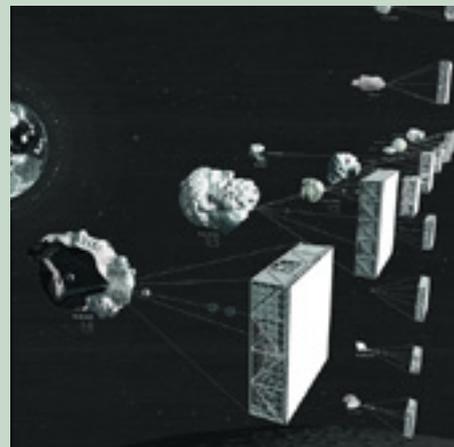


L'ANTHROPOCÈNE CHEZ LES ARCHITECTES D'AUJOURD'HUI

Design Earth,
Cosmorama,
2018



ni

L'intérêt pour l'anthropocène, dans le milieu des architectes français, est récent. Il remonte tout au plus à l'année 2014 quand se tient un colloque au centre Georges Pompidou, qu'une revue consacre un numéro à ce sujet¹ et que se déroule en même temps une exposition aux Abattoirs de Toulouse: *L'Anthropocène Monument*². L'année suivante, c'est l'exposition *Ville potentielles, architecture et anthropocène*³ qui prend place à la Maison de l'architecture Ile-de-France, dans le sillage de la COP 21. C'est donc, il y a peu, que cette notion, et l'imaginaire géologique qu'elle véhicule, se diffuse chez les architectes.

Comment l'anthropocène nourrit-il la réflexion architecturale? Quel est son effet? Assiste-t-on à un renouvellement de la pensée architecturale ou plutôt à une réactivation de ressorts esthétiques architecturaux relativement classiques?

Il est sans doute trop tôt pour à répondre à ces questions, mais cet article s'y risque quand même en utilisant deux corpus: d'une part, les "architectures de papier" de deux agences internationales mobilisées sur ce thème et de l'autre, un ensemble de dessins réalisés par trente jeunes architectes français et belges⁴. Ces corpus sont bien sûr très limités, mais ils commencent à dessiner une tendance: la réhabilitation ou la réinvention d'une esthétique croisant géologie, technologie et effondrement, et placée sous le registre du sublime.

Les Geostories de Design Earth

En 2018, Design Earth⁵, une agence au nom en lui-même parfaitement anthropocénique, investit le Pavillon des Etats-Unis de la Biennale de Venise avec *Cosmorama*: trois "Geostories", trois fictions géographiques imaginant un monde aux paysages transformés par la loi SPACE Act 2015⁶, avec des collections d'animaux lancées dans l'espace et un cimetière du Pacifique. Les images de ces fictions sont des collages

numériques mobilisant des représentations de l'espace orbital terrestre, des stations spatiales, des animaux, des éléments archétypaux de géographie et des bâtiments, élégants, souvent iconiques et empruntés à une histoire assez large de l'architecture. L'ensemble est réalisé en noir et blanc.

Un an plus tôt, en 2017, la même agence avait présenté à la Biennale de Sarjah, le projet *Of Oil and Ice*, fiction géographique qui proposait, non sans provocation, d'utiliser la fonte des calottes glaciaires du Groenland pour répondre à la demande croissante en eau des usines de dessalement du Golfe persique. Là aussi, les images utilisées, collages numériques en noir et blanc, entrecroisent des éléments de géologie et de géographie avec des fragments d'architecture très référencée (on reconnaît à plusieurs reprises un petit frère du *Monument continu* de Superstudio — projet contre-utopiste datant de 1969). Apparaissent aussi une référence à Christo dans les drapés qui enroulent les icebergs ainsi que l'Oculus renversé du Panthéon.

Comme dans *Cosmorama*, les éléments de

nature sont grands, vastes (l'univers, la montagne et la mer plutôt que l'arbre, le ruisseau et la colline) et leur représentation (l'usage du noir et blanc, la texture du ciel, la trame sur la mer) leur confère une certaine gravité. La plupart des autres *Geostories* que développe Design Earth s'emparent de fictions similaires et leurs représentations mobilisent les mêmes éléments: des figures d'une nature incommensurable, des fragments d'architecture sublimée et référencée, différents dispositifs engageant un effroi paralysant du lecteur de l'image.

¹ Troisième numéro de la revue *Stream*, dirigé par l'architecte Philippe Chiambaretta et intitulé *Habiter l'anthropocène* (2014)

² Sous la direction du philosophe Bruno Latour, du 3 octobre 2014 au 4 janvier 2015. Des architectes et chercheurs en architecture y participent et l'événement est abondamment relayé dans le milieu de l'architecture.

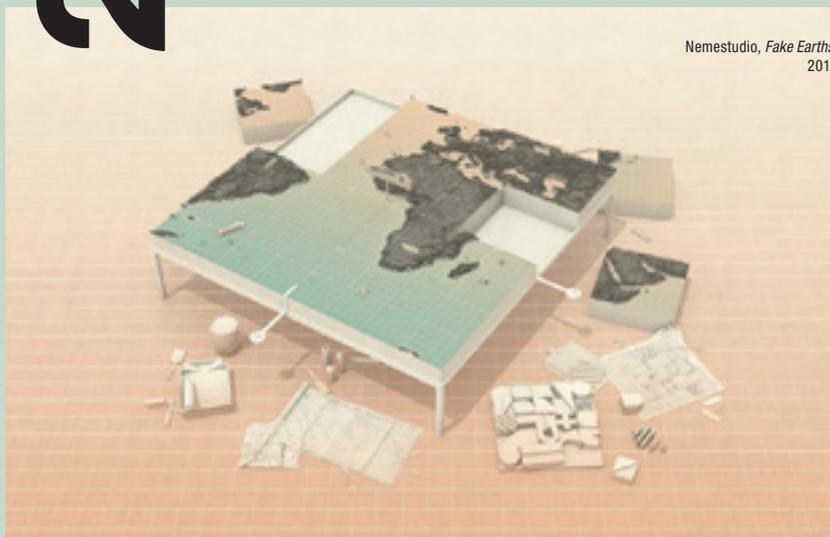
³ Du 26 novembre 2015 au 5 janvier 2016

⁴ Ces dessins sont aujourd'hui conservés dans les collections du FRAC Centre Val de Loire.

⁵ Agence fondée en 2010 à Cambridge par El Hadi Jazairy et Rania Ghosn

⁶ Cette loi serait susceptible de violer le traité international de l'espace (1967), traité relatif à l'utilisation de l'espace extra-atmosphérique.

⁷ *Les pigeons reviendront*, réalisé avec Benjamin Aubry, *Balade ruinée*, réalisé avec Can Onaner (Atelier Documents)



Nemestudio, *Fake Earths*,
2018



Nemestudio, *MoLV*,
2015

Fake Earths et MoLV: les fictions contre-utopistes de Nemestudio

Nemestudio diversifie davantage les outils et les registres. Nous prendrons deux exemples. En 2015, les deux architectes développent le projet *Museum of Lost Volumes (MoLV)*, fiction qui dessine un monde zéro carbone au sein duquel les technologies vertes auraient consommé tant et plus de minéraux que ceux-ci auraient disparu. Un musée préserverait alors les derniers spécimens restants. Les collages, aussi en noir et blanc, appuient la dimension eschatologique de la fiction; le recours à l'axonométrie et à la répétition renforce par ailleurs une mise en scène solennelle du projet. Comme dans les *Geostories* de Design Earth, des éléments de géologie, de géographie côtoient des fragments d'une architecture référencée. L'amplitude des différents éléments, que ce soit l'architecture ou les paysages, semble démesurément grande.

Avec le projet *Fake Earths*, paru en 2018, Nemestudio tente de dénoncer la prolifération des déchets et l'indifférence qui l'accompagne. La fiction se déroule dans une période *post-anthropocène*; elle extrapole des situations réelles et met en scène un village africain surchargé de déchets, des animaux menacés dans un environnement artificiel, ou encore des plaques de déchets dans l'océan Pacifique. Les représentations mobilisées dans ce projet s'écartent de celles que nous avons observées jusqu'ici. Il ne s'agit plus de collage numérique mais des photographies de mises en scène organisées, entrecroisant images, objets et mobiliers. Le noir et blanc est confronté à des couleurs pastel qui renvoient à un registre assez doux et enfantin. On retrouve néanmoins l'articulation entre des éléments géologiques et géographiques, et des fragments d'architecture référencée. La trame carrée, chargée de l'imaginaire du *Monument Continu*, est présente de manière diffuse dans l'ensemble des photographies. Le dispositif de la mise en scène et l'utilisation de la couleur contribuent à renforcer le caractère sidérant

dont sont chargées les représentations du projet. Ces éléments familiers (la montagne, la trame, le triangle), décontextualisés, hors échelle, étrangement agencés, mobilisent fortement un imaginaire de l'effondrement.

Cadavres exquis d'une terre-cadavre

Venons-en maintenant aux dessins des jeunes architectes. Comment la thèse de l'anthropocène s'imisce-t-elle dans l'imaginaire de leurs projets, eux qui ont été confrontés à la question écologique dès leur formation, et qui n'ont jamais connu d'autre condition de pratique que celle organisée par les réglementations thermiques et les préconisations énergétiques?

Nous avons sollicité une cohorte de trente jeunes architectes qui ont principalement fait leurs études en France, entre la fin des années 1990 et les années 2000. Tous ont démontré la volonté de se positionner dans le champ des idées et d'élargir leur pratique de l'architecture. Tous se sont distingués en s'impliquant dans des expositions, des conférences, des publications, des revues. Parmi eux, le collectif *Encore Heureux*, NP2F, Léopold Lambert, Urumqi, Philippe Rahm, Bertrand Segers, Sophie Dars et Carlo Menon.

Le dispositif était le suivant: ces trente architectes ont réalisé par binôme des cadavres exquis autour de cette question "Que fait l'anthropocène à l'architecture, la ville, les territoires?". Chaque architecte a produit la fin d'un dessin à quatre mains et le début du suivant. Les dessins ont été remis et repris en mains propres. Chaque cadavre exquis est au format 18*24cm et au feutre noir. Une fois le cadavre exquis réalisé, il a été scanné et transmis par mail aux deux auteurs afin qu'ils choisissent ensemble un titre pour leur dessin. Quelles conclusions peut-on en tirer?

La "nature" intervient dans la moitié des cadavres exquis, mais c'est sous une forme bien spécifique. L'eau (fleuve, lac, océan) est présente dans de nombreux dessins, notam-

ment dans les deux dessins que font Gaétan Brunet et Antoine Espinasseau⁷, montrant une étendue aquatique où sont posées de fines planches sur lesquelles trois personnages se déplacent.

La figure de l'île est présente dans sept cadavres exquis. C'est le cas par exemple des architectes Martinez-Barat et Lafore qui, dans leurs deux dessins⁸, représentent des masses éclatées de formes géométriques ou organiques qui semblent perdues sur une vaste étendue. L'île, lieu de l'utopie, de la dystopie et de la solitude, représente aussi notre fragilité face aux dérèglements climatiques et à la montée des eaux qu'ils génèrent.

On identifie aussi plusieurs représentations "bucoliques" de la nature: c'est le cas du premier dessin de Clément Vuillemin *L'homme qui avait deux yeux* réalisé avec Antony Poirauadeau, c'est le cas aussi des deux dessins de Simon de Dreuille qui vient y coller des impressions de bouquets ou de couronnes de fleurs⁹.

Mais d'une manière générale, ce qui frappe c'est la faible présence de la nature végétale, commune et iconique de l'écologie. Seulement trois cadavres exquis convoquent une représentation récurrente de l'architecture écologique à savoir celle du toit nourricier (de nature, d'énergie, d'agriculture). Par exemple, Philippe Rizzotti, dans son second dessin, en fait un toit qui porte occasionnellement des arbres; Sophie Dars et Carlo Menon tapissent l'espace urbain et les toits des grands bâtiments d'arbres.

Plusieurs dessins sont porteurs d'un discours politique. C'est le cas par exemple de celui de Julien Choppin¹⁰ (cofondateur du collectif *Encore Heureux*) qui représente deux ensembles d'immeubles semblables qui se font face, le premier avec une bulle dans laquelle est écrit CO2, le second lui répondant par le sigle du dollar. Son second dessin représente une route qui se dirige vers un grand panneau sur lequel est indiqué, en majuscules, *FUKUSHIMA*; lors de la remise du dessin, il nous avait expliqué combien la catastrophe de Fukushima, pour lui, et, pensait-il, pour sa génération, faisait basculer la question écologique vers une gravité glaçante que l'optimisme du développement durable des années 1990-2000 n'avait pas cernée. Les deux dessins de Xavier Wrona¹¹ (Atelier Est-ce ainsi) contiennent un caractère politique plus affirmé: le cadavre exquis intitulé *Les*

⁸ *Chercher son trou sur un territoire plat*, avec Can Onaner (Documents) et *Villes franches* avec Sophie Dars et Carlo Menon

⁹ *Distribution — Redistribution*, avec Henri Bony, *Delegating back to the biosphere*, avec Guillaume Bellanger.

⁷ *Les pigeons reviendront*, réalisé avec Benjamin Aubry, *Balade ruinée*, réalisé avec Can Onaner (Atelier Documents)

⁸ *Chercher son trou sur un territoire plat*, avec Can Onaner (Documents) et *Villes franches* avec Sophie Dars et Carlo Menon

⁹ *Distribution — Redistribution*, avec Henri Bony, *Delegating back to the biosphere*, avec Guillaume Bellanger.

conditions de production du bâti dessinent pour une forte part l'architecture oppose à un dessin de bâtiment fait d'excréments réalisé par Augustin Rosenstiehl (Agence SOA) différents acronymes engageant une réflexion sur les accords internationaux sur le libre-échange.

Une esthétique de l'effondrement et de l'eschatologie est largement mobilisée dans les dessins. C'est le cas notamment du cadavre exquis *Cinéma* réalisé par Max Turnheim (agence UHO) et Léopold Lambert (directeur de la revue *The Funambulist*) qui représente, d'un côté, une page noircie par des traits courts, vifs et verticaux et, de l'autre, des personnes prisonnières derrière une ligne noire les séparant d'un vide, enveloppées dans des cercles plus ou moins parfaits. C'est aussi le cas du premier dessin de Léopold Lambert qui représente des personnages bloqués derrière de grandes tiges semblant marquer une limite. Le cadavre exquis *Sans titre* réalisé par Eric Stephany et François Chas (NP2F) représente, du côté gauche, des lignes épaisses verticales, biseautées vers l'avant et, du côté droit, un chat noir perdu dans un paysage composé d'éléments dits "de nature" et de lignes fines et obliques.

Si l'on prend en considération les trente cadavres exquis mais aussi les titres que les architectes leur ont donnés et les différentes informations qui accompagnent le dispositif, on peut observer que le propos porté par les dessins s'articule majoritairement autour de deux approches de l'anthropocène. La première est un discours politique que certains, comme Xavier Wrona, revendiquent marxiste; la seconde est une approche eschatologique structurée par une lecture médéenne de l'anthropocène. Les deux démarches, qui parfois se superposent, sont majoritairement véhiculées par des dessins qui mobilisent des figures (l'île en est un bon exemple) et une esthétique issues du registre de l'effondrement. Même si, possiblement, les conditions du dispositif favorisent ce type d'appropriation, il n'en demeure pas moins qu'en dehors de quelques dessins (notamment ceux de Simon de Dreuille) qui tentent de mobiliser plutôt le registre esthé-

tique du beau ou du pittoresque, la plupart sont parcourus d'une force incommensurable, paralysante et totale. Si l'on reprend la définition du sublime qui serait "un sentiment de plaisir éprouvé au contact d'un objet informe ou de tout objet impliquant une idée de totalité" et celle de la sidération qui serait "l'influence subite exercée par un astre sur le comportement d'une personne, sur sa vie, sur sa santé", alors les signes et les lignes des dessins représentés sont pénétrés par ces registres esthétiques.

L'anthropocène: une esthétique de l'architecture terrestre

Ce constat n'est guère surprenant tant la notion d'anthropocène, telle qu'elle a été avancée par les scientifiques autour des années 2000, est elle-même traversée par cette esthétique. L'humanité, nous dit en substance cette thèse, est devenue une force analogue aux plus grandes forces de la nature: c'est seulement à l'échelle des temps géologiques que l'on peut trouver des forces agissant sur la planète avec autant de puissance que nous-mêmes.

On retrouve cette idée de puissance humaine tellurique dans la juxtaposition à la même échelle et de manière quasi surréaliste d'éléments naturels (montagnes plaines, mers) et architecturaux. Dans *Fake Earths 4*, la première et la seconde natures sont mises au même niveau, avec des jeux de mots graphiques assez évidents: montagnes-russes, montagnes de déchets, terrils, gratte-ciels et montagnes réelles. Dans *Of Oil and Ice*, le paysage est comme écrasé par les symboles architecturaux de l'hubris humaine, la tour de Babel autrefois, celle de Dubaï aujourd'hui. La mise en diorama de la vaste nature est une manière de souligner la mort de la distinction nature-artefact ou sa muséification empreinte d'une nostalgie aux teintes sépia. Dans *Cosmorama*, c'est la technique qui devient une enveloppe de la nature avec une référence appuyée à l'arche de Noé.

Au fond, ce que font ces représentations, c'est transférer l'esthétique burkienne ou kantienne de la vaste nature à l'humanité prise comme une force architecturale et géologique. Faire de l'architecture une forme de géomorphologie renvoie évidemment à des idées anciennes, au Dieu-architecte de la théologie naturelle par exemple. Mais elle renvoie surtout à une variante importante de l'esthétique du sublime remontant au XIXe siècle: le sublime technologique. Avec l'industrialisation de l'Occident, la puissance de la seconde nature fait l'objet d'une intense célébration esthétique. Le sublime transféré à la technique jouait un rôle central dans la diffusion de la religion du progrès: les gares, les usines et les gratte-ciels en constituaient les harangues permanentes. Dès cette époque, l'idée d'un monde traversé

par la technique, d'une fusion entre première et seconde natures fait l'objet de réflexions et de louanges. On s'émerveille des ouvrages d'art matérialisant l'union majestueuse des sublimes naturel et humain: viaducs enjambant les vallées, tunnels traversant les montagnes, canaux reliant les océans, etc.

L'anthropocène s'inscrit dans une version du sublime technologique reconfigurée par la guerre froide. Il prolonge la vision spatiale de la planète produite par le système militaro-industriel américain, une vision dé-terrestre de la Terre saisie depuis l'espace comme un système que l'on pourrait comprendre dans son entièreté, un "spaceship earth" dont on pourrait maîtriser la trajectoire grâce aux nouveaux savoirs sur le Système-terre. L'arche de Noé stellaire sur fond de terre pixellisée s'inscrit complètement dans cet imaginaire.

L'étrangeté de ces images provient du décalage temporel entre un imaginaire architectural typique de la guerre froide (le monument continu de Superstudio de 1969, les dômes de Buckminster Fuller) et sa reproduction dans le code graphique de la science du XIX^{ème} siècle (les références à Humboldt, à Cosmos, et à son invention des lignes *iso* dans *Fake Earths 1*, ou encore les perspectives axonométriques comme espace de la science objective et froide).

Si l'architecture est si facilement perméable à l'esthétique du sublime portée par l'anthropocène, c'est que celui-ci est au fond déjà une idée d'architecte, d'une architecture qui serait arrivée à son point limite: la terre tout entière.

Le risque est que l'esthétique de l'anthropocène nourrisse davantage l'hubris de la géoingénierie — "fake earths" et "design earth" sonnent d'ailleurs comme des slogans ironiques — qu'un travail patient, à la fois modeste et ambitieux d'involition et d'adaptation du geste architectural. La mobilisation d'une telle esthétique mélangeant effondrement et sublime technologique permet-elle de supporter les éventuelles démarches politiques que revendiquent les architectes eux-mêmes ou bien les annihile-t-elle sous des objets écrasants, paralysants et inatteignables?

Léa Mosconi et Jean-Baptiste Fressoz

Léa Mosconi est architecte, enseignante et chercheuse. Elle a fondé l'Atelier Bony-Mosconi avec Henri Bony en 2015, elle est maîtresse de Conférences associée à l'ENSA Paris Val de Seine et enseigne l'Histoire et la Culture architecturale à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Elle est chercheuse au laboratoire CRH. Depuis 2017, elle est vice-présidente de la Maison de l'architecture en Ile-de-France.

Jean-Baptiste Fressoz est historien, chercheur au CNRS, ses travaux portent sur l'histoire environnementale et des savoirs climatiques ainsi que sur l'anthropocène. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique* (Seuil, 2012) et le co-auteur, avec Christophe Bonneuil, de *L'Événement Anthropocène* (Seuil, 2013) qui a pour but d'interroger la crise climatique actuelle. Il codirige plusieurs séminaires à l'EHESS dont le séminaire *Anthropocène, quelles histoires?* avec Christophe Bonneuil.

Encore Heureux et Bertrand Segers,
Fukushima – Grades Obliques,
2015

