. 1984)

FOUCAULT, Michel. Surveiller et punir.
Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault

GROS, Frédéric. Foucault et « la société punitive ».
Disponible sur https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2010-4-page-5.htm

JOHNSON, Philip. Interviewé par Eleanor Devens, Franz Schultz, Jeffrey Shaw, et Frank Sanchis (1965).
Disponible sur http://theglasshouse.org/explore/painting-gallery/

J.R. CURTIS, William. Ronchamp défiguré.
Disponible sur http://www.darchitectures.com/ronchamp-defigure-a985.html

MONIER-VINARD, Bruno. Le stade multifonction de Lille. In *Le Point* (19 Jan. 2012).
Disponible sur http://www.lepoint.fr/immobilier/le-stade-multifonction-de-lille-19-01-2012-1423433_31.php

ROMAN, Sébastien. Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricoeur.
In *Le Philosophoire*, *Vrin/Éditions Association Le Lisible et l'Illisible* (2015). p. 69-86.
Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>. <hal-01249679>

TEYSSOT, Georges. Heterotopias and the History of Spaces. In T*eyssot et al., Il dispositivo Foucault; revu et traduit* (Oct. 1980).

WOLF, Laurent. Centre Pompidou, le quadragénaire devenu sage. In *Le Temps* (30 Jan. 2017).
Disponible sur https://www.letemps.ch/culture/2017/01/30/centre-pompidou-quadragenaire-devenu-sage

Auteur anonyme. Architecture Principe. La fonction oblique 1965 -1967 sur le site du FRAC Centre Val de Loire.
Disponible sur http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/architecture-principe/la-fonction-oblique-64.html?authID=10&ensembleID=30

Auteur anonyme. Centre de désintoxication à Sint-Denijs-Westrem.
Disponible sur https://www.innovate-in-architecture.be/fr/projects/centre-de-desintoxication-a-sint-denijs-westrem/

Auteur anonyme. L'Ehpad "Gérard Soulatges" et la crèche "À petits pas" sont à l'honneur à Aspiran. (14 Mai 2009).
Disponible sur http://www.herault.fr/2009/05/14/l-ehpad-gerard-soulatges-et-la-creche-a-petits-pas-sont-a-l-honneur-a-aspiran

Auteur anonyme. Le Centre Pompidou reste un «miracle» pour ses deux architectes. In *Le Figaro* (16 Déc. 2017). Disponible sur http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/12/16/03015-20171216ARTFIG00080-le-centre-pompidou-reste-un-miracle-pour-ses-deux-architectes.php

Auteur anonyme. L'histoire du Centre Pompidou.
Disponible sur http://centre-pompidou-hda.pagesperso-orange.fr/grand1.html

Auteur anonyme. Théâtres grecs et romains.
Disponible sur http://www.clg-st-exupery-andresy.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Theatres_Grecs_et_romains_expose.pdf

Auteur anonyme. Une vie franciscaine contemplative.
Disponible sur http://www.clarisses-a-ronchamp.fr/313_p_37464/une-vie-franciscaine-contemplative.html

POEMES :

EPICURE. La mort n'est rien pour nous. Disponible sur https://la-philosophie.com/la-mort-rien-pour-nous-epicure

MALLARME, Stéphane. Dans le jardin. Disponible sur http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/dans-le-jardin

KAHN, Louis. *Carlo Scarpa Architecte, Composer avec l'histoire. Centre Canadien d'architecture,* Montréal, imp.1999. ISBN 092078559X

FILMS :

CAUWEL, François. *Pourquoi chercher plus loin : Le Familistère, un monde nouveau.*
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=FUvo8zmMK7g

COPANS, Richard. « Les thermes de pierre ».
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=TwtiTpl-7VI

COURANT, Fréderic. *C'est pas sorcier*. Fortifications de Vauban.
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=HD8Wj21OcJs

FELLINI, Federico. E la nave va. (1983)

POLLACK, Sydney. Esquisses de Franck Gehry. *Pathé Vidéos* (2007).

SALAME, Léa. Interview de Jean Nouvel sur France 2 dans l'émission *Stupéfiant*.
Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=CC5PQX-8NiM

INDEX DES IMAGES

p.30 **1** Photographe anonyme. *Paris en I951.*
Disponible sur http://www.en-noir-et-blanc.com/le-centre-georges-pompidou-p1-655.htm

p.30 **2** VENANCE, Loïc. *Vue de la place en 2007. In Le Temps : Centre Pompidou, le quadragénaire devenu sage (2017).*
Disponible sur https://www.letemps.ch/culture/centre-pompidou-quadragenaire-devenu-sage

p.32 **3** Photographe anonyme. *Le monastère et la Chapelle sur la colline de Notre-Dame-du-Haut.*
Disponible sur http://www.clarisses-a-ronchamp.fr/313_p_37429/notre-histoire.html

4 PIANO, Renzo. CNDH, *Ronchamp (2014)*.
p.32 Disponible sur http://www.narthex.fr/news/le-monastere-des-clarisses-de-ronchamp-un-havre-de-paix-au-coeur-de-la-nature

p.34 **5, 6** et **7** Photographe anonyme. *Centre de désintoxication à Sint-Denijs-Westrem.*
Disponible sur https://www.innovate-in-architecture.be/fr/projects/centre-de-desintoxication-a-sint-denijs-westrem/

p.40 **8** ARDFERN. *Musée Guggenheim de Bilbao (2010)*.
Disponible sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guggenheim_Museum,_Bilbao,_July_2010_(09).JPG

p.42 **9** Photographe anonyme. *Pablo Picasso, Nu au fauteuil rouge 1932, Tate Modern, Londres*

p.42 **10** Photographe anonyme. *Pablo Picasso Nu au fauteuil noir 1932, collection privée*

p.42 **11** Photographe anonyme. *Santa Monica House de Franck Gehry*.
Disponible sur https://t4la11.files.wordpress.com/2010/06/09ouro-l.jpg

p.44 **12** Photographe anonyme. *Frank Gehry, Peix d'Or. Barcelona.*
Disponible sur https://www.artfaimusgal.com/single-post/2015/10/24/Paris-Museums-and-Museum-Designs.

p.46 **13** BOUQUILLARD, Rodolphe. *Vue aérienne du Musée Guggenheim de Bilbao.*
Disponible sur bing.com

p.46 **14** Photographe anonyme. *Le musée Guggenheim de Bilbao en construction.*
Disponible sur https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio/la-construccion/

p.48 **15** DUNCAN, David Douglas. *Pablo Picasso (1957).*
Disponible sur https://www.pinterest.co.uk/pin/413838653231652643/

p.50 **16** Photographe anonyme. *Le personnage de Franck Gehry dans les Simpsons.*
Disponible sur https://www.pinterest.pt/pin/321514860873495323/

p.52 **17** POLLACK, Sydney. *Image tirée du film Sketches of Franck Gehry.*

p.52 **18** Photographe anonyme. *Pantographe (1855)*.
Disponible sur http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/1286805

p.52 **19** Photographe anonyme. *Gustave Courbet, Un enterrement à Ornan (1849-1850), musée d'Orsay à Paris.*
Dissponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_enterrement_%C3%A0_Ornans

p.54 **20** Photographe anonyme. *Tombe des époux Brion de Carlo Scarpa.*
Disponible sur http://lepetitrenaudon.blogspot.fr/2013/05/scarpa-enfin-4.html

p.54 **21** Photographe anonyme. *Tombe des époux Brion de Carlo Scarpa.*
Disponible sur http://figure-ground.com/data/tomba_brion/

p.56 **22** Photographe anonyme. *Tombe des époux Brion de Carlo Scarpa.*
Disponible sur https://www.pinterest.fr/pin/26599454019418514/

p.56 **23** Photographe anonyme. *Tombe des époux Brion de Carlo Scarpa.*
Disponible sur https://www.pinterest.jp/pin/420031102732045143

p.62 **24** Photographe anonyme. I*mage tirée de la vidéo - Le toit rétractable du Grand Stade Lille expliqué par Bernard Bonnet d'Eiffage Branche Métal*.
Disponible sur https://www.lemoniteur.fr/video/le-toit-retractable-du-grand-stade-lille-explique-par-bernard-bonnet-de-eiffage-branche-metal-19770920

p.66 **25** BINK, Mike. *Photographie du musée Tirpitz de Bjark Ingels Group.*
Disponible sur https://theculturetrip.com/europe/denmark/articles/is-a-swastika-built-into-the-new-hidden-wwii-museum/

p.66 **26** BINK, Mike. *Photographie du musée Tirpitz de Bjark Ingels Group.*
Disponible sur https://edition.cnn.com/style/gallery/bjarke-ingels-tirpitz museum/index.html?gallery=%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcnnnext%2Fdam%2Fassets%2F170717111545-bjarke-ingels-tirpitz-museum-12.jpg

p.68 **27** Photographe anonyme. *L'entrée de la galerie de peintures de Philip Johnson.*
Disponible sur http://theglasshouse.org/learn/repairing-the-painting-gallery-roof/

p.68 **28** LANKAART. *L'intérieur du Tombeau du Trésor d'Atrée à Mycènes.*
Disponible sur http://www.lankaart.org/article-mycenes-le-tresor-d-atree-106113463.html

p.68 **29** LANKAART. *L'entrée du Tombeau du Trésor d'Atrée à Mycènes.*
Disponible sur http://www.lankaart.org/article-mycenes-le-tresor-d-atree-106113463.html

p.68 **30** Photographe anonyme. *Plan de la galerie de peintures de Philip Johnson.*
Disponible sur https://www.archdaily.com/60259/ad-classics-the-glass-house-philip-johnson/5037deaf28ba0d599b0000d9-ad-classics-the-glass-house-philip-johnson-art-gallery-plan

p.70 **31** Photographe anonyme. *Familistère de Guise, dessin du site industriel avec la fonderie, à droite, et les bâtiments de vie, à gauche*.
Disponible sur http://www.wikiwand.com/fr/Histoire_de_la_Picardie

p.70 **32** Familistère de Guise, dessin du site industriel avec la fonderie, à droite, et les bâtiments de vie, à gauche.
http://www.wikiwand.com/fr/Histoire_de_la_Picardie

p.72 **33** Photographe anonyme. *Citadelle Vauban - Belle-Ile-en-mer.*
Disponible sur http://itzamna-librairie.blogspot.fr/2016/09/vauban-linventeur-de-la-france-moderne.html

p.72 **34** Photographe anonyme. *Les principales défenses*.
Disponible sur http://theudericus.free.fr/Vauban/Vauban.htm

p.74 **35** Photographe anonyme. *Thermes de Vals de Peter Zumthor.*
Disponible sur https://www.pinterest.pt/pin/549368854516800295/

p.76 **36** Photographe anonyme. *Thermes de Vals de Peter Zumthor.*
Disponible sur http://www.wikiwand.com/en/Peter_Zumthor

p.80 **37** Photographe anonyme. *La nef des fous de Jérôme Bosch, huile sur bois, vers 1500, Musée du Louvre*
Disponible sur *https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Nef_des_fous_(Bosch)*

p.84/86 88/90 **38/39/40/41** BOUQUILLARD, Rodolphe. *Photogaphies du quartier de Beato à Lisbonne, avenida Infante Dom Henrique*