

HÉTÉROTOPIES
OUVERTES

HÉTÉROTOPIES OUVERTES

*Du dispositif collectif
au dispositif coercitif.*

*Énoncé théorique
Sylvain Destouches*

Sommaire.

Introduction.	7
Spectre de l'étude.	15
Hétérotopies ouvertes.	15

Sol.	19
- Tapis d'Ardabil.	19
- Aire de battage.	20
- Théâtre Grec.	23
- Playgrounds, Aldo Van Eyck.	27

Plateformes.	28
- Pavillon de Barcelone, Mies Van Der Rohe.	28
- Orphée, Adolphe Appia.	32
- Asile Flottant, Le Corbusier.	36
- Monte Albán.	39
- Teatro Continuo, Alberto Burri.	42

Portiques.	45
- Philippéion.	45
- Eruv de Jérusalem.	46
- Gazebo, Archizoom.	50
- Whitney Museum, Marcel Breuer.	53

Dispositifs techniques.	57
- Saint-Blaise, Bruther.	57
- Rideau d'air chaud.	61
- Porte-tambour.	63
- Portique de sécurité.	69

Conclusion.	73
Bibliographie.	77
Remerciements.	78

« C'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur.»

Samuel Beckett, L'Innommable, 1949.

La recherche qui suit est le fruit de la rencontre entre la discipline architecturale et une notion externe. Un concept philosophique emprunté à Michel Foucault. Ce dernier ne sort pas totalement du cadre architectural, bien au contraire puisqu'il y parle de lieux, d'espaces physiques concrets et bien réels mais on peut avoir l'occasion de les découvrir sous un nouveau jour en changeant de spectre et de manière de les voir. C'est la raison pour laquelle, dans les pages qui suivent, textes et dessins sont entremêlés, offrant ainsi une double lecture, s'enrichissant mutuellement.

« Il y a également, et ceci dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont 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* »¹.

1 Michel Foucault, *Dits et écrits. 1: 1954 - 1975*, Paris: Gallimard, 2001.

Il faut tout d'abord revenir à la définition de Foucault. Si cette dernière fait autant débat et occupe encore une place centrale aujourd'hui, c'est, entre autres, parce qu'elle appelle à un certain degré d'interprétation, lui permettant, au fil du temps, d'être encore judicieuse. Le philosophe est à la fois catégorique lorsqu'il énumère une liste de lieux répondant aux principes qu'il mentionne mais cette dernière ne semble pas être exhaustive ou même définitive. Ces principes sont au nombre de six.

Le premier principe est que les *hétérotopies* existent (probablement) dans toutes les cultures. Sous des formes bien différentes mais chaque culture en possède, il y en a donc partout autour du monde. Deux types, relativement proches, ressortent selon Foucault : *hétérotopies* de crise et de déviation. Deux façons de tenter d'établir une première classification des *hétérotopies*. Le type de crise regroupe les lieux « privilégiés, sacrés ou interdits »² réservés pour les humains se trouvant « en crise »³ par rapport à la société dans laquelle ils se trouvent. En parallèle de ça existe les *hétérotopies* de déviation, les lieux dans lesquels « on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. »⁴. Maisons de repos, cliniques psychiatriques ou encore maisons de retraites en font partie, bien que la vieillesse soit à la limite entre la crise et la déviation, voire dans les deux à la fois.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

Deuxième principe, l'*hétérotopie* est provisoire. L'utilisation, la fonction ou même sa place dans une société sont amenées à changer au cours du temps. Le cimetière par exemple n'a cessé d'évoluer au cours des époques notamment dans sa position géographique vis-à-vis de la ville et ses habitants.

Il fut déplacé de l'enceinte sacrée de l'église par peur de transmettre des maladies du monde des morts à celui des vivants avant de constituer des villes dans la ville. C'est aussi à ce moment-là que les cimetières adoptèrent une logique quasi marchande où chaque famille y possède sa propre parcelle, la fonction reste inchangée mais l'organisation change.

Troisième principe, l'hétérotopie comme lieu physique et concret peut avoir en son sein plusieurs espaces, elle « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements »⁵, pas nécessairement compatibles entre eux. Le théâtre par exemple, tout comme le cinéma, ont le pouvoir d'apporter et de retranscrire une autre dimension sur une scène ou un écran. De façon similaire, c'est ainsi que le jardin devient un espace sacré qui contient, « à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu »⁶. Le tapis traditionnel persan, étant quant à lui, une représentation d'un jardin, obtient donc une double signification.

Le quatrième principe est cette fois lié au temps, le temps hétérotopique est juxtaposé au temps que l'on admet conventionnellement. Le musée par exemple, dans sa capacité à figer une époque dans un lieu, rentre dans cette catégorie. Foucault parle alors d'hétérochronies, qui sont liées à « des découpages du temps » et qui se met « à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »⁷. C'est encore le cas du cimetière où il y a une juxtaposition de plusieurs temps, et où il y a à la fois, « la perte de la vie, et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer. »⁸.

Le cinquième principe possède quant à lui une forte dimension architecturale. « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. »⁹. L'espace de transition, de seuil est un élément en soit dans la définition de l'hétérotopie et c'est à ce principe que l'on s'attardera. Si l'on regarde la liste donnée par Foucault, on y aperçoit un large spectre de systèmes d'ouverture et de fermeture allant du plus ouvert au plus fermé, du plus libre au plus contraint. C'est ici qu'à l'aide d'un dispositif architectural, la séparation avec le monde extérieur intervient et les deux extrêmes sont possibles.

Le tapis, du côté du spectre le plus ouvert par exemple, ne possède aucune barrière mais est tout de même une hétérotopie, chargée symboliquement et intellectuellement. Les rites jouent aussi leurs rôles dans l'accès à un ailleurs, un espace autre. C'est le cas pour les hammams ou les saunas où « il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. » Certaines activités de purification, mi-hygiéniques, mi-religieuses sont parties intégrantes de la transition intérieur-extérieur de ces lieux. Très souvent, des salles ou des dispositifs sont dédiés aux différentes étapes de purification.

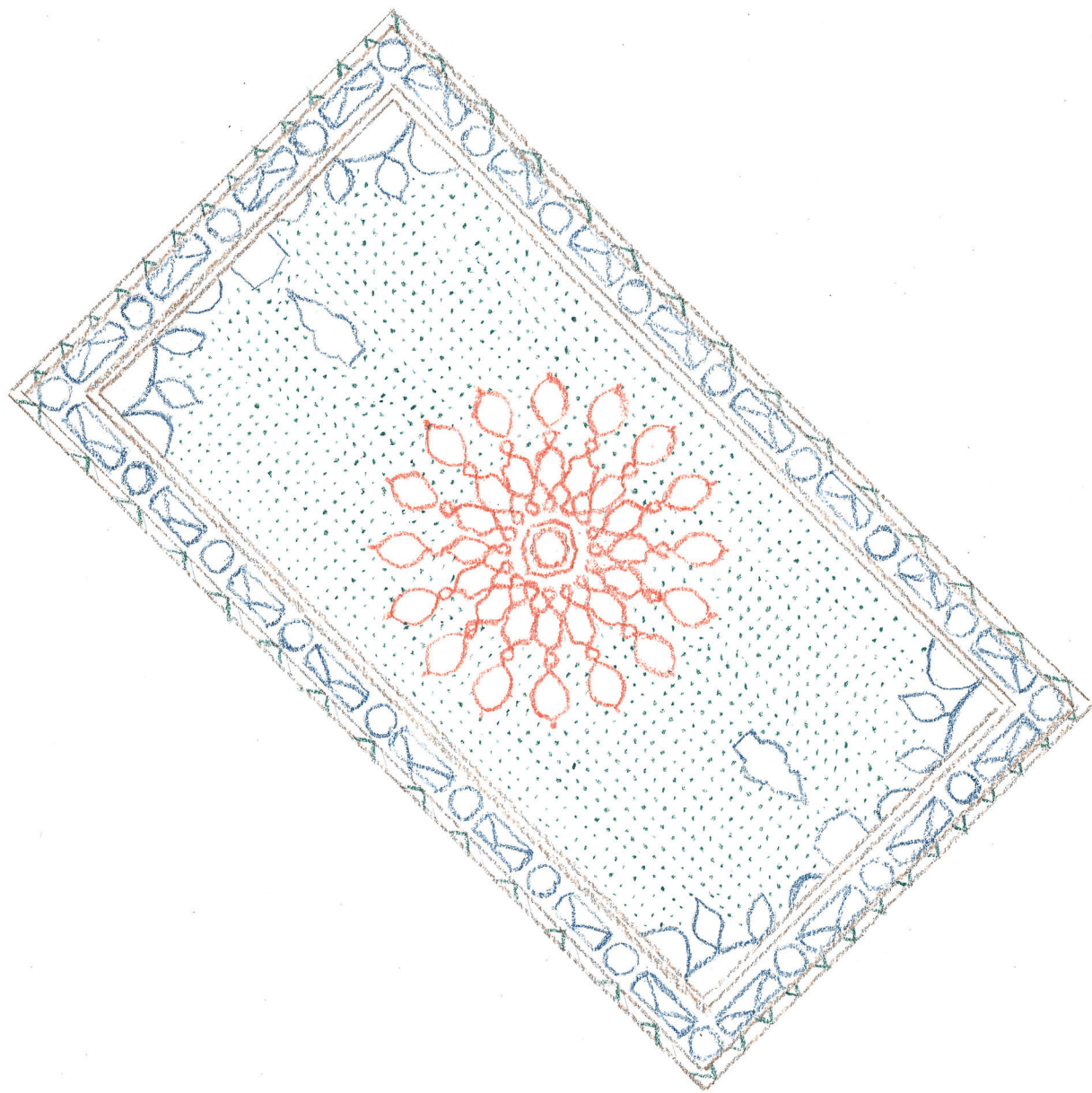
5 Michel Foucault, *Dits et écrits. 1: 1954 - 1975*, Paris: Gallimard, 2001.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.



« Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. 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. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante. »

Michel Foucault, Dits et Écrits, 1984.

10 Paul Teyssier, *Maisons closes parisiennes: architectures immorales des années 1930*, Paris, Parigramme, 2010.

11 Michel Foucault, *Dits et écrits. 1: 1954 - 1975*, Paris, Gallimard, 2001.

Dans d'autres cas, la frontière est épaisse et le passage se fait par un enchevêtrement de dispositifs de mise en conditions mais aussi de contrôle. Il est aussi possible de disséquer ces étapes, de les prendre séparément pour les étudier et l'on remarquera des similitudes étonnantes entre des lieux qui, aux premiers abords, semblent aux antipodes. Dans les maisons closes, « distributions verticales dédoublées, couloirs labyrinthiques, obstacles divers, seuils, sas, sont autant d'éléments de la construction du désir auxquels s'ajoutent (...) décors et mobiliers accompagnant le client dans sa quête. »¹⁰. La prison possède aussi ses propres systèmes de contrôle, de séparation. De façon assez logique, cette dernière ne se laisse pas traverser librement, la succession de dispositifs techniques et d'espaces dédiés au contrôle font probablement de la prison, l'hétérotopie enclavée par excellence, fermée du mieux que possible au monde extérieur, placée de l'autre côté du spectre par rapport au tapis.

Le sixième et dernier principe porte quant à lui sur le rôle de l'hétérotopie. Ces dernières possèdent, « par rapport à l'espace restant, une fonction »¹¹. Déployée, selon Foucault, entre deux pôles extrêmes : une fonction d'illusion ou une fonction de compensation. Les premières ont pour but de rendre illusoire l'espace réel dans lequel la société se trouve, qu'il devienne, pendant un temps donné du moins, obsolète et dérisoire. De l'autre côté, les espaces de compensation offrent une version améliorée du monde réel, une version sublimée en y effaçant le désordre, le côté brouillon et imparfait qu'il peut avoir. C'est le cas des colonies par exemple qui offrent à voir, en théorie du moins, un monde sans défaut, se voulant pur et sans accroc.

Plus d'un demi-siècle s'est écoulé depuis que Michel Foucault prononce ces mots pour la première fois lors d'une conférence au Cercle d'Études Architecturales en 1967 et il pourrait être judicieux de se demander comment se composerait la liste du philosophe aujourd'hui. C'est aussi ce qui fait la force de cette théorie, que l'on pourrait qualifier de vivante de par sa capacité à s'adapter aux époques qu'elle traverse et par conséquent, d'exister encore aujourd'hui. Le mot peut d'ailleurs paraître faible, plus qu'exister, elle offre une façon d'appréhender certains phénomènes de notre époque d'une manière extrêmement perspicace et limpide. Les contours du concept sont donnés mais l'interprétation du lecteur rentre aussi en jeu et est essentielle.

Foucault laisse d'ailleurs la porte ouverte à l'interprétation personnelle avec le concept de *lieux autres*, qui lui permet d'introduire dans un deuxième temps la notion d'hétérotopie. Il permet de se distancer de la liste susmentionnée afin d'élargir le spectre d'étude tout en respectant les principes énumérés. Ces lieux qui sont localisables géographiquement, quelque part, et ailleurs à la fois. Des lieux que l'on pourrait qualifier d'hors du commun grâce à leurs dimensions symbolique ou spirituelle parfois. Bien qu'elles ne soient pas nécessairement des prérequis à cette tentative de catégorisation. Il faut envisager ces espaces comme des lieux ayant des qualités particulières, qui ne sont

pas des espaces neutres, conventionnels, sans distinction particulière et donnant une lecture simple et unique aux passants, à l'utilisateur.

Ces *lieux autres* font partie d'un « espace qui est tout chargé de qualités, (...) l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions (...) c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocaillieux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal. »¹². Les *lieux autres* sont des espaces indécis, intangibles, dont la réalité n'est pas si évidente. Ils sont difficiles à définir et peut-être même impossibles à classer dans les catégories usuelles. Il faut être capable d'accepter cette indécision, admettre que l'on a le sentiment que quelque chose nous échappe sans être forcément apte à le mettre en mot. C'est aussi cela lorsque l'on s'approche de cette notion et ce que Foucault veut signifier lorsqu'il dit que « l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé. »¹³. Une désacralisation qui impliquerait une connaissance scientifique du sujet, qui ne laisserait plus de place au doute. Comparé au temps qui est mesurable et définissable, l'espace ne l'est pas selon le philosophe et admet encore des incertitudes :

« Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation. »¹⁴.

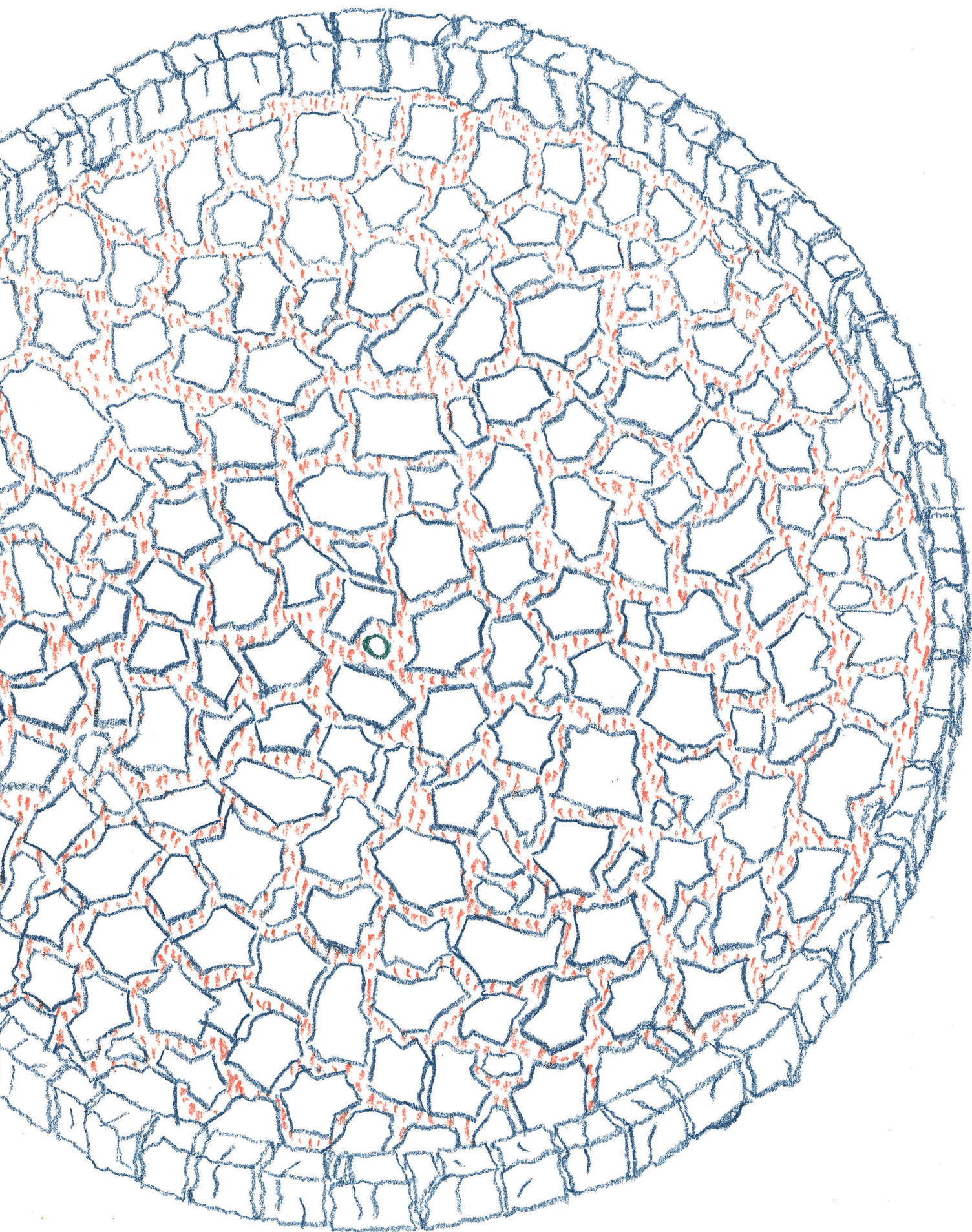
L'intérêt de la recherche argumentée par le dessin, constituant une recherche à part entière, se trouve possiblement dans cet interstice laissé ouvert pour l'interprétation. Cette lourde sacralisation que Foucault évoque, observée par le prisme du dessin. Il n'est pas question ici d'avoir la prétention de redéfinir la notion mais plutôt d'en donner une lecture personnelle, argumentée d'un atlas de références partageant des similitudes et des différences. Cet atlas n'est pas uniquement construit à partir « d'un point de vue seulement technique et constructif, mais aussi d'un point de vue anthropologique, relatif aux modes de vie. »¹⁵. En effet, certains de ces lieux ne peuvent pas être appréhendés sans leurs dimensions symboliques, historiques ou encore culturelles. Il est donc important de les envisager tels quels, à la recherche d'un hypothétique aspect architectural commun. D'autant plus que, lorsque l'on voit la liste citée par Foucault, il est légitime de se demander comment des lieux aussi hétéroclites peuvent se retrouver dans une même catégorie. Est-il possible d'identifier des similitudes entre ces différents espaces ? Existe-t-il une forme propre à l'hétérotopie ? Cette notion permet aussi d'appréhender l'espace public contemporain d'une autre manière et sous un autre angle.

12 Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.

13 Ibid.

14 Ibid.

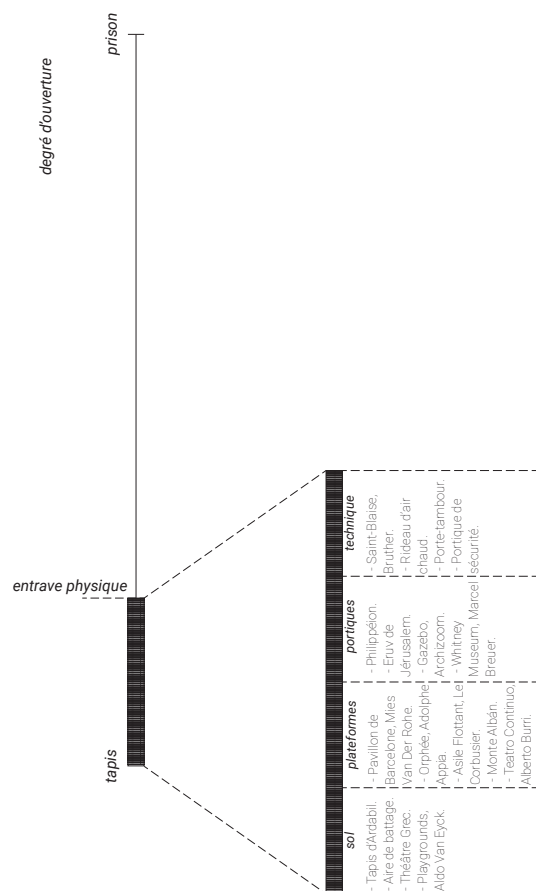
15 Jacques Lucan, *Habiter: ville et architecture*, Architecture, Lausanne, EPFL press, 2021.



“the threshing floor, a circular space made of compacted ground or paved stone, fenced on with rocks or delimited by a ditch. (...) The perfect circularity and flatness of the floor, along with the rhythmic circling of the animals, allowed farmers to view the threshing floor as paradigm of the circularity of nature in harmony with the seasons and the movement of celestial bodies.”

Dogma, Platforms: Architecture and the Use of the Ground, 2023.

16 Michel Foucault, *Dits et écrits*.
1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.



Spectre hétérotopique.

Spectre de l'étude.

Revenons maintenant au cinquième principe décrit par Foucault, « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. »¹⁶. Cette zone de contact avec le monde extérieur est certainement la partie la plus riche en enseignements mais aussi la plus saisissable architecturalement. Lorsque l'on regarde le spectre élargi avec, aux deux extrémités, le tapis et la prison, plusieurs sous-catégories en ressortent.

La première regroupe en son sein les hétérotopies que l'on pourrait qualifier d'épaisses. Des lieux volontairement inaccessibles pour la plupart de la société, que l'on voudrait cacher, des lieux que l'on tient éloignés, à l'écart, à distance grâce à une série de dispositifs de transition, et même de contrôle dans la plupart des cas. La prison, la maison close, l'hôpital psychiatrique, la maison de repos et de retraite en font partie.

La deuxième catégorie regroupe les hétérotopies poreuses. Celles-ci sont plus libres, ouvertes, en théorie, à l'entière de la population. La frontière avec le monde extérieur est tenue par peu de dispositifs, voire un seul. Une porte à franchir, un seuil à passer, un sas à traverser. Ces lieux protègent, renferment mais ne sont pas destinés à exclure ou contraindre. Les musées, bibliothèques, hammams, chambres de motel entre autres.

Le dernier groupe contient, quant à lui, les hétérotopies libres. Ces dernières sont totalement ouvertes, perméables aux flux. Aucune barrière physique n'entrave le passage et elles ont même tendance à accueillir et inviter l'arrivant. Le tapis est l'hétérotopie libre par excellence où un pas suffit pour accéder à un ailleurs.

Hétérotopies ouvertes.

C'est à ce dernier groupe que l'on va s'intéresser, il offre en effet un potentiel plus riche et plus varié que les deux premiers. Ces lieux, ces espaces que nous allons voir s'inscrivent dans une certaine forme d'économie de moyen. Ils créent, avec peu, des ailleurs significatifs pour les gens qui les entourent, les utilisent ou les visitent. Des espaces totalement ouverts, définis précisément et concrètement mais avec très peu d'efforts, sans déployer de moyen superflu. Des lieux où l'architecture induit sans contraindre, définit sans renfermer. Où elle se fait invisible, presque oubliée tant elle se réduit au strict minimum tout en ouvrant pourtant à un ailleurs infini d'une dimension supérieure.

Aucune limite physique n'en empêche l'accès. L'utilisateur n'a pas d'action à faire, le passage se fait librement, sans accroc ni difficulté. Cette catégorie est délicate, la définition de la perméabilité et de l'accès n'est pas la même pour l'ensemble d'une population mais le critère principal serait d'y accéder sans autre action du corps que celle de marcher,

sans contact. Aucune poignée n'est tenue, aucune porte n'est poussée ou tirée, quasiment aucun effort n'est fait.

Comment un simple fil entourant une ville peut donner à cette dernière un caractère sacré, hors du temps ? Comment un sol peut conférer à un lieu une dimension expressive ? Comment un piédestal, une plateforme ou un pan incliné nous invitent à un ailleurs ?

Au sein de cette typologie que sont les hétérotopies ouvertes, certains types ressortent et permettent une nouvelle classification, plus précise et commençant à dessiner une forme. Le classement qui suit n'est évidemment pas exhaustif et les exemples présentés ne sont qu'un aperçu de ce que pourraient être les quatre catégories d'hétérotopies libres ; les sols, les plateformes, les portiques et la technique.

Sol (n.m) : Partie superficielle de la croûte terrestre, à l'état naturel ou aménagée par l'homme.¹⁷

Les sols se distinguent par leurs horizontalités marquées, les différences de niveaux sont faibles ou inexistantes. Seuls le revêtement et son usage varient par rapport à l'extérieur. L'utilisation induite par ces sols fait de ces lieux des espaces autres, chargés symboliquement et qui participent à leur façon au récit collectif. Le tapis, l'air de battage et le théâtre grec ainsi que les playgrounds d'Aldo Van Eyck à Amsterdam, construits sur les décombres des bombardements, rentrent dans cette catégorie.

Plateforme (n.f) : 1. Surface plane, horizontale, plus ou moins surélevée.
2. Emplacement dédié à recevoir des équipements, des hommes.¹⁸

La catégorie des plateformes est quant à elle marquée justement par des différences de niveaux, la matérialité des sols aidant à renforcer ces différences. La simple surélévation par rapport au niveau existant montre une forme de domestication et d'appropriation du sol. Le lieu devient contrôlé de par sa malléabilité et sa transformation humaine. C'est aussi une manière de s'élever, de se détacher du contexte existant. Le bateau, plateforme flottante, ainsi que les scènes d'Adolphe Appia, le pavillon de Barcelone de Mies Van Der Rohe, le teatro continuo de Alberto Burri et la cité de Monte Albán sont de cette catégorie.

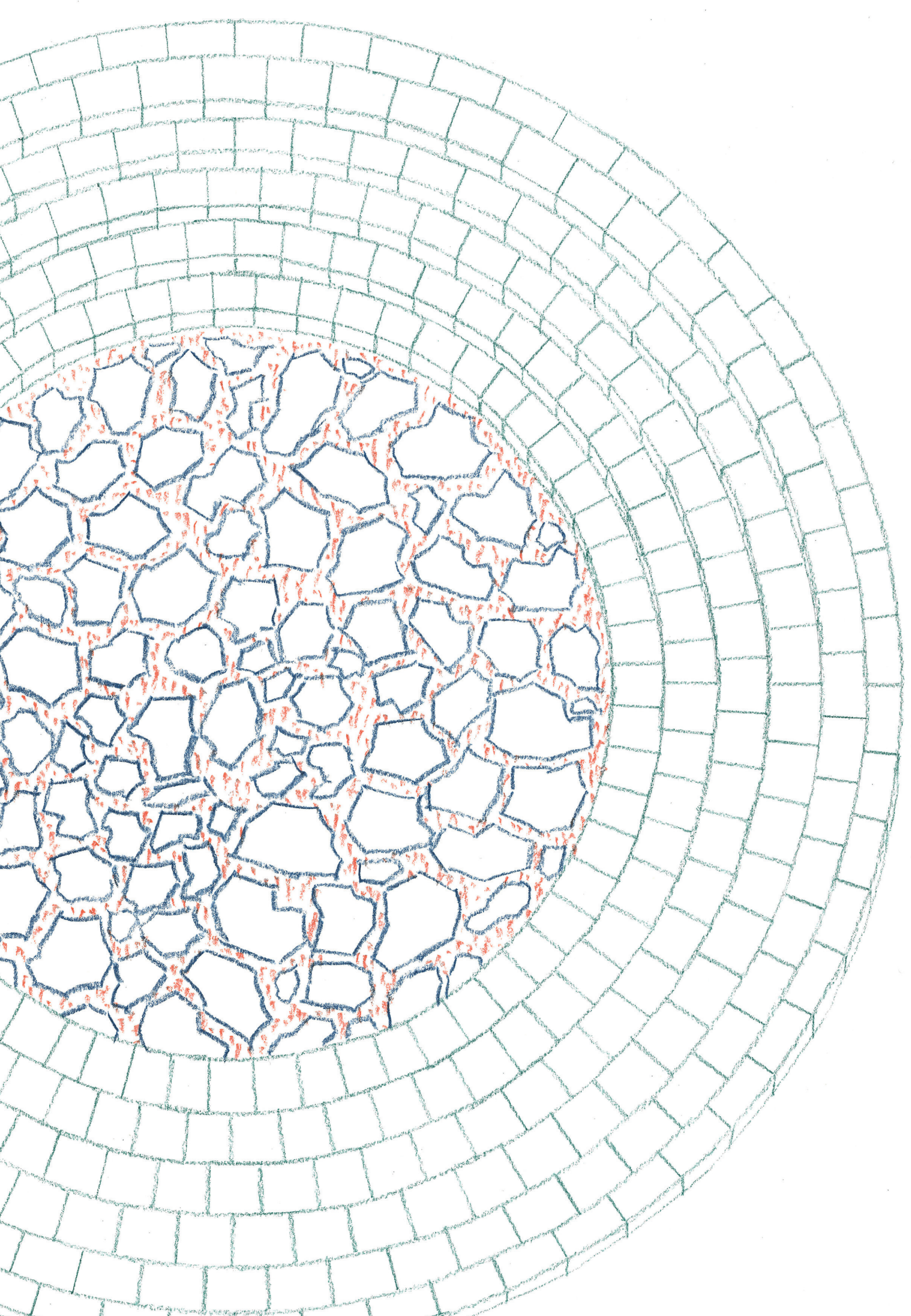
Portique (n.m) : Galerie ouverte soutenue par deux rangées de colonnes, ou par un mur et une rangée de colonnes.¹⁹

Viennent ensuite les portiques, définis par le passage qu'ils laissent entrevoir, l'ouverture est libre mais l'encadrement permet de la marquer. La ligne entre l'intérieur et l'extérieur est fine et précise et correspond globalement à l'épaisseur des colonnes ou du mur de l'édifice. La partie horizontale suspendue permet aussi de sentir la transition. C'est le cas des gazebos d'Archizoom, les eruvim, certains temples, grecs notamment, ou encore le *Whitney museum* dessiné par Marcel Breuer.

17 Le Robert. (s. d.). *Sol*. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté en décembre 2023.

18 Le Robert. (s. d.). *Plateforme*. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté en décembre 2023.

19 Le Robert. (s. d.). *Portique*. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté en décembre 2023.



“ The platform as a theatrical space is perfectly embodied in the orchestra (ορχήστρα) of the ancient Greek theater. The orchestra was the flat ground between the scene and the audience; it was also a sacred area, since within Greek civilization, theater was a form of worship. (...) The orchestra was thus not a stage for individual performers, but literally a dance floor for intensive performances that often involved audience participation. ”

Dogma, Platforms: Architecture and the Use of the Ground, 2023.

20 Le Robert. (s. d.). *Dispositif*. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté en décembre 2023.

21 Le Robert. (s. d.). *Technique*. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté en décembre 2023.

Dispositif (n.m) : Manière dont sont disposées les pièces d'un appareil ; le mécanisme lui-même.²⁰

Technique (n.m) : Qui concerne les objets, les mécanismes nécessaires à une action.²¹

La dernière catégorie, les dispositifs techniques qui, selon les définitions, seraient donc un ensemble d'objets, savamment assemblés entre eux, afin d'exécuter une action. Ces derniers permettent le passage d'une façon fluide et sans effort en remplaçant une action humaine par une action mécanique avec un apport énergétique extérieur. Ces actions sont celles du quotidien mais en les supprimant, le corps n'est plus activé, il est mis hors d'action et ne ressent plus nécessairement la transition entre l'intérieur et l'extérieur, se faisant de manière naturelle. Mais ces dispositifs ont aussi parfois une dimension insidieuse tant la transition est fine, invisible et les moyens déployés réduits à l'essentiel. Tendant à être de plus en plus précis et efficaces, on finit par ne plus les voir, par les oublier. Climatisation, rideau d'air chaud, porte tambour et portique xray en sont les exemples les plus probants.

Sol.

Tapis d'Ardabil , Perse, 946 AH.

« *Nul autre refuge n'existe au monde que le seuil de Ta demeure,*

Nulle part ailleurs ne puis-je reposer mon front.

L'oeuvre du serviteur de la cour, Maqsd Kashani en 946 »²²

22 Épigraphe de Maqsd Kashani, Tabriz, Iran, 1539-40 (A.H. 946).

Cette épigraphe tissée sur le tapis persan d'Arbadil montre parfaitement la raison pour laquelle Foucault décrit le tapis comme une hétérotopie et un lieu dans un lieu ou à l'inverse, un lieu sans lieu. Les tapis représentaient à l'origine des jardins, des lieux qui, eux-mêmes, n'étaient pas de l'ordre du commun. Leurs usages ont varié au cours des époques et des régions mais les jardins ont toujours eu une place particulière dans les sociétés au cours de l'histoire, à la fois pour le recueillement et la contemplation. Ces derniers sont aussi présents dans la plupart des religions et mythologies ; le jardin de Dilmun (« pays des vivants ») dans la tradition sumérienne, le jardin d'Éden dans la tradition judéo-chrétienne, le jardin des Hespérides dans la tradition grecque, et même plusieurs jardins dans les civilisations amérindiennes. Dans le Coran, le jardin est d'abord le nom du Paradis. Si l'on reste géographiquement en Perse, la ressemblance entre le tapis et le jardin ne s'arrête pas là. Historiquement, ce dernier est clos tout comme le tapis et sa succession de bordures permettant aussi le raffinement du décor. Les quatre secteurs du jardin s'y retrouvent aussi, appelés Chahar Bagh. Littéralement les « quatre jardins », ont leur donne plusieurs significations cosmiques, spirituelles ou encore religieuses avec les quatre canaux qui les séparent pour les quatre fleuves du Coran.

Ces canaux permettaient d'irriguer la richesse florale avec des systèmes ingénieux se greffant parfois à ceux de la ville qui ramenait l'eau depuis de longues distances parfois. C'est le cas pour la ville de Marrakech dont les jardins sont alimentés par l'eau provenant des montagnes de l'Atlas. On retrouve la flore des jardins dans le fond bleu roi du tapis où sont tissées des feuilles et fleurs de vignes délicatement attachées à des tiges se propageant comme à l'infini suivant des motifs en spirale, en losange ou en ovales. Les fleurs de Lotus se retrouvent sur la bordure. Les dessins floraux étaient une allégorie de la renaissance et de la fertilité, chaque espèce de fleur avait une symbolique particulière.

« Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. 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. » ²³.

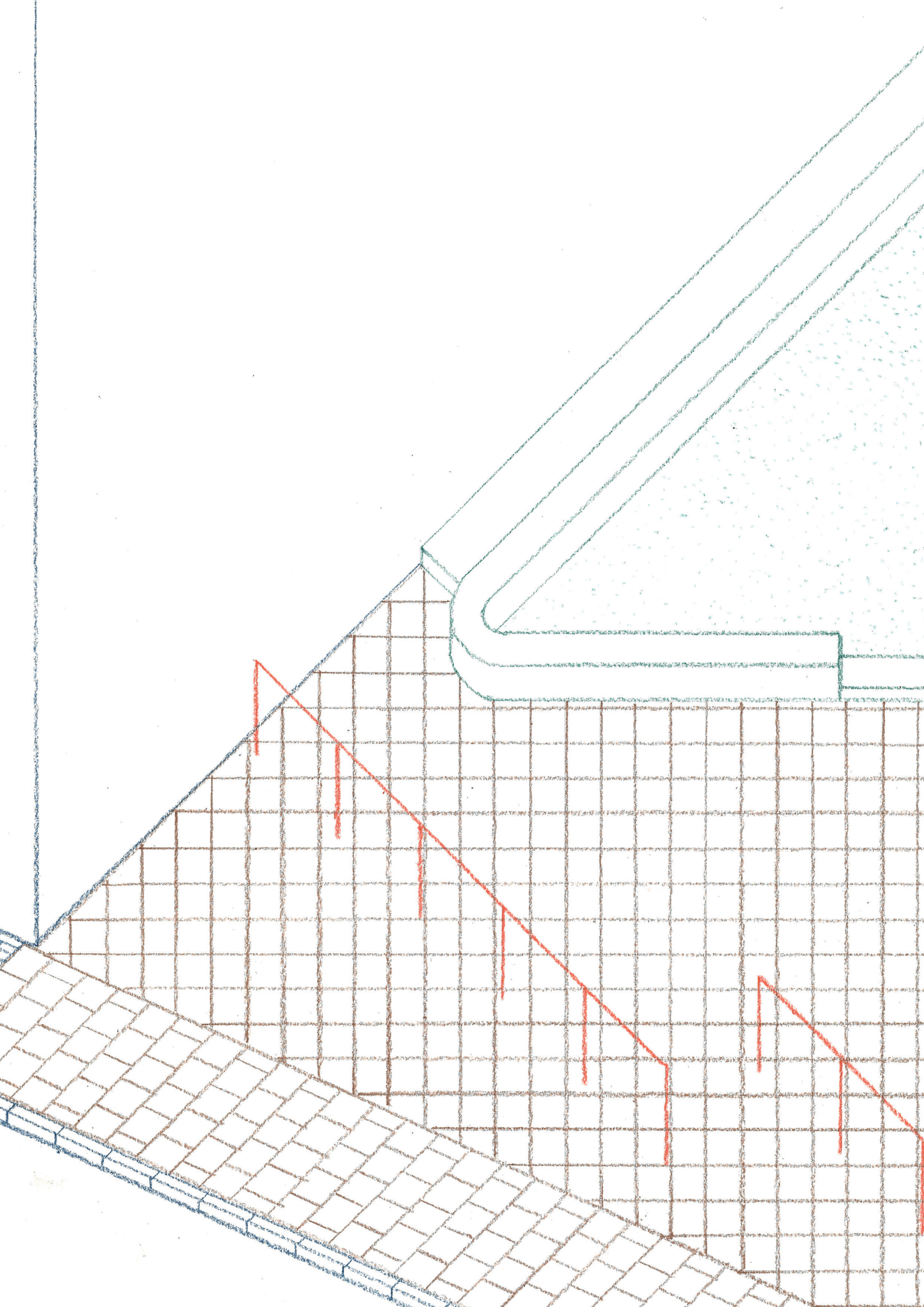
23 Michel Foucault, *Dits et écrits*.
1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.

Dans la religion musulmane, le tapis est aussi un lieu à soit, utilisé pour la *salât*. Lors des prières tout au long de la journée, le tapis devient un espace délimité, pur et propre permettant d'accomplir les ablutions sans entrer en contact avec le sol. C'est une des plus petites parcelles offrant l'intimité nécessaire pour effectuer la prière dans de bonnes conditions. Ce simple tissu devient un ailleurs par son usage religieux, il peut même être transporté, accompagnant le fidèle au cours de la journée pour pouvoir effectuer ses prières n'importe où.

Aire de battage, Grèce antique.

Dans la Grèce antique, l'utilisation ingénieuse des sols était essentielle à la survie de la société. Les Grecs exploitaient les terres de manière variée, reflétant une compréhension profonde des cycles naturels et des besoins agricoles. Les sols, riches en symboles et en significations, représentaient le substrat fertile de la vie quotidienne. Rassemblements, rituels et performances faisaient de cet espace un lieu autre dans la Grèce antique.

Les aires de battage étaient des espaces circulaires en terre compactée ou en pierre. Afin d'y contenir les récoltes, elles étaient délimitées par une bordure en pierre ou une légère différence de niveau. Mais en Grèce antique, ces lieux étaient bien plus que des surfaces de culture. Ils faisaient partie du long processus permettant aux habitants de subvenir à leurs besoins. En s'insérant dans le cours de cette pratique, ces espaces prirent un rôle fondamental allant au-delà de leur simple fonction agricole pour devenir des toiles des rituels quotidiens mais aussi des mythes de l'époque. Dans le but de séparer le grain de la paille, les Grecs faisaient tourner les bêtes autour du centre, piétinant ainsi les récoltes. Les hommes au centre de l'espace, le mouvement combiné des bêtes et des humains dans un lieu parfaitement circulaire prit une forme de rituels au cours du temps.



“Fifteen years ago, we still thought we had to create complicated things for play. Now we set up a simple tumbling frame, and we see the children somersaulting round it like flywheels while talking at the same time! It’s a fine thing a human flywheel right there on the street. The tumbling child belongs in the city scene, just like herring carts.”

Aldo van Eyck, On the design of play equipment and the arrangement of playgrounds, 1962.

Les sols abritaient aussi des sanctuaires dédiés aux divinités agraires. Les Grecs, profondément religieux, liaient leur existence quotidienne aux forces divines, rendant hommage à la terre qui les nourrissait. Des offrandes rituelles y étaient déposées, symbolisant la reconnaissance envers les dieux pour leur bienveillance. La forme parfaitement circulaire, liée aux mouvements des bêtes, conférait une harmonie particulière et faisait de ce lieu un espace à part dans la société grecque. Les plaines fertiles permettant ces récoltes étaient aussi perçues comme le don de la Nature et des Dieux. Les vents qui faisaient danser les cultures étaient aussi signes d'un apport supérieur. Chaque vent associé aux points cardinaux avait une essence distincte. Zéphyr, le vent doux de l'ouest, incarne l'amour et la douceur, apportant avec lui la promesse de jours calmes et d'amours florissants. En revanche, Borrée, le vent du nord impétueux, symbolise la force brute de la nature, capable de déchaîner des tempêtes dévastatrices. Ces vents, tissant une toile complexe d'émotions et de forces naturelles, deviennent les instruments par lesquels les dieux façonnent le destin des mortels.

En raison aussi de leurs emplacements et de leurs topographies plates dans les régions vallonnées, les aires de battages fonctionnaient également comme lieux de rassemblements, anticipant même, selon Bonna D. Wescoat, des lieux comme le Bouleutérion ou le théâtre.²⁴ Selon l'archéologue, les aires de battage étaient des lieux de rencontre, de témoignage et de transformation. Leurs dimensions dépassèrent les frontières du monde grec pour s'installer dans l'entière du bassin méditerranéen antique. On les retrouve aussi dans l'Ancien Testament et dans les récits des Mystères d'Éleusis, d'origine Crète. Elles y étaient décrites comme des lieux privilégiés pour les rituelles.

24 Bonna D. Wescoat et Robert G. Ousterhout, *Architecture of the sacred: space, ritual, and experience from classical Greece to Byzantium*, New York, Cambridge University Press, 2012.

Théâtre Grec, Samothrace.

Le théâtre dans la Grèce antique occupait une place de première importance, tant sur le plan culturel que social. C'était un élément central de la vie des Grecs, reflétant et façonnant leur compréhension du monde, de la société et de la nature humaine. L'importance du théâtre dans la Grèce antique se manifeste à travers sa symbolique profonde et son impact sur la vie quotidienne au vu de la dimension de catalyseur social que prit le théâtre dans la culture grecque.

Les pièces de théâtre grecques, qu'elles soient tragiques ou comiques, étaient également des miroirs de la société. Les dramaturges ont exploré des thèmes universels tels que la justice, la destinée, l'amour et la trahison. Ces pièces n'étaient pas simplement des divertissements, mais des moyens de remettre en question les normes sociales, de susciter la réflexion et d'inciter à la discussion. Le théâtre était un lieu où la société grecque se confrontait à ses propres dilemmes moraux et existentiels. Un lieu d'échange, de partage et de transmission. C'était également une manifestation de la démocratie. Les citoyens, hommes libres de la cité, étaient invités à assister aux

représentations théâtrales. C'était un moyen de renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté et de promouvoir la participation civique. Les dramaturges pouvaient ainsi influencer l'opinion publique et contribuer au débat politique.

Un autre aspect crucial de la symbolique du théâtre réside dans la célébration du divin. Les Grecs considéraient le théâtre comme une forme de rituel religieux, un moyen de rendre hommage à leurs différents dieux. Les Dionysies, festivals théâtraux étaient dédiés au dieu du vin et du théâtre, Dionysos. Les pièces de théâtre étaient présentées dans des théâtres en plein air, construits en harmonie avec l'environnement naturel, exploitant les collines pour créer des gradins en terrasse. Les spectateurs étaient entourés par la nature, renforçant le lien entre l'homme et son environnement. Souvent situés à proximité de temples dédiés aux divinités pour symboliser la connexion entre les mortels et les dieux.

L'essence même de la construction du théâtre grecque réside en partie dans sa forme circulaire ou semi-circulaire. Dans les théâtres les plus économes, quelques marches surplombent la zone horizontale constituant la scène. Entre la scène et le public se trouve l'orchestre qui prit une dimension sacrée, car, dans la civilisation grecque, le théâtre était une forme de culte. (*"The orchestra was the flat ground between the scene and the audience; it was also a sacred area, since within Greek civilization, theater was a form of worship."*²⁵). Cet orchestre était le lieu où le chœur, tel un groupe, interprétait la pièce à travers une action collective de chant, de récitation et de danse. La scène n'était donc pas utilisée pour des actions d'artistes individuels mais pour un jeu collectif d'acteurs stimulant et impliquant le public grâce à des performances intenses nécessitant sa participation.

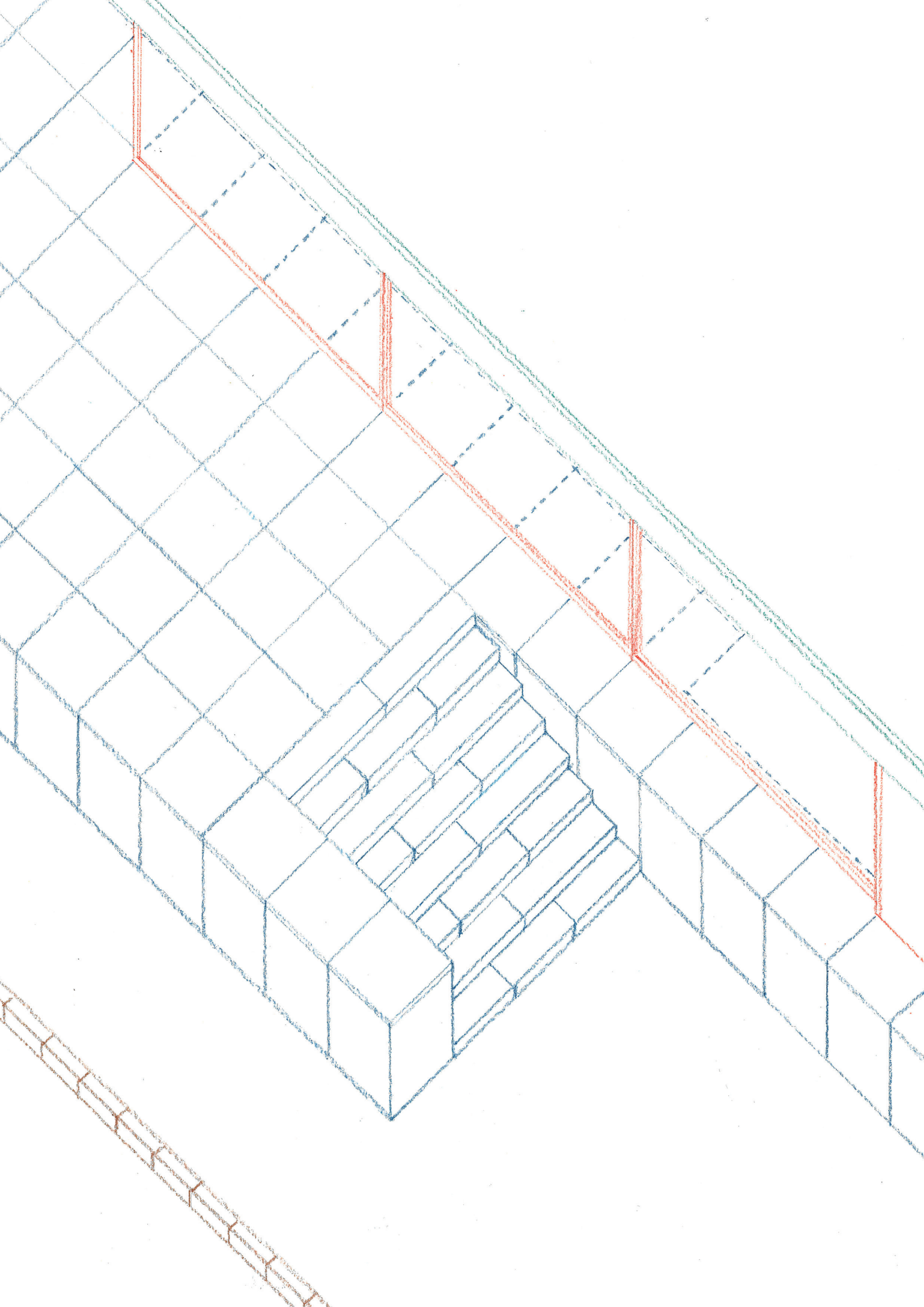
C'est pour cela que la scène devait être parfaitement horizontale, l'effort mis en œuvre pour niveler un sol très souvent vallonné se voit justifié par la dimension symbolique et collective que prend le théâtre dans la société grecque. Dans cet espace, l'architecture simple et abstraite de la plateforme agit comme un dispositif puissant, orientant, sollicitant et organisant un corps collectif, lui conférant une forme spécifique. (*"the simple and abstract architecture of the platform functions as a powerful device that orients, solicits, and organizes a collective body, giving it a specific form."*²⁶). La dimension collective confère à ce lieu un caractère particulier dans la société grecque, un exemple de dispositif minimum brouillant la distinction entre un espace usuel et un espace autre, ainsi qu'entre le théâtre et le rituel religieux.

Playgrounds, Aldo Van Eyck.

Les terrains de jeu conçus par Aldo Van Eyck dans les zones bombardées après la Seconde Guerre mondiale transcendent leur simple fonction pour devenir des lieux chargés de symbolisme, véhiculant un message d'espoir

25 Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara, *Platforms: Architecture and the Use of the Ground*, Milano, Black Square, 2021.

26 Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara, *Platforms: Architecture and the Use of the Ground*, Milano, Black Square, 2021.



“ There are no façades in the traditional sense. The need for boundaries between inside and outside, functionally necessary in most buildings, does not pertain. (...) As a result, the Barcelona Pavilion is a labyrinth, a montage of contradictory, perceptual facts ; its meaning is generated through the experience of a circuit that suggests parallels with those of the English landscape movement.”

Caroline Constant, The Barcelona Pavilion as Landscape Garden. Modernity and the Picturesque, 1990.

face aux ravages de la guerre. Ces aires de jeu portent en elles la mémoire des bombardements, transformant les espaces dévastés en symboles de résilience, des zones de clarté au milieu des souvenirs du chaos. Les traces du passé sont présentes tout autour, les murs contigus qui n'étaient jamais censés se dévoiler, montrent les marques du ravage et les cicatrices des bombes. L'aire de jeu vient se nicher entre trois murs tels des bras qui encerclent pour protéger, le temps s'arrête pour laisser libre cours à l'imagination. Les formes simples caractéristiques de ces *lieux autres*, ces lieux à part, ont une dimension d'ordre et de calme dans ce contexte plus qu'une valeur esthétique. Les structures quant à elles, émergent comme des fragments d'espoir au sein des décombres, des signes tangibles que la vie peut renaître même dans les environnements les plus dévastés. Les aires de jeu de Van Eyck devenaient des refuges de normalité dans un monde marqué par l'extraordinaire. Elles incarnaient la résistance contre l'obscurité du passé, symbolisant la possibilité de créer quelque chose à partir d'un douloureux souvenir. Chaque toboggan, balançoire et structure de jeu devenaient des symboles d'espoir, des invitations à l'exploration et à la joie dans un contexte qui en avait désespérément besoin.

Ce terrain de jeu a été érigé sur une parcelle relativement profonde de plus de vingt-cinq mètres, le site est délimité par des murs élevés sur ses deux côtés longs. Le mur arrière est bas, et le côté sur rue est complètement ouvert ne donnant pas l'impression d'être renfermé sur lui-même. La géométrie devient un témoignage d'harmonie, de repère avec une valeur sécurisante, contrecarrant la violence alentour. Cette harmonie commence dès l'instant où l'usager, l'enfant, aperçoit cette avancée de pavage carré au loin sur le trottoir. On comprend dès lors que quelque chose se passe dans ce renforcement. Ce même pavage se tourne lorsque l'on rentre dans l'air de jeu, là où le bâtiment fût détruit. Les deux zones de sol, chacune revêtue de briques de clinker et de pavés carrés se rejoignent sur leurs côtés longs avec un joint épais et fort. Le bac à sable triangulaire rentre dans ce même schéma en se déplaçant partiellement sur les deux zones du plancher. Les zones où se trouvent les briques, plus fines et précises que les pavés carrés accueillent les installations de jeux. Les deux mains courantes ont une double fonction, ce sont à la fois des agrès de culbutage pour les enfants mais elles servent aussi à accueillir les passants depuis la rue de façon progressive. Elles sont positionnées perpendiculairement aux bâtiments faisant d'elles une zone de transition entre l'orientation de la rue et l'espace du jeu ayant sa propre logique.

L'activité du jeu peut aussi être vu comme une hétérotopie en soi, une activité à part de la société. « Tout jeu est système de règles. Celles-ci définissent ce qui est ou qui n'est pas de jeu, c'est-à-dire le permis et le défendu. Ces conventions sont à la fois arbitraires, impératives et sans appel » ²⁷. Ce système de règle est primordial tout comme dans l'hétérotopie, les règles du jeu permettent aux participants de se retirer, du moins pendant un moment, de

la société dans laquelle ils se trouvent. La partie de jeu est le théâtre de la création de nouvelles formes de relations entre les joueurs mais aussi entre eux et leur environnement proche. Le sociologue Roger Caillois définit le jeu selon plusieurs principes, notamment deux qui rejoignent les principes de Foucault.

Celui de séparation stipulant que, pour ce faire, le jeu doit se séparer du temps usuel et de son environnement immédiat. La narrative et les règles du jeu sont là pour créer cette séparation. Dans certains cas, l'espace en lui-même est organisé de telle manière à créer cette séparation avec les arènes par exemple mais ce n'est pas toujours le cas. Le jeu n'a pas tout le temps un lieu à soit, l'essence même du jeu permet de créer cet espace autre.

Le deuxième principe qui nous intéresse, celui de fictivité : « accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante. »²⁸ Le jeu se sépare de la réalité environnante pour se créer ses propres règles, à la fois dans la société et en dehors, tel une hétérotopie fictive.

« Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante. (...) qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. »²⁹

Plateformes.

Pavillon de Barcelone, Mies Van Der Rohe.

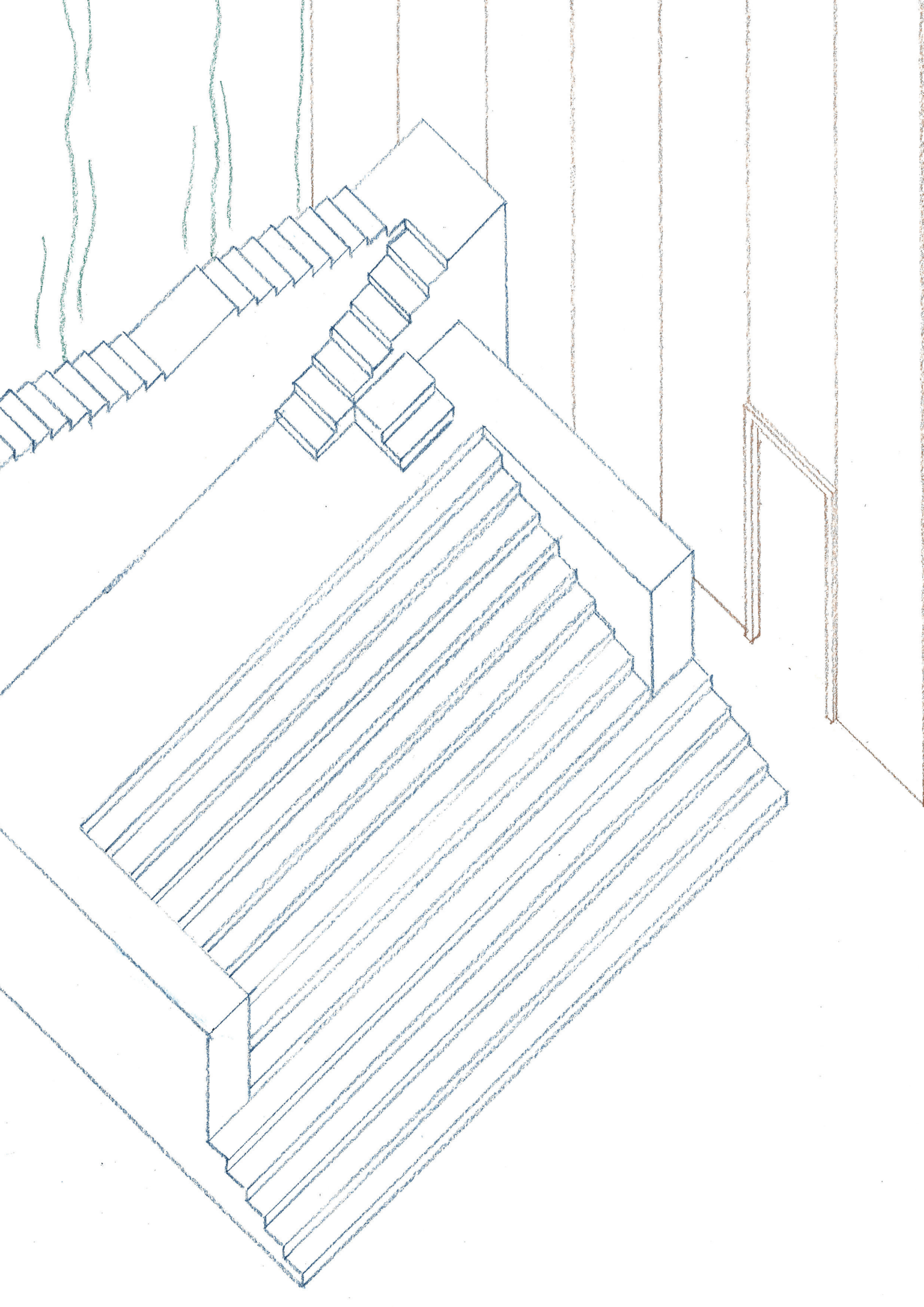
Une des raisons faisant de ce pavillon une des œuvres les plus connues et reconnues du 20^e siècle pourrait être sa capacité à nous donner plusieurs couches de lectures. Il est possible de l'envisager sous énormément d'angles lui conférant une richesse particulière. Une façon de l'appréhender pourrait être par son côté pittoresque, cette lecture demande forcément une interprétation et n'est pas la plus usuelle, Mies van der Rohe n'en faisant pas mention lui-même. Pour cela il faut envisager le pavillon dans le contexte de l'exposition. Mies refuse la parcelle initialement prévue pour le bâtiment allemand dans un angle du parc pour le placer le long d'un axe majeur et apparaît comme une pause dans le parcours des visiteurs. Allant de pair avec la définition anglaise du pavillon associée à une structure de jardin servant d'abris temporaire, de pause hors du temps environnant, hétérochronique, *"the Barcelona Pavilion lacked a specific programme ; rather, it provided a momentary pause in an itinerary through the exposition grounds."*³⁰

Le pavillon de Mies qui devient, tel un pavillon dans un jardin, un espace à part, un lieu autre, artificiel et érigé par la

28 Roger Caillois, *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 2009, p.35.

29 Johan Huizinga, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, traduction de Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1988.

30 Caroline Constant, *The Barcelona Pavilion as Landscape Garden. Modernity and the Picturesque*, AA FILES, 1990, Architectural Association édition.



« C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. »

Michel Foucault, Dits et Écrits, 1984.

31 Caroline Constant, *The Barcelona Pavilion as Landscape Garden. Modernity and the Picturesque*, AA FILES, 1990, Architectural Association édition..

main de l'homme dans un environnement duquel il diffère. Le terme pavillon a d'abord été associé à des structures de jardin servant d'abri temporaire à la fin du 17^e siècle ; de tels bâtiments constituaient le leitmotiv architectural du jardin paysager anglais. (*"The term pavilion was first associated with garden structures for temporary shelter in the Late seventeenth century; such buildings provided the architectural leitmotif of the English landscape garden."*³¹). Cette définition se confirme aussi lorsque l'on compare la taille du bâtiment avec celle de ces voisins, tous d'une échelle plus grande, plus imposante aussi. Celui de Mies se laisse observer pendant le voyage, la découverte se fait bien en amont, avant d'accéder à l'intérieur même du lieu si tant est qu'il soit possible d'en déterminer un intérieur et un extérieur.

32 Ibid.

Encore à l'image du jardin anglais, il y a une forme de pittoresque dans la façon d'aborder et de découvrir le bâtiment. Depuis l'axe central, on distinguait dans un premier temps les colonnes s'avancant en amont du bâtiment qui permettait de cadrer le site et de l'annoncer d'une certaine manière aux visiteurs étourdis. Cette colonnade était primordiale dans la réflexion de Mies et allait avec les piédestaux prévus pour les statues au sein même du pavillon. Il distribua trois socles pour les statues dans tout le pavillon, chacun étant positionné de façon à fournir un point focal à l'extrémité d'un grand axe d'observation. (*"He distributed three pedestals for statues throughout the Pavilion, each positioned to provide a focal point at the end of a major viewing axis."*³²). La colonnade en amont du bâtiment, portant les drapeaux, jouait le même rôle de marqueur, visible depuis l'axe central de l'exposition, marquant l'œil lorsque le visiteur descendait ou montait les escaliers. La séquence est analogue au circuit pictural du 18^e siècle - une série de points auxquels une vue est conçue pour arrêter le progrès de l'observateur. (*"The sequence is analogous to the eighteenth-century pictorial circuit - a series of points at which a view is contrived to arrest the progress of the observer"*³³).

33 Ibid.

Cette séquence rejoint la surélévation du bâtiment sur sa plateforme qui n'est pas sans rappeler le crépidome des temples grecs permettant, entre autres, de supporter les colonnes et de corriger une illusion d'optique. La légère pente du terrain permet au pavillon de mieux s'ériger sur cette plateforme, elle trace la ligne horizontale avec ses plaques blanches presque immatérielles et invite le visiteur à déclencher son mouvement. Comme une ascension, une invitation à un ailleurs, fluide et libre. La plateforme est brisée par quelques marches avec les mêmes plaques mais plus étroites cette fois.

L'entrée principale, pour les visiteurs, se fait de façon parallèle à la plateforme permettant d'observer le bâtiment sous un autre angle et en changeant sa perception au cours du voyage. Le bâtiment prend tout son sens lorsqu'on le comprend dans son mouvement et son enchaînement de point de vue ; son sens est généré par l'expérience d'un circuit qui suggère des parallèles avec ceux du mouvement

paysager anglais. (*"its meaning is generated through the experience of a circuit that suggests parallels with those of the English landscape movement."*³⁴).

La plateforme quant à elle permet au pavillon de se distinguer de son contexte, d'affirmer son indépendance par rapport à ce qui l'entoure et de l'amener dans un autre lieu, à part. (*"the Pavilion asserts its independence from the context to which it is inextricably bound. (...) The podium establishes a caesura with the classical space of the Exposition grounds, creating the world anew."*³⁵). Elle permet aussi d'en comprendre les limites sans les marquer ou renfermer sur lui-même le pavillon. Un peu à la manière d'un fossé ha-ha qui délimite sans contraindre, qui clôt sans enfermer, la plateforme de Mies délimite tout en laissant le passage libre et ouvert. Le podium est une frontière, un templum d'espace taillé dans le paysage environnant, remplaçant le mur du jardin. (*"The podium is a boundary, a templum of space hewn out of the surrounding landscape, replacing the garden wall."*³⁶).

L'arrivée se fait donc en une succession d'étapes, légères, presque invisibles et amenées de manière tellement naturelle que l'on n'y prête guère attention. La plateforme utilisée par Mies n'est pas sans rappeler d'autre projet de Mies Van Der Rohe, le Seagram Building à New York, la Neue Nationalgalerie de Berlin ou encore le Dominion Centre de Toronto utilise aussi cette surélévation pour mettre en exergue le bâtiment mais aussi son espace libre devant. Libre mais pas vide tant ce dernier est chargé de sens et fait partie du pavillon. Il est d'ailleurs presque impossible de tracer une ligne marquant le passage entre l'intérieur et l'extérieur dans ce bâtiment tant la frontière est épaisse mais ouverte. Il n'y a pas de façades au sens traditionnel. Le besoin de limites entre l'intérieur et l'extérieur, fonctionnellement nécessaire dans la plupart des bâtiments, ne s'applique pas. (*"There are no façades in the traditional sense. The need for boundaries between inside and outside, functionally necessary in most buildings, does not pertain."*³⁷). Les portes étaient d'ailleurs retirées pendant les horaires d'ouverture de l'exposition afin d'accentuer cette sensation. (*"Thus the doors, positioned for security rather than to delimit threshold, were removed during exposition opening hours to preserve the spatial continuity."*³⁸).

34 Caroline Constant, *The Barcelona Pavilion as Landscape Garden. Modernity and the Picturesque*, AA FILES, 1990, Architectural Association édition..

35 Ibid.

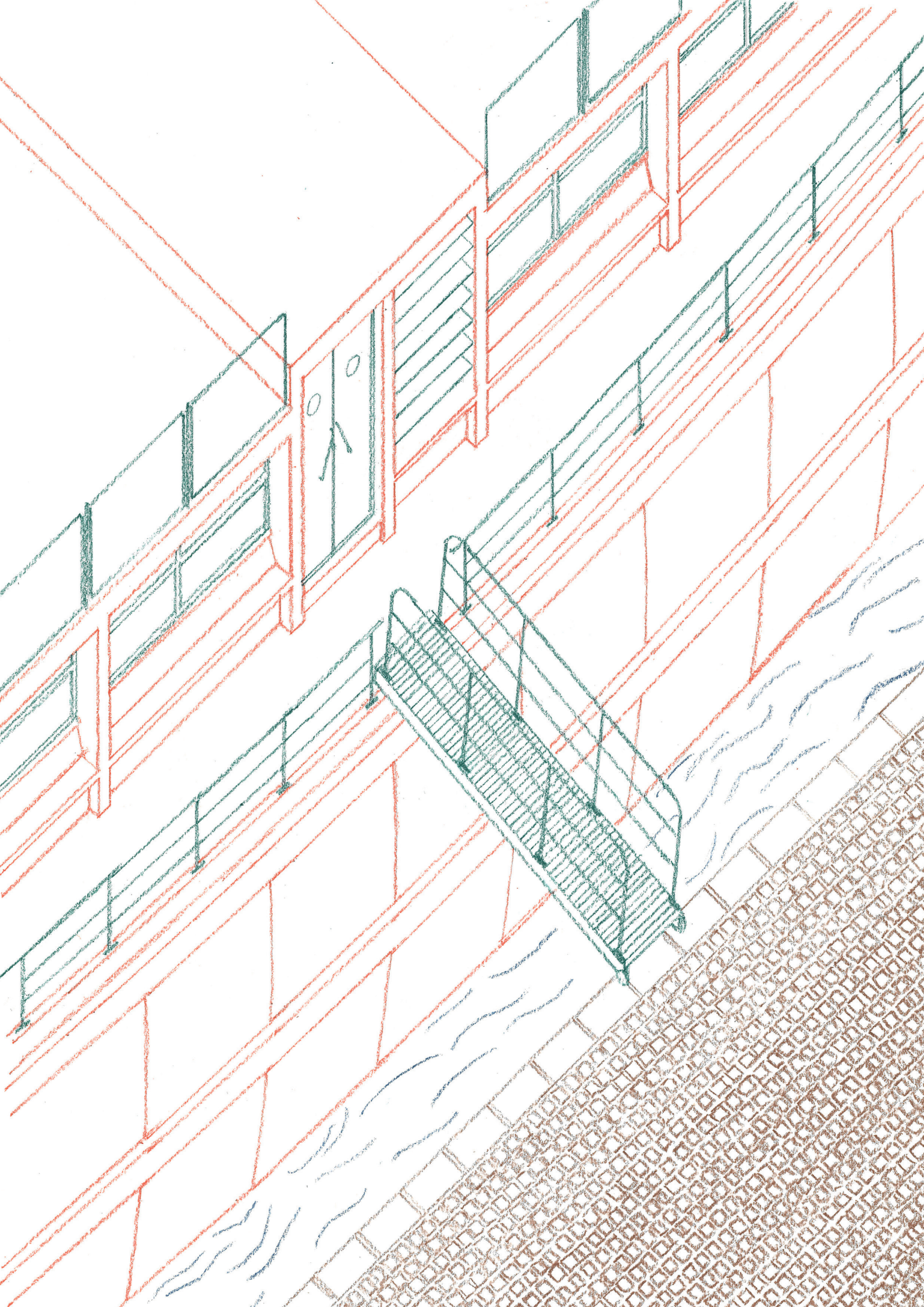
36 Ibid.

37 Ibid.

38 Ibid.

Orphée, Adolphe Appia, 1912.

La scénographie d'Appia pour le théâtre d'Hellerau se réduit à une forme d'essentielle pour intégrer le spectateur au processus créatif et au jeu d'acteur. La scène comprenait un ensemble d'escaliers s'élevant depuis l'arrière gauche de la scène, avec un palier étroit au centre et une dernière série impressionnante d'escaliers de pleine largeur descendant vers le sol noir poli. Cette surface offrait un remarquable reflet des gradins du théâtre, engageant ainsi le public dans la performance selon Ross Anderson : *"it comprised a flight of stairs spanning from upstage left, a narrow centre-stage*



« le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins. Vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique, mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. »

Michel Foucault, Dits et Écrits, 1984.

39 Ross Anderson, *The Appian Way*, AA Files, no. 75, 2017, p 163–82.

40 Michel Foucault, *Dits et écrits*. 1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.

41 Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara, *Platforms: Architecture and the Use of the Ground*, Milano, Black Square, 2021.

42 Jerzy Grotowski et Eugenio Barba, *Towards a poor theatre*, New York, Routledge, 2002.

landing and a final dramatic run of full-width stairs down to the polished black floor. It also offered an uncanny reflection of the theatre's tiered seating, implicating the audience in the performance."³⁹

Les décors d'Appia ne se limitent pas à un simple arrière-plan, mais ils deviennent des espaces dynamiques et symboliques qui transcendent les conventions traditionnelles du théâtre. L'une des caractéristiques principales des décors d'Appia est l'utilisation de l'espace tridimensionnel de manière novatrice. Plutôt que de se limiter à un cadre plat, Appia introduit des éléments en relief qui dépassent la frontière traditionnelle entre la scène et le public. Plateformes surélevées, rampes et escaliers créent ainsi des niveaux différents et ajoutent une profondeur visuelle à la scène. L'espace devient une extension du langage dramatique, contribuant à l'atmosphère et à la narration de la pièce. La puissance des décors d'Appia se manifeste également dans leur capacité à transcender le temps et l'espace. En évitant la reproduction littérale de lieux réels, il créait des environnements abstraits qui pouvaient représenter simultanément plusieurs endroits ou époques. Des lieux qui ne sont ni ici ni là, mais qui occupent une position marginale, souvent déconnectée de la réalité quotidienne. "C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres."⁴⁰

C'est bien cette notion qu'Appia et Émile Jaques-Dalcroze reprennent en 1913 pour la scénographie d'Orpheus and Eurydice de Christoph Willibald Gluck pour le théâtre d'Hellerau. La scène est réduite à son minimum en terme d'artefact, tout ce qui est laissé devient essentiel et grandement éloquent. Comme évoqué par Pier Vittorio Aureli, la scénographie est réduite à un escalier démesuré qui peut s'arranger de différente façon. L'architecture se réduit à un arrangement horizontal offrant un monde nouveau, non plus clos par des murs ou une quelconque verticalité mais un jeu de plateformes ; *"the set was reduced to a gigantic staircase that could be arranged in different ways. Indeed, Appia conceived theater as a space of interaction, in which architecture would provide only a horizontal articulation. Appia imagined a whole world no longer enclosed by walls or scenes but rather made up of platforms, where no prescribed way to interact or perform was put forward."*⁴¹

Un peu à la manière du poor theatre de Jerzy Grotowski, Appia applique l'idée de faire corps avec le public à la scénographie pour créer des environnements qui transcendent les limites physiques de la scène, instaurant ainsi une connexion unique avec les spectateurs. *"The poor theatre: using the smallest amount of fixed elements to obtain maximum results by means of the magical transformation of objects'(...) To create complete worlds using only the things to hand."*⁴². Une architecture réduite à son minimum mettant le corps et ses mouvements au centre du dispositif scénique afin d'emmener le spectateur dans un ailleurs. La scène et son architecture s'effacent

pour laisser place au théâtre et à la technique du jeu. Livré à lui-même, l'acteur est délivré de toute contrainte qui pourrait être liée au décor et à la mise en scène. Cette approche non naturaliste permettait aux spectateurs de se plonger plus profondément dans l'univers symbolique de la pièce, élargissant ainsi leur compréhension et leur expérience tout en laissant libre une certaine forme d'imagination et demandant un effort de conceptualisation par le spectateur s'engageant ainsi dans le monde proposé par Appia. Il existe aussi, dans cette ambition scénographique, la présence du théâtre antique grec évoqué ultérieurement et plus précisément la présence de l'orchestre, compris ici comme l'espace entre le public et la scène, la frontière entre le monde tangible et celui proposé par le théâtre. Cet entre-deux comprend le reflet de la scénographie sur le sol poli qu'évoque Ross Anderson permettant d'intégrer physiquement le spectateur à la scène. Il y a aussi, plus métaphoriquement, l'ambition d'Appia de réduire la distance imposée par le théâtre conventionnel de l'époque entre le public et la scène. Appia avait souligné à maintes reprises son ambition de réduire ce qu'il considérait comme l'abîme entre la scène et les places assises, faisant valoir que les théâtres traditionnels émoussaient leurs auditoires, qui ne s'asseyaient que dans une demi-obscurité, dans un état de passivité totale ; *"Appia had repeatedly outlined his ambition to diminish what he saw as the abyss between stage and seating, arguing that traditional theaters dulled their audiences, who only ever sat in semi-darkness in a state of total passivity."*⁴³

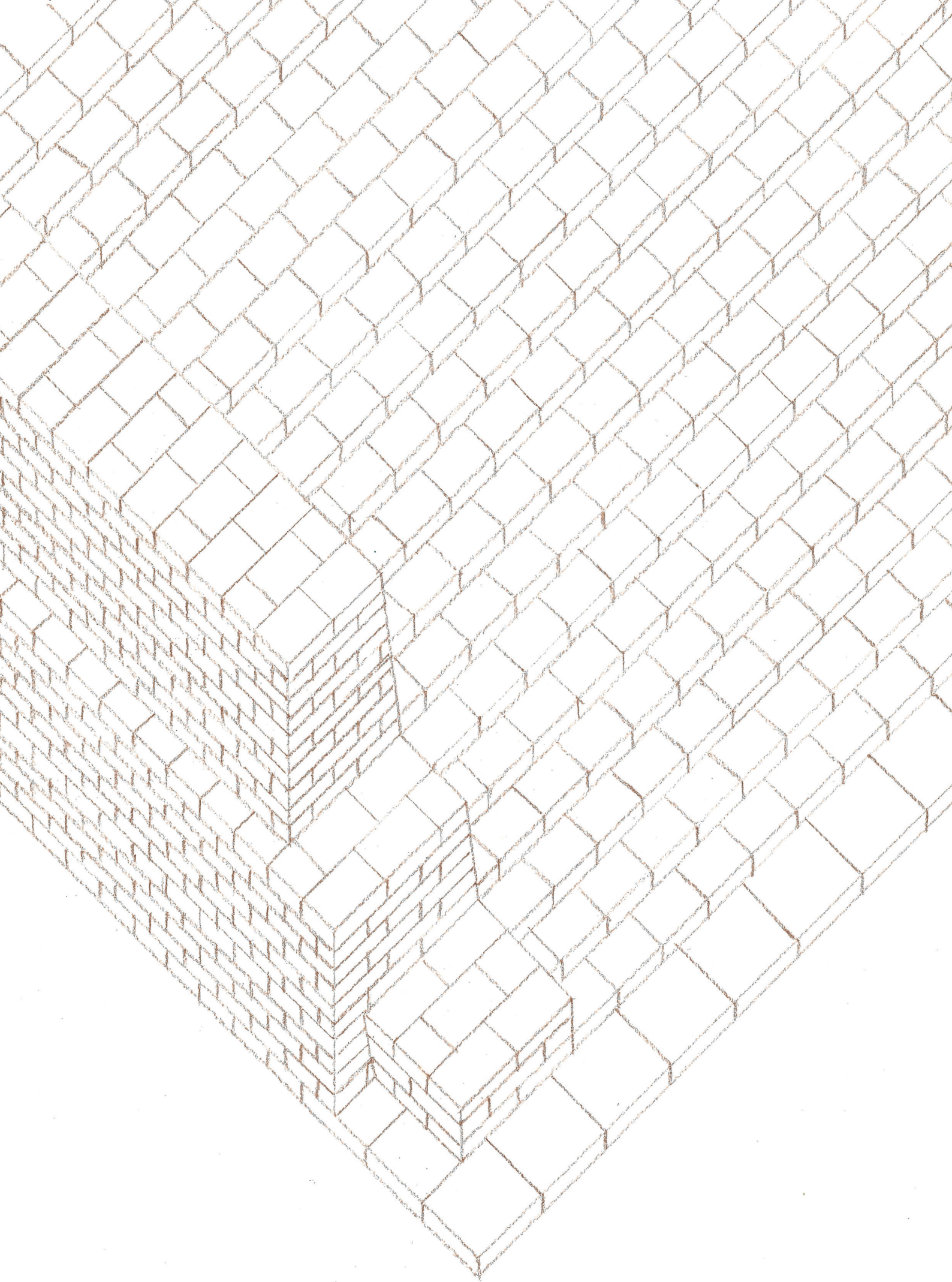
43 Ross Anderson, *The Appian Way*, AA Files, no. 75, 2017, p 163–82.

Asile Flottant, Le Corbusier, 1930.

« Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins. Vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique, mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. »⁴⁴

44 Michel Foucault, *Dits et écrits*. 1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.

Le bateau, l'hétérotopie par excellence, répondant à un programme de logement que l'on pourrait décrire comme anti-hétérotopique tant ce dernier répond aux normes de la société dans laquelle il se trouve. Une contradiction qui paraît, au premier abord, être impossible à dépasser tant les valeurs et les idées menées par ces deux concepts sont opposés. C'est pourtant cette même contradiction qui permet à l'alchimie entre logement et hétérotopie de prendre lieu. Il est en effet possible de déceler plusieurs éléments de rupture avec l'ordre social établi dans le



“ The little mountain, Monte Alban, almost a pyramid, dominates three valleys outside the town, Oaxaca, in Southern Mexico. The top of the pyramid is lacking and leaves a great flat part, approximately 500 meters to 300 meters. By the introduction of staircase arrangements and step-like buildings on the edge of the platform and keeping the central part at a lower level, the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, – a new planet.”

Jørn Utzon, Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect, 1962.

45 Michel Foucault, *Dits et écrits*. 1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.

46 Ibid.

47 Thomas Jusquiamé, *Des villes verrouillées au nom de la sécurité*, Le Monde Diplomatique, Janvier 2024.

projet pour l'Armée du salut. Loger et construire pour des personnes dans le besoin, sans logement fixe, n'est-ce pas déjà défier les normes de la société qui a plutôt tendance à les cacher ou au mieux, les contenir. C'est ici que se cache insidieusement une autre forme d'hétérotopie, celle de déviation et qui peut permettre d'envisager une communion entre logement et bateau.

En effet, à y regarder de plus près selon les mots de Foucault, ce programme de logement peut prendre des allures d'asile pour des comportements déviants « par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. »⁴⁵. C'est un terrain risqué que d'envisager ce projet de la sorte, ni Le Corbusier, ni l'Armée du Salut n'avaient une telle pensée mais il fait aussi écho à ce que l'on peut voir aujourd'hui dans l'espace public. Une tendance à repousser hors des murs, hors du champ de vision ce que l'on ne veut pas voir, qui est trop différent de « la norme établie et communément admise. »⁴⁶. Il y a là, avec un dispositif hétérotopique, une première forme de ségrégation et d'exclusion qui fait écho aux dispositifs techniques que nous verrons par la suite mais aussi à ce que les autorités françaises s'approprient à mettre en place lors de la tenue des Jeux Olympiques. Selon le journaliste Thomas Jusquiamé, « un dispositif d'expulsion de sans-abri et de migrants acheminera les indésirables dans des sas d'accueil situés dans d'autres régions de l'Hexagone »⁴⁷.

Il y a dans le bateau une double lecture. Celle d'un lieu totalement ouvert physiquement et clos à la fois dès qu'il n'est pas amarré. Un simple ponton perméable permet de traverser une étendue d'eau et d'être partout à la fois. Ici, le ponton accueille le visiteur avec une main courante permettant d'éviter la chute. On la retrouve ensuite pour protéger les passagers lorsqu'ils se trouvent sur la proue à ciel ouvert. Les cellules servant de chambres se trouvant à l'intérieur, faites de lits superposés afin d'accueillir un maximum d'individus. Jamais réalisé à grande échelle, ce projet est tout de même une tentative audacieuse de répondre aux problématiques du logement de l'époque. Une manière aussi de questionner notre rapport au logement et à la propriété en amenant une hétérotopie mobile dans le tissu urbain. Jamais au même endroit, l'usager habite à la fois partout et à la fois nulle part, chaque amarre permettant une redéfinition temporaire de l'espace public.

Monte Albán, Mexique, 2^e av JC.

La petite montagne, Monte Alban, presque une pyramide, domine trois vallées en dehors de la ville, Oaxaca, dans le sud du Mexique. Le sommet de la pyramide manque et laisse une grande partie plate, environ 500 mètres à 300 mètres. Par l'introduction d'escaliers et de bâtiments en escalier sur le bord de la plate-forme et en gardant la partie centrale à un niveau inférieur, le sommet de la montagne a été converti en une chose complètement indépendante flottant dans l'air, séparée de la terre, et de là-haut, vous ne voyez en fait que le ciel et les nuages qui passent – une nouvelle planète.

"The little mountain, Monte Alban, almost a pyramid, dominates three valleys outside the town, Oaxaca, in Southern Mexico. The top of the pyramid is lacking and leaves a great flat part, approximately 500 meters to 300 meters. By the introduction of staircase arrangements and step-like buildings on the edge of the platform and keeping the central part at a lower level, the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, – a new planet."⁴⁸

Une autre planète, un lieu à part entière. Situé à la fois dans une région géographique déterminée et nommée et à la fois dans un ailleurs indéterminé, d'une dimension supérieure. Cet ailleurs fait ici office de culte pour les dieux du peuple olmèque, la civilisation connue la plus ancienne de Mésoamérique, aujourd'hui sur les terres Mexicaine. Monte Albán fait partie des trois sommets qui composent ce lieu de culte, perché au sommet d'une montagne existante dominant la vallée. Utzon évoque ce lieu dans ce court texte publié dans la revue Zodiac prenant plus la forme d'un essai montrant tout son intérêt pour le sujet de la plateforme et l'idée que cette dernière est une architecture qui définit l'espace sans l'enfermer; *"the idea of an architecture that defines space without enclosing it."*⁴⁹. L'architecte Danois évoque aussi un autre lieu visité lorsqu'il était au Mexique, Chichen-Itza, qui suit le même principe, une plateforme qui permet aux habitants de pratiquer leurs cultes et de s'élever au niveau de leurs dieux :

En introduisant la plate-forme avec son niveau à la même hauteur que le sommet de la jungle, ces gens avaient soudainement obtenu une nouvelle dimension de vie, digne de leur dévotion à leurs dieux. Sur ces hautes plates-formes, ils ont construit leurs temples. (...) Par cette astuce architecturale, ils avaient complètement changé le paysage et fourni à leur vie visuelle une grandeur correspondant à la grandeur de leurs dieux.

*"By introducing the platform with its level at the same height as the jungle top, these people had suddenly obtained a new dimension of life, worthy of their devotion to their Gods. On these high platforms, they built their temples. (...) By this architectural trick they had completely changed the landscape and supplied their visual life with a greatness corresponding to the greatness of their Gods."*⁵⁰

Le sol se transforme, cette masse énorme de terre s'élève, sculptée par l'Homme pour devenir une chose nouvelle, d'une dimension supérieure. Cette masse est profondément hors de l'échelle des communs et participe à cette distanciation avec le monde réel. Ce détachement par rapport au tangible est créé avec peu d'éléments architecturaux. Un ailleurs puissant et symbolique rendu possible grâce à des niveaux de sol différents, reliés par des successions de marches, encadrées par des masses de pierres permettent au commun des mortels de se

48 Jørn Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, No. 10, 1962.

49 Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara, *Platforms: Architecture and the Use of the Ground*, Milano, Black Square, 2021.

50 Jørn Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, No. 10, 1962.

51 Jørn Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, No. 10, 1962..

52 Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara, *Platforms: Architecture and the Use of the Ground*, Milano, Black Square, 2021.

53 Ibid.

54 Jørn Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, No. 10, 1962.

55 Ibid.

rapprocher du ciel et des dieux. L'ordre social est établi. Par un nivellement du sol, les croyants se rapprochent des dieux tout en les sachant inatteignables, hors de portée. L'interaction entre les individus et une dimension supérieure est créée, l'effort réalisé pour déplacer cette masse pourrait presque être définie comme surnaturelle. La plateforme délimite, sépare et arrache un lieu de son contexte pour le faire devenir autre, pour lui donner une nouvelle dimension. Monte Alban est un site ingénieusement choisi pour la dévotion aux Dieux. La régulation ou l'adaptation humaine du site a abouti à quelque chose d'encore plus fort que la nature et lui a donné un contenu spirituel. (*"Monte Alban, an ingeniously chosen site for devotion to the Gods. The human regulation or adaptation of the site has resulted in something even stronger than nature and has given it spiritual content."*⁵¹).

Si l'on évoque une certaine forme d'économie de moyen dans cette intervention humaine, il faut aussi la remettre dans son contexte. La parcimonie ici est uniquement architecturale, le langage employé est réduit à la seule utilisation de la plateforme mais cette dernière n'a rien d'économique en soi. La transformation de ce site, dans le but même de l'extraire de son environnement, est extrêmement violente mais c'est cette violence, ce rapport de force, qui permet d'atteindre ces sommets. Les efforts humains déployés pour se faire sont incommensurables et peuvent même paraître déraisonnables.

On peut y voir les prémices de la domination de la nature par l'Homme avec dans ce cas la domination du sol allant de pair avec la sédentarisation d'un peuple. En effet, en s'installant, L'homme arrête de s'adapter à son environnement via le déplacement mais adapte son environnement à ses besoins. Le nivellement du sol pour l'habiter peut être considéré comme la première forme de vie permanente ; *"leveling the ground for the sake of inhabitation can be seen as the earliest form of permanent living."*⁵².

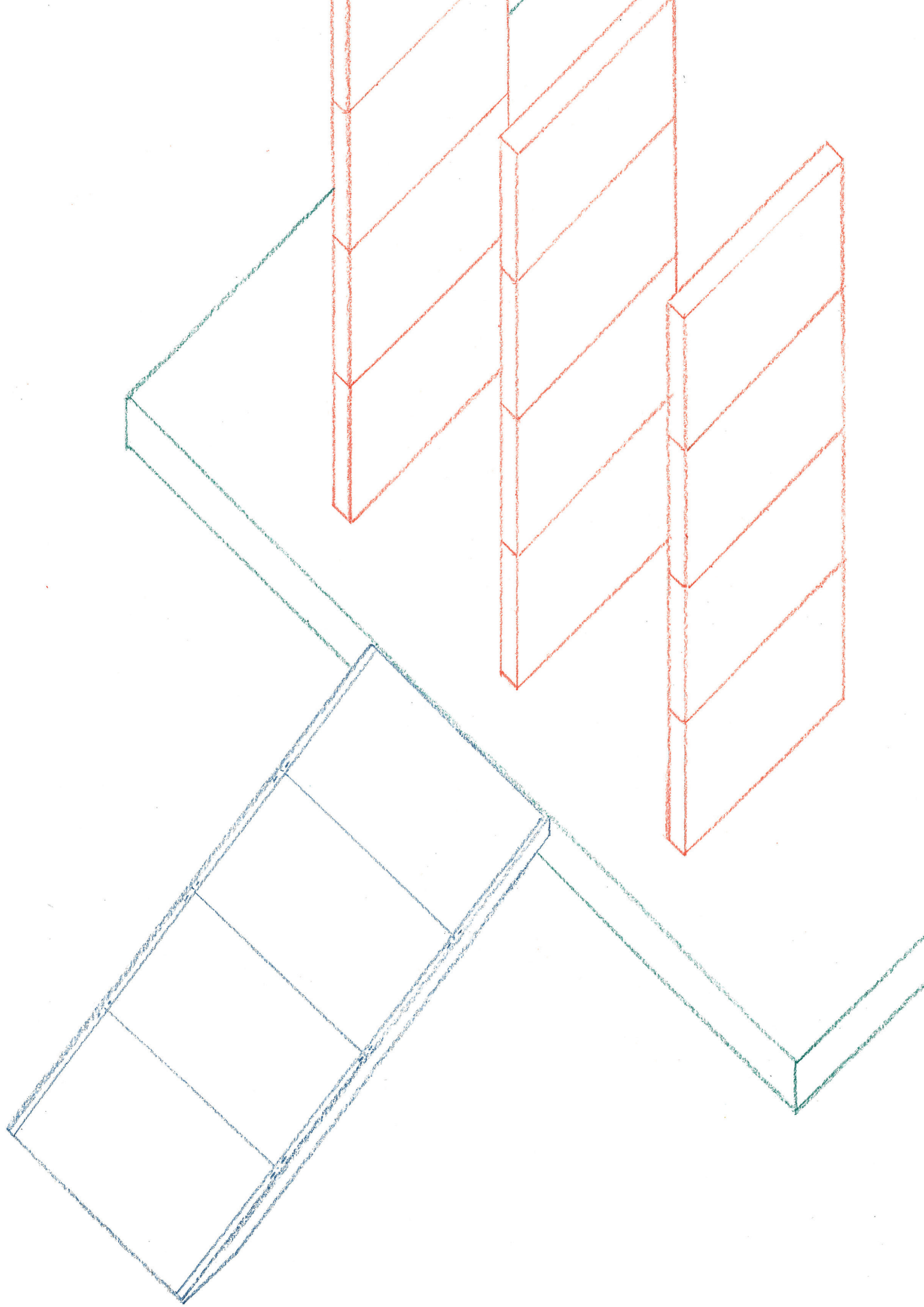
Le sol et la nature par la même occasion devient une donnée comme une autre, malléable et aux dépens des besoins Humains. Une relation de supériorité s'installe de façon très marquée dans ces deux exemples mexicains, c'est altération du sol peuvent être lues comme des indices tangibles des relations de pouvoir : *"They are alterations of the ground that can be read as tangible indexes of power relationships."*⁵³. Le peuple olmèque vient se placer entre la nature et les dieux, en venant se placer au même niveau que la canopée de la jungle (*"at the same height as the jungle top"*⁵⁴), cette cime devient alors un simple plan horizontal (*"the jungle roof had been converted into a great open plain."*⁵⁵) que la société met à son service pour se rapprocher des dieux.

L'intégralité du projet repose sur l'idée de rationaliser les différents moyens mis en œuvre. Burri débute par une analyse approfondie de la situation existante, intégrant ensuite une construction simple dans sa rhétorique, solide et efficace dans sa réalisation. Elle se caractérise par une précision géométrique et une adaptation rigoureuse à son contexte. Un théâtre en plein air, par conséquent, fondamentalement différent de ce que l'on pourrait imaginer d'un théâtre enclos entre ses murs. Élaboré par soustraction à la façon du théâtre Élisabéthain où un plancher suffit aux acteurs pour se produire. Réduit à son strict minimum, dépourvu de tout élément superflu.

Le résultat est une structure orthogonale et symétrique composée d'éléments industriels arrangés entre eux. « La plateforme en béton, sobre et fonctionnelle, mesure 17×10,5 mètres et semble délicatement suspendue au-dessus du sol grâce à ses 4 piliers. »⁵⁶ Encore une fois la plateforme sépare sans contraindre, on peut la traverser, dans sa longueur, grâce aux deux rampes métalliques. Une fois arrivé sur ce tapis flottant, on se retrouve entouré de six panneaux rotatifs, trois de chaque côté, mesurant 6 mètres de hauteur sur 2,50 mètres de large. Ces panneaux sont recouverts de plaques métalliques et apparaissent comme des rideaux amovibles accompagnant l'acteur. Ils permettent, grâce à leurs rotations, une infinité de combinaisons possibles.

Ce relativement petit objet prend une dimension supérieure lorsque, enfin debout sur la scène, on comprend que l'on s'adresse aux spectateurs présents mais surtout à la ville. Au centre du parc Sempione dans lequel il fût construit pour la quinzième triennale de Milan, le théâtre s'aligne entre le palais prévu pour cette dernière et l'Arena Civica Gianni Brera. Un deuxième axe se dessine ensuite lorsque l'on tourne le regard, celui qui relie l'Arco della pace et le Castello Sforzesco avec, en son milieu, le Teatro Continuo de l'artiste Italien. L'importance et la portée de cette œuvre changent tout d'un coup. La plateforme prend tout son sens, elle permet à la fois d'être vue par le spectateur et de voir. La vision n'est pas perturbée par des murs ou obstacles quelconques, les pans permettent au regard de fuir vers l'horizon en offrant une variété de vues cadrées différentes. C'est aussi en ce sens que ce théâtre est une hétérotopie en soi, dans le fait de s'inscrire dans la ville, d'être localisable et précisément à un endroit tout en étant un ailleurs. Un ailleurs renforcé par cette plateforme qui surélève la scène et l'extrait de son contexte et de son environnement tout en la rendant accessible. Le temps et l'action sont comme retirés de ce théâtre.

56 Gabi Scardi, *Alberto Burri's Teatro continuo*, Mantova, Maurizio Corraini, 2015.



“ The entire project is based around the idea of economising on the various means involved. (...) a theatre constructed through subtraction, reduced to the bare minimum, bereft of any extras or possible superstructure. ”

Gabi Scardi, Alberto Burri's Teatro continuo, 2015.

Philippéion, Olympie 2^e av JC.

“ Le Métroon est dans l’Altis, ainsi qu’un édifice de forme ronde, qu’on appelle le Philippéon : au sommet de cet édifice un pivot de bronze sert de lien aux poutres qui en forment le toit. Cet édifice est vers la sortie à gauche par où l’on va au Prytanée ; il est construit en briques cuites et entouré de colonnes. Philippe le fit bâtir après avoir vaincu les Grecs à Chéronée. On y voit les statues de Philippe et d’Alexandre, et celle d’Amyntas, père de Philippe; ces statues sont en or et en ivoire, ainsi que celles d’Olympias et d’Eurydice, et sont aussi l’ouvrage de Léocharès.”⁵⁷

57 Olivier Battistini et Pascal Charvet, *Alexandre le Grand: histoire et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2004.

Le Philippéon est composé de deux anneaux concentriques, l’un pour la colonnade extérieure et l’autre pour le bâtiment central. Les 18 colonnes d’ordre ionique sont posées sur des socles carrés de 93,2 centimètres de côté et de 47,5 de haut. Les fûts des colonnes mesurent quant à eux approximativement 4,76 mètres de haut, d’un diamètre inférieur de 64 centimètres avec leurs 24 cannelures. Elles portent les chapiteaux d’une hauteur de 32,93 centimètres qui eux-même portent l’architrave et la frise de 80,7 centimètres. Les marches permettant d’accéder au stylobate avaient des hauteurs variées : 25,3 centimètres pour la première marche, 27,8 centimètres pour la suivante et 29,8 centimètres pour la dernière. Un revêtement en dalles de marbre a été posé entre le stylobate et le pied du mur du corps de logis, avec des ajustements pour compenser les changements de plan. L’intérieur de la rotonde avait un rayon d’environ 3,48 mètres, mais l’emplacement précis de l’entrée était indéterminé. Selon la tradition, on aurait pu reconstruire une entrée orientée au sud, mais un bâtiment romain tardif au sud ne permettait pas une telle reconstruction. On a donc supposé une ouverture vers l’est, éventuellement légèrement déviée vers le sud, avec une largeur libre d’au moins 1,85 mètre.

Les temples grecs, érigés en l’honneur des divinités étaient des lieux empreints de mystère et de spiritualité. Bien que ces édifices aient joué un rôle central dans la vie religieuse et culturelle de la Grèce antique, une grande partie de leurs activités demeure voilée de mystère. Ils servaient de centres de culte où les fidèles se rassemblaient pour honorer leurs dieux à travers des rituels, des offrandes et des cérémonies. Cependant, malgré ces manifestations publiques, les détails précis des rituels et des activités sacrées qui se déroulaient à l’intérieur des temples demeurent largement inconnus selon Mary B. Hollinshead (*“We know very little of what took place inside a Greek temple.”*⁵⁸). Les vestiges retrouvés laissent place à beaucoup de suppositions, notamment de part de la présence de la pièce centrale, la cella, qui suggère une fonction à part dans l’utilisation de ces lieux ; *“In form most Greek temples had a single main interior room, or cella; (...) Such a subdivision of interior space suggests that the inner chamber served a special function”*⁵⁹. Les Grecs

58 Mary B. Hollinshead, *Adyton, ‘Opisthodomos,’ and the Inner Room of the Greek Temple*, *Hesperia*, The Journal of the American School of Classical Studies, Athens, 1999.

59 Ibid.

anciens étaient discrets quant aux détails intimes de leurs pratiques religieuses, et les sources écrites de l'époque fournissent des informations limitées.

Les temples étaient également des espaces sacrés réservés aux prêtres et aux initiés, contribuant ainsi au mystère qui entoure ces lieux. Les inscriptions et les vestiges archéologiques offrent des indices, mais la véritable nature des rites et des cérémonies reste souvent énigmatique. Ainsi, bien que les temples grecs aient indéniablement joué un rôle central dans la vie spirituelle de la Grèce antique, une part significative de leur histoire demeure insaisissable, laissant place à l'imagination et à la spéculation quant aux secrets profonds qui pouvaient y être célébrés. C'est aussi grâce à cela que l'on peut affirmer que c'est lieux possédait une dimension autre dans la vie de la société grecque à l'antiquité mais encore aujourd'hui, faisant de certaines de ces ruines des lieux particuliers, empreint d'une dimension supérieure.

Eruv de Jérusalem.

L'éruv, qui se traduit littéralement par 'mélange', est aussi une forme de frontière. Le mélange quant à lui évoque la façon dont une éruv va brouiller les frontières entre le domaine privé et le domaine public. Un mélange uniquement perçu par les habitants de confession juive orthodoxe tant cette frontière est réduite au minimum. L'éruv délimite, dans les villes ou les quartiers qui n'en ont pas, une enceinte sur le pourtour permettant de considérer cet espace, non plus comme faisant partie du domaine public mais appartenant au domaine privé.

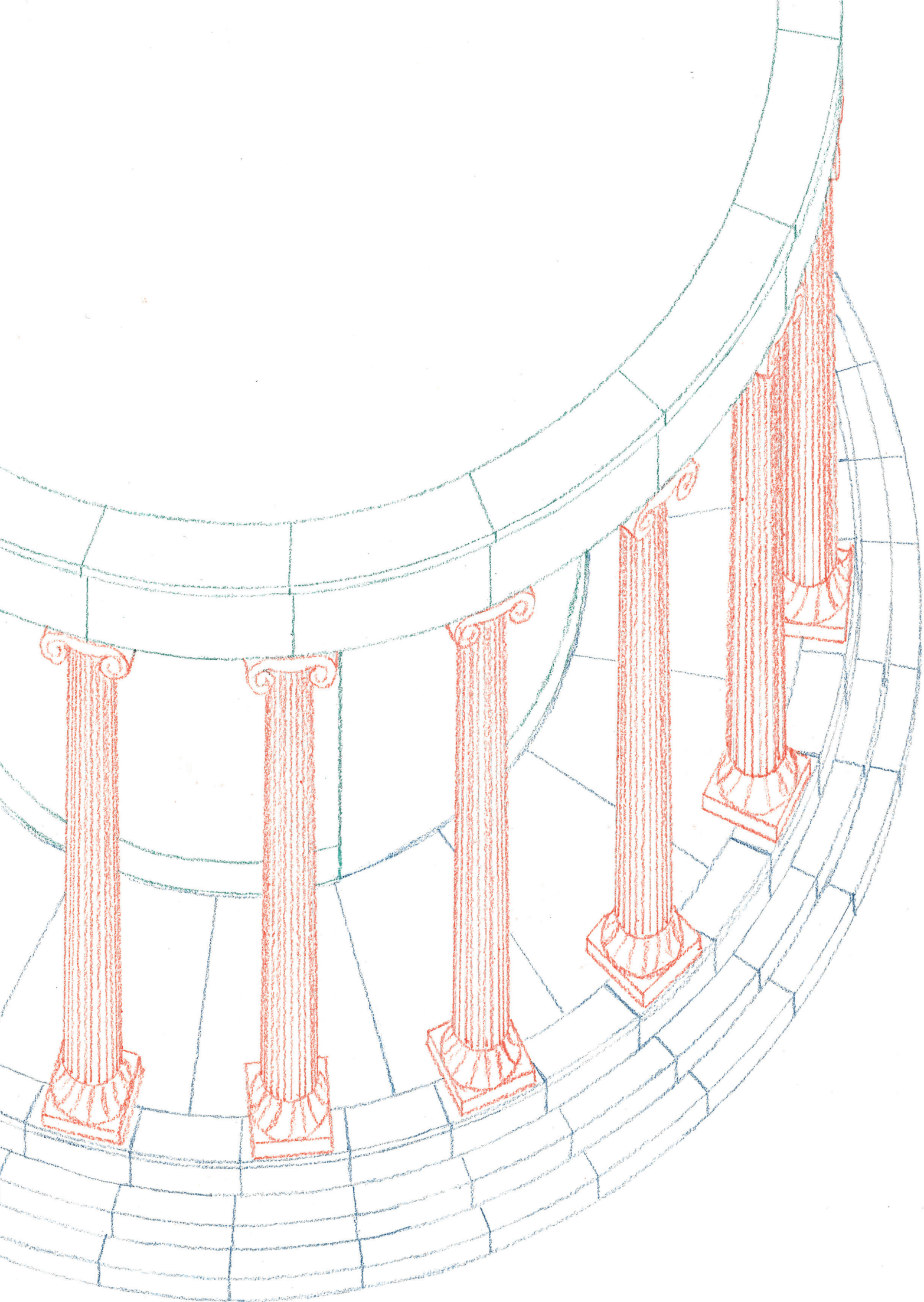
Ce changement permet, pour les juifs pratiquants, de contourner la Loi juive qui, pendant le Shabbat notamment, impose que « le repos est obligatoire pour les croyants (...) et inclut l'interdiction de porter un objet quelconque hors de chez soi. »⁶⁰. « Pour les juifs qui respectent cet interdit, impossible de transporter des objets essentiels du quotidien (mouchoirs, nourriture, médicaments), de porter des enfants, de sortir avec des poussettes ou des cannes. »⁶¹

Cependant, selon la Torah, un village ou une ville entourée d'un mur avec des portes est qualifié de domaine privé. Sur place, chacun a le droit de déplacer des objets entre son domicile et la rue, et vice versa. En somme, la ville devient une extension du foyer, « le domaine public peut être considéré comme un territoire privé »⁶², posant d'ailleurs dans certaines villes des controverses et débats sur des questions de laïcité. Pour en revenir à l'éruv, sa raison d'être réside dans le fait qu'à notre époque, rares sont les cités modernes ceinturées de remparts. Par conséquent, sans les eruvim, qui sont acceptés comme des exceptions à la loi, les activités devraient se limiter à l'intérieur des maisons uniquement. Les eruvim consistent en fils ou cordes formant une barrière imaginaire. Généralement, ces frontières sont érigées à l'aide de poteaux connectés par

60 Sophie Calle, *L'Eruv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 2002.

61 Lucine Endelstein, *L'éruv, une frontière dans la ville ?*, Ethnologie française 43, 2013.

62 Sophie Calle, *L'Eruv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 2002.



«Le Métroon est dans l'Altis, ainsi qu'un édifice de forme ronde, qu'on appelle le Philippéon : au sommet de cet édifice un pivot de bronze sert de lien aux poutres qui en forment le toit. Cet édifice est vers la sortie à gauche par où l'on va au Prytanée ; il est construit en briques cuites et entouré de colonnes. Philippe le fit bâtir après avoir vaincu les Grecs à Chéronée. On y voit les statues de Philippe et d'Alexandre, et celle d'Amyntas, père de Philippe ; ces statues sont en or et en ivoire, ainsi que celles d'Olympias et d'Eurydice, et sont aussi l'ouvrage de Léocharès.»

Olivier Battistini, *Alexandre le Grand : histoire et dictionnaire*, 2004.

des filins en acier galvanisé. Ainsi, le périmètre délimité par l'erouv devient un espace privé, permettant le déplacement d'objets pendant le Shabbat. Selon la Torah, dans une ville dotée d'un érouv, l'espace public peut être assimilé à un territoire privé.

Un peu de la même manière qu'un jeu se base et fonctionne grâce à des règles préalablement déterminées, les eruvim sont en mesure d'être admis car ils respectent un certain nombre de conditions précises et énoncées en amont. Le halakha stipule les modalités à respecter. Le halakha est la partie législative du Talmud (recueil principal des commentaires de la Torah) qui définit les règles de conduite civiles et religieuses pour les pratiquants. Selon ce dernier, une des conditions principal est que la forme d'une porte, d'une entrée soit représentée pour considérer une enceinte telle quelle. Les eruvim sont donc une série de portes, côte à côte, matérialisés dans la majorité des cas par des poteaux et un fil faisant office de portique. « Les poteaux peuvent être fabriqués dans n'importe quelle matière (même vivante). (...) Cependant, ils sont généralement en métal galvanisé ou en bois. Le fil peut être remplacé sur certains tronçons par des barrières naturelles, des parois de rochers ou bien par des murs existants s'il ne s'agit pas de murs d'habitation, à condition qu'ils aient une hauteur minimum d'environ un mètre. Le fil ne doit pas être fixé directement au poteau mais sur une pointe de métal fichée dans celui-ci.

Les poteaux ne sont pas nécessairement de la même taille (sur ce point, les opinions diffèrent car selon les autorités ils devraient mesurer au minimum six mètres). Dans la pratique, ils mesurent environ quatre mètres. Concernant leur diamètre, aucun minimum n'est requis. La distance entre les poteaux varie de trente et cent mètres selon les cas (fossés à franchir, collines à relier...). (...) L'erouv s'allonge chaque fois qu'un nouveau quartier se constitue à la périphérie des villes.

L'erouv est ainsi une frontière mobile qui marque l'expansion de la ville. (...) En fait, l'erouv n'a de sens que pour les religieux, il est invisible aux autres.»⁶³ Les poteaux sont soumis à des contrôles réguliers les mercredis et jeudis par des inspecteurs spécialisés, si une brèche est constatée, elle est marquée pour être réparée au plus vite avant une dernière vérification du vendredi matin afin d'être en ordre pour le début de Shabbat du vendredi au coucher du soleil au samedi matin après l'apparition des deux premières étoiles. L'erouv fonctionne à plusieurs échelles. La ville entière n'est pas la seule à être aux prises des eruvim avec l'erouv dite rechouyot ou « fusion des domaines ». Des échelles plus petites permettent aussi d'être transformées afin de s'adapter à la Loi juive. L'erouv hatserot ou « fusion des cours », fonctionne de la même manière avec les petites surfaces contiguës, à savoir, dans la plupart des cas des cages d'escalier, des cours d'immeubles ou encore des résidences privées. Il s'agit ici de transformer des espaces communs en domaines privés.

63 Sophie Calle, *L'Erouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 2002.

La beauté et la force de ce dispositif tient en partie dans sa frugalité physique, constructive en comparaison à la construction mentale et spirituelle qui se cache derrière. Un simple fil d'acier tendu entre des pylônes électriques permettant d'étendre un domaine physique de cette manière, de s'approprier la ville de la sorte. Cette appropriation peut effectivement être considérée comme une emprise religieuse sur des biens communs mais elle est aussi un des exemples les plus marquants d'un dispositif minimal permettant la création d'un ailleurs, d'un lieu autre. Les règles établies et la création mentale prennent le dessus sur le dispositif physique en lui-même pouvant alors être réduit à l'essentiel dans une économie et une sobriété extrême.

Gazebo, Archizoom, 1967.

« Structure provisoire élémentaire pour créer de l'ombre dans les jardins. Le Gazebo est transformé en une simple enceinte, qui sert de structure de référence constante pour le récit de divers contes allégoriques, mis en scène par le choix et la disposition d'objets courants. Parfois le spectateur assiste à des représentations qui le poussent à s'interroger sur la signification de ses propres objets domestiques (les Gazebos sont aussi définis, par les Archizoom eux-mêmes, comme des "espaces de rigueur" ou des "temples de la contemplation" à installer chez soi). Dans d'autres cas, il est convié à participer à des rites destinés à commémorer quelque personnalité récemment disparue et célébrée pour ses actions sociales, politiques et même subversives, au point que le Gazebo devient un cénotaphe sur le modèle de celui de Boullée. »⁶⁴

La recherche des Archizoom sur ces *lieux autres* n'en est pas à ses débuts avec les gazebos, quelques années auparavant avec la création du canapé Safari, déjà considéré comme un « lieux à part »⁶⁵, selon Roberto Gargiani, il « évoque une oasis dans le désert ; il définit, au centre d'une pièce, un lieu à part »⁶⁶. Produité en 1968 par Poltronova, il est dessiné l'année précédente et « est déjà projeté vers la dimension allégorique qui caractérise les œuvres les plus récentes du groupe. »⁶⁷. La série de Gazebo projetée par Archizoom inverse le rôle proposé par le canapé Safari en tant qu'objet pour en devenir des réceptacles. « Les Gazebos : sonnets architecturaux; structures primaires (Brunelleschi). »⁶⁸ sont conçus comme l'élément de base pouvant accueillir un autre environnement. Un dispositif conçu comme un contenant pour un lieu autre défini selon les objets et les actions qui se trouvent et se déroulent en son sein.

Ce dispositif se réduit à « une structure en tubes de laiton de 4 centimètres de diamètre, conçue pour constituer le cadre d'un lieu de plan rectangulaire délimité par des rideaux de plastique. »⁶⁹. Ce lieu peut donc être, à la fois placé dans n'importe quel environnement existant et à la fois contenir n'importe quel environnement imaginaire. En effet, « les Archizoom insèrent les objets choisis de cas

64 Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Milano, Electa, 2007.

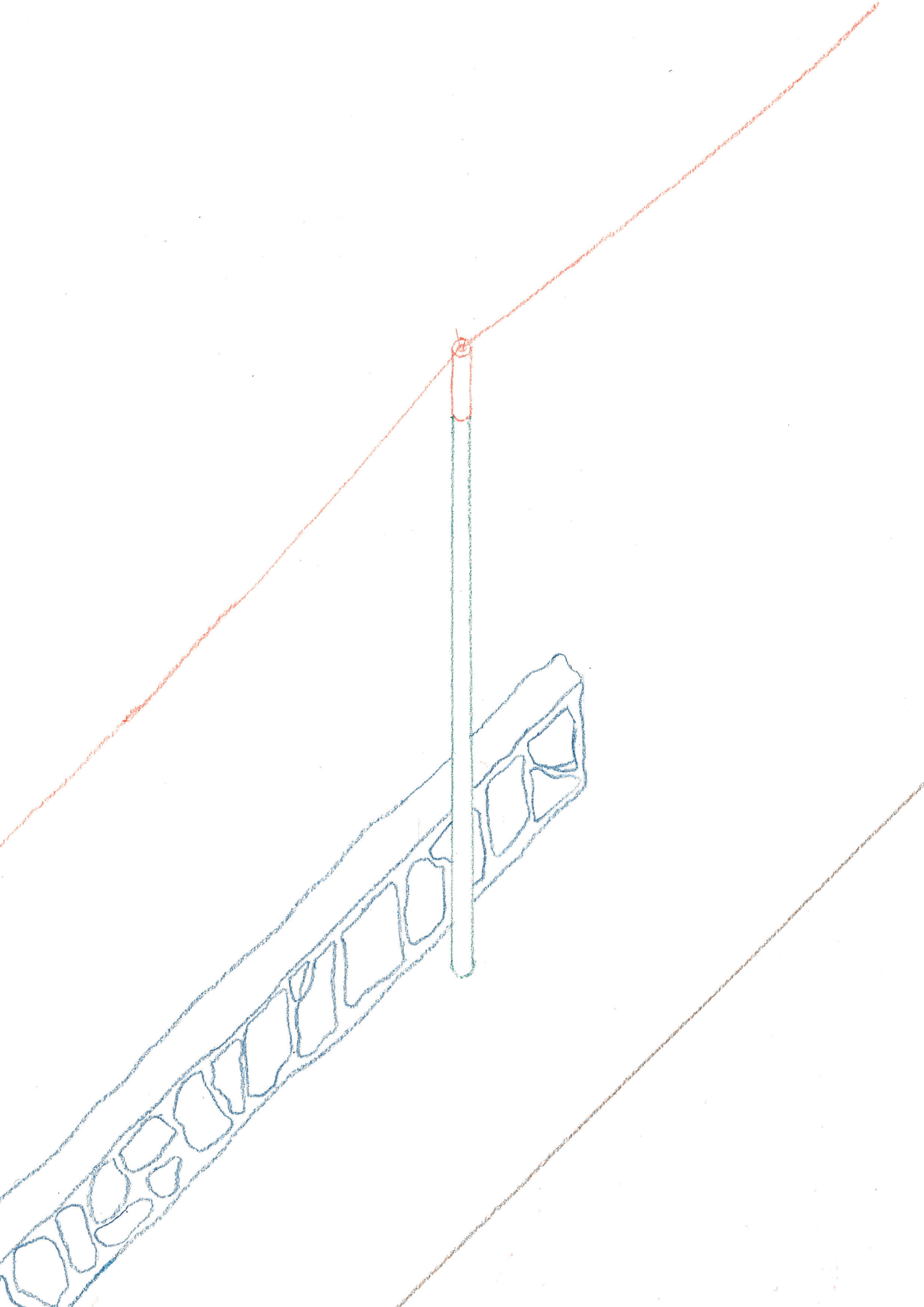
65 Bernard Govin, *Un cubo in "gommapiuma"*, Domus n°438, 1966.

66 Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Milano, Electa, 2007.

67 Ibid.

68 Archizoom, *Il salto attuale*, Triennale de Milan, 1967.

69 Roberto Gargiani, *Archizoom Associati 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Milano, Electa, 2007.



« Ils consistent en fils (ou cordes) formant un mur imaginaire. Dans la plupart des cas, ces "frontières" sont créées en érigeant des poteaux et en les connectant ensemble par l'intermédiaire de filins en acier galvanisé. Alors, le périmètre entouré par l'erouv devient un espace privé et il est permis d'y transporter des objets durant le Shabbat. Selon la Torah, dans toute ville entourée d'un erouv, le domaine public peut être considéré comme un territoire privé. »

Sophie Calle, L' Erouv de Jérusalem, 2002.

70 Ibid.

en cas, et selon les désirs ou les manies de chacun, pour produire une 'architecture figurative' selon des processus créatifs politico-idéologiques ou parano-freudiens; pour construire une installation allégorique comme si le Gazebo était le cadre d'un manifeste politique ; ou bien pour faire réagir entre eux des objets divers. »⁷².

71 Ibid.

Tout devient alors possible dans ces lieux, ouvrant à une dimension supérieure de l'ordre du subconscient parfois avec un simple cadre en laiton sur lequel sont suspendus des rideaux transparents permettant de délimiter le lieu, d'en tracer la frontière avec le monde extérieur tangible. « La séquence de rideaux de plastique produit des effets de transparence et de reflets (...) créant le lieu pour une cérémonie énigmatique. »⁷¹ ou un autre monde s'ouvre aux protagonistes, un monde intérieur où les seules limites paraissent êtres mentales, psychologiques et propres à chacun. C'est ici que réside toute la force du dispositif des Archizoom qui, en étant réduit au minimum et défini avec parcimonie, acquière une force éloquente d'autant plus importante.

Whitney Museum, Marcel Breuer, 1966.

"D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques ; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même"⁷²

72 Michel Foucault, *Dits et écrits*. 1: 1954 - 1975, Paris: Gallimard, 2001.

Pont (n.m) : Construction, ouvrage reliant deux points séparés par une dépression ou par un obstacle.⁷³

73 Le Robert. (s. d.). *Pont*. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté en décembre 2023.

Ici en l'occurrence, les deux points séparés sont le *Whitney Museum* construit par Breuer et la ville de New-York. Deux points diamétralement opposés, d'un côté l'intensité vivante New-Yorkaise et de l'autre, l'apaisement du musée. L'hétérotopie du temps où ce dernier se fige, s'accumule à l'infini et se cristallise dans les œuvres. Le contraste à New-York est d'autant plus saisissant, rendant la transition entre le monde extérieur et l'environnement hétérotopique du musée, un des éléments marquant du projet. L'approche commence au coin de la rue, lorsque l'on commence à apercevoir le bâtiment, dur et sombre, contrastant avec les alentours. La grille de Manhattan ressort et se laisse appréhender au fur et à mesure du chemin, jusqu'à ce que le visiteur s'avance vers l'unique entrée qui lui est proposée. Elle commence bien avant le passage de la porte, à savoir qu'elle absorbe une partie de l'espace public en déployant son imposant pavage sur le trottoir, une façon d'attirer le mouvement depuis le monde extérieur. En aplomb de ce pavage, le pont est couvert grâce à son porte-à-faux que l'on comprend maintenant. Sans contraindre, il oriente et protège le visiteur avant d'accéder au vide extérieur placé sous les encorbellements des étages du musée.

À la différence du reste du musée, le pont en béton n'est pas revêtu des plaques de marbres mais est laissé brut de décoffrage. On y voit les traces de la construction, les panneaux ou les planches du coffrage par endroit, les joints en retrait et les écarteurs. Il y a là une manière de se distancer du reste, de rendre cette entrée à part dans le projet. La couverture du pont n'est pas continue sur toute la longueur, elle s'avance pour accueillir et disparaît ensuite pour laisser passer le regard des visiteurs sur le vide au niveau inférieur. La vision se porte alors sur la cour intérieure du musée. Se trouvant au niveau inférieur de la rue, elle semble être totalement déconnectée du temps et de l'énergie de la ville. À la manière d'un Hortus Conclusus, un jardin clos, la cour voit ses quatre côtés délimités par la rue surélevée, les murs mitoyens et la façade vitrée du musée, permettant ainsi de la séparer de son environnement, d'offrir une respiration aux passants. Cette zone tampon vient absorber la vitalité de la rue environnante et le temps du musée accessible depuis le pont qui vient rentrer frontalement dans la façade vitrée du bâtiment. Cette surface permet aussi aux arrivants d'avoir un aperçu de l'intérieur du musée avant d'y accéder par un étage intermédiaire suspendu entre le plafond lumineux du grand volume central.

C'est uniquement sur ce pont, à mi-chemin du cœur du musée que l'on peut apercevoir l'activité intérieure. Avant cela, le musée est caché derrière sa masse opaque et ne laisse rien percevoir. Sur la façade principale, une seule fenêtre est percée et uniquement six fenêtres plus petites et de tailles différentes sur l'autre façade donnant sur la rue. Les deux autres façades sont aveugles et donnent sur les bâtiments mitoyens. Les fenêtres ne sont pas exactement dans le plan de la façade mais décrochées en aplomb de la rue et sont, de plus, en biais, laissant à voir l'extérieur depuis l'intérieur seulement. Cette fermeture délibérée est en accord avec le programme et sa dimension hétérotopique. Le musée est un monde fermé, hors du temps et de l'environnement qui l'entoure.

À la différence de la majorité des bâtiments de New-York selon Koolhaas, la façade ici est « honnête, elle parle des activités qu'elle contient. » (*"The «honest» facade speaks about the activities It conceals."*⁷⁴). La séparation ici entre intérieur et extérieur est physique et non programmatique. Koolhaas explique dans *Delirious New York* que les gratte-ciel New-Yorkais, dus à la configuration de la ville avec les blocs formés par le quadrillage des rues, atteignent une masse critique (*"critical mass"*⁷⁵).

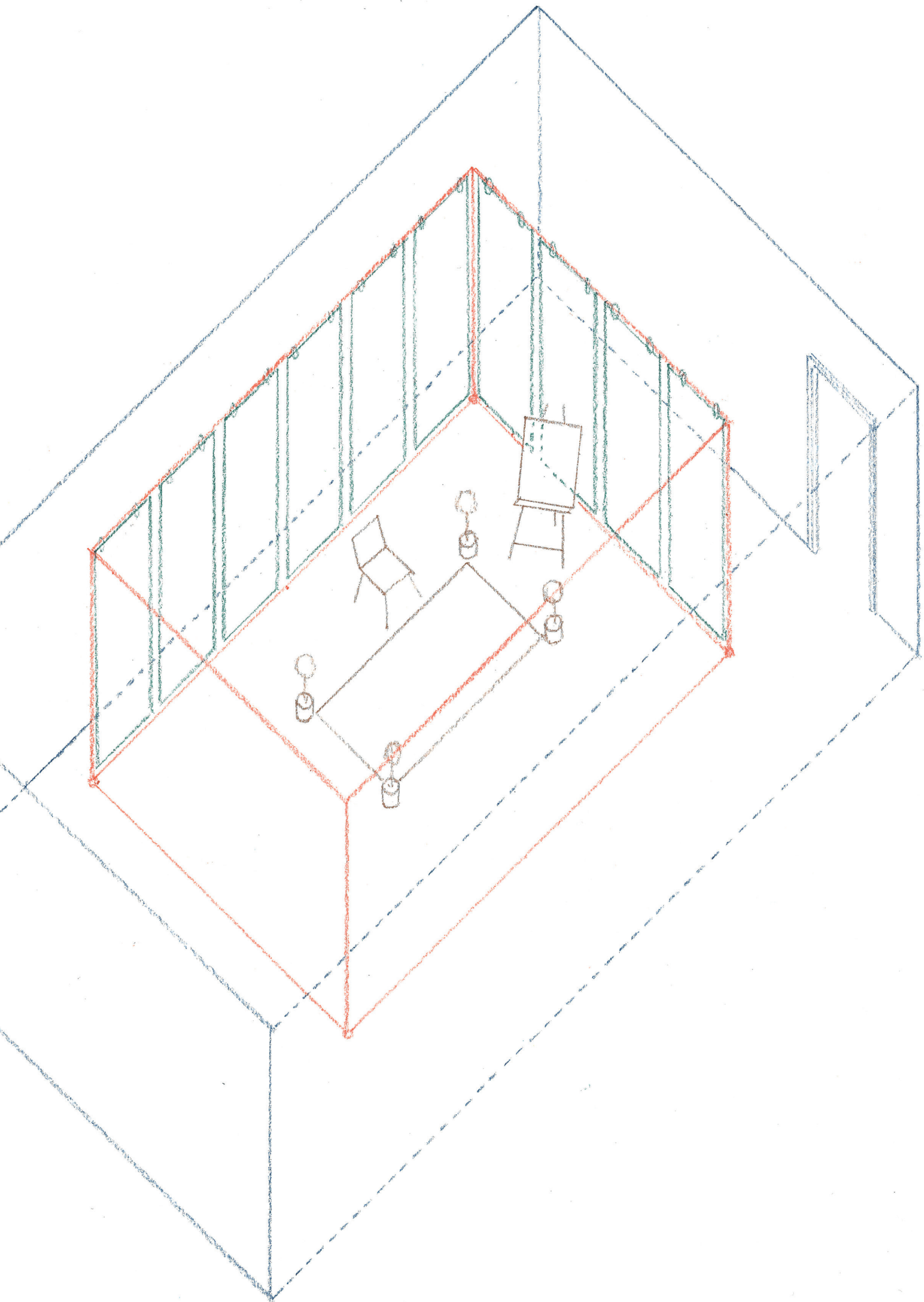
Cette dernière induit une dissociation entre l'intérieur et l'extérieur, entre le contenu et le contenant (*"In the deliberate discrepancy between container and contained"*⁷⁶) induisant le concept de Lobotomie (*"the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain to relieve some mental disorders by disconnecting thought processes from emotions."*⁷⁹). C'est à ce moment là, lorsque la déconnection entre intérieur et extérieur se produit, que le bâtiment devient un auto-monument. À la

74 Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New York, Monacelli Press, 1994, p 100.

75 Ibid.

76 Ibid.

77 Ibid.



« Structure provisoire élémentaire pour créer de l'ombre dans les jardins. le Gazebo est transformé en une simple enceinte, qui sert de structure de référence constante pour le récit de divers contes allégoriques, mis en scène par le choix et la disposition d'objets courants. (...) Les Gazebos sont aussi définis, par les Archizoom eux-mêmes, comme des "espaces de rigueur" ou des "temples de la contemplation" à installer chez soi. »

Roberto Gargiani, Archizoom Associati 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra, 2007.

différence d'un monument tel qu'on le connaît avec une image forte, l'auto-monument se substitue à lui-même de par sa taille et non de par la fonction qu'il représente tel que l'on en a l'habitude. L'auto-monument n'a pas besoin de porter un idéal quelconque, il tient uniquement de par sa taille et de son « existence disproportionnée ». De ce point de vue aussi, le bâtiment conçu par Breuer sort du cadre qui lui est proposé, il se tient en marge de son environnement en assumant sa fonction et devient quelque chose à part de la société dans laquelle il se trouve.

Dispositifs techniques.

Cette dernière partie est à considérer comme un ensemble plus homogène que les précédentes. Les premiers cas d'études faisaient bien évidemment partie d'un tout mais pouvaient aussi être considérés séparément. Ici, réduits au nombre de quatre, ils s'inscrivent dans un essaim de dispositifs techniques probablement impossible à quantifier tant il évolue constamment depuis des années avec de nouvelles inventions régulièrement. Le même critère est toujours appliqué dans le choix de ces dispositifs, celui de la non contrainte ; la fluidité et la liberté de mouvement. Aucun obstacle physique n'apparaît, l'utilisateur n'a nul besoin d'actionner, de manipuler quoi que ce soit. Sans contact, sa seule présence est en jeu. C'est en tout cas ce qu'il laisse paraître lorsque l'on n'y prête guère attention. Cette fluidité n'est en réalité qu'un subterfuge servant plus à contrôler et maîtriser l'espace environnant et ses usagers qu'à leur apporter liberté et fluidité. Ils servent alors différentes formes de contrôle. Laissant penser à des espaces ouverts, ils deviennent en fait un moyen de séparation autoritaire. Sous couvert d'inhiber le risque, les espaces dits publics deviennent ultra-sécurisés, aseptisés. L'environnement et ses usagers sont contrôlés, mis sous cloche grâce à ces dispositifs permettant de contrôler les paramètres souhaités.

Saint-Blaise, Bruther, 2014.

L'air climatisé est sûrement un des éléments les plus marquants dans sa capacité à contrôler son environnement. Les variations climatiques, les variations de température sont inhibées et deviennent des paramètres quelconques qu'il est possible de modifier. Les fluctuations naturelles sont domptées et deviennent un ensemble de données à faire varier comme bon nous semble. Si l'on pousse à l'extrême ce raisonnement, ces lieux où l'humain a le contrôle sur des paramètres, d'origine naturel, deviennent des lieux hétérotopiques car coupés du monde qui les entoure. Par un simple contrôle de la température, donnée invisible mais sensible, la séparation avec l'environnement réel extérieur s'opère. L'espace ainsi maîtrisé, se referme sur lui-même et s'extrait du monde tangible en offrant ses propres conditions, en altérant la relation entre les bâtiments et leur environnement et en induisant une déconnexion des réalités climatiques et physiques.

« Dès qu'une porte est franchie, dès qu'un intérieur est parcouru, l'environnement se doit d'être dompté, climatisé, aseptisé. »⁷⁸

D'un point de vue des usagers, l'air climatisé façonne subtilement le comportement et le confort. En créant des bulles artificielles de température constante, il induit une déconnexion de la réalité environnante. Les individus sont incités à ignorer les saisons, les changements météorologiques et même les cycles naturels du jour et de la nuit. Cette constance artificielle crée une dépendance psychologique et physique à la climatisation, altérant la perception de la réalité climatique. L'environnement est maîtrisé afin de maintenir les passants dans une zone de confort où leurs actions et décisions se voient altérées, induites par les paramètres auxquels on les expose. « Tout est fait pour que nous ne nous sentions même plus respirer, même plus transpirer, les efforts physiques sont estompés, notre sécurité assurée. Notre corps s'est coupé des variations climatiques, acoustiques, lumineuses, sécuritaires, quand bien même celles-ci sont finalement restreintes sous nos latitudes. »⁷⁹

La climatisation - moyen invisible, donc inaperçu - a véritablement révolutionné l'architecture. La climatisation a lancé le bâtiment sans fin. Si l'architecture sépare les bâtiments, la climatisation les unit. (*"Air-conditioning - invisible medium, therefore unnoticed- has truly revolutionized architecture. Air-conditioning has launched the endless building. If architecture separates buildings, air-conditioning unites them."*⁸⁰).

Si l'air conditionné est invisible, c'est uniquement dû à la volonté d'opérer de la sorte. Bien évidemment, certains architectes décident de s'emparer de la question et exaltent ces mètres linéaires de tubes, de tuyaux et de flux mais dans la majorité des cas, ces indésirables restent cachés aux yeux des usagers. Non pas sans effort, ce contrôle des flux est maintenant une spécialité à part entière et pas uniquement les flux d'air. Un seul centre commercial est aujourd'hui l'œuvre de générations d'urbanistes, de réparateurs et de réparateurs, comme au Moyen Âge ; la climatisation soutient nos cathédrales (*"A single shopping center is now the work of generations of space planners, repairmen, and fixers, like in the Middle Ages ; air-conditioning sustains our cathedrals."*⁸¹).

Ce détail pouvant paraître anodin est en réalité le nœud du sujet, le contrôle de l'utilisateur allant de pair avec le contrôle de l'environnement s'amorce alors de façon insidieuse grâce entre autres, à l'air climatisé. Allié à d'autres dispositifs de distractions, ces lieux deviennent hors de portée et de compréhension, les centres commerciaux que l'on connaît aujourd'hui en sont l'archétype mais ne sont pas nouveaux, les parcs d'attractions apparaissant à la fin du 19^e siècle autour de New-York en sont les prémices. Le parc d'attraction, cette zone hors du temps, « qui enclôt en un même lieu une variété d'appareils et de spectacles destinés à l'amusement. »⁸² est exactement ce que l'on peut

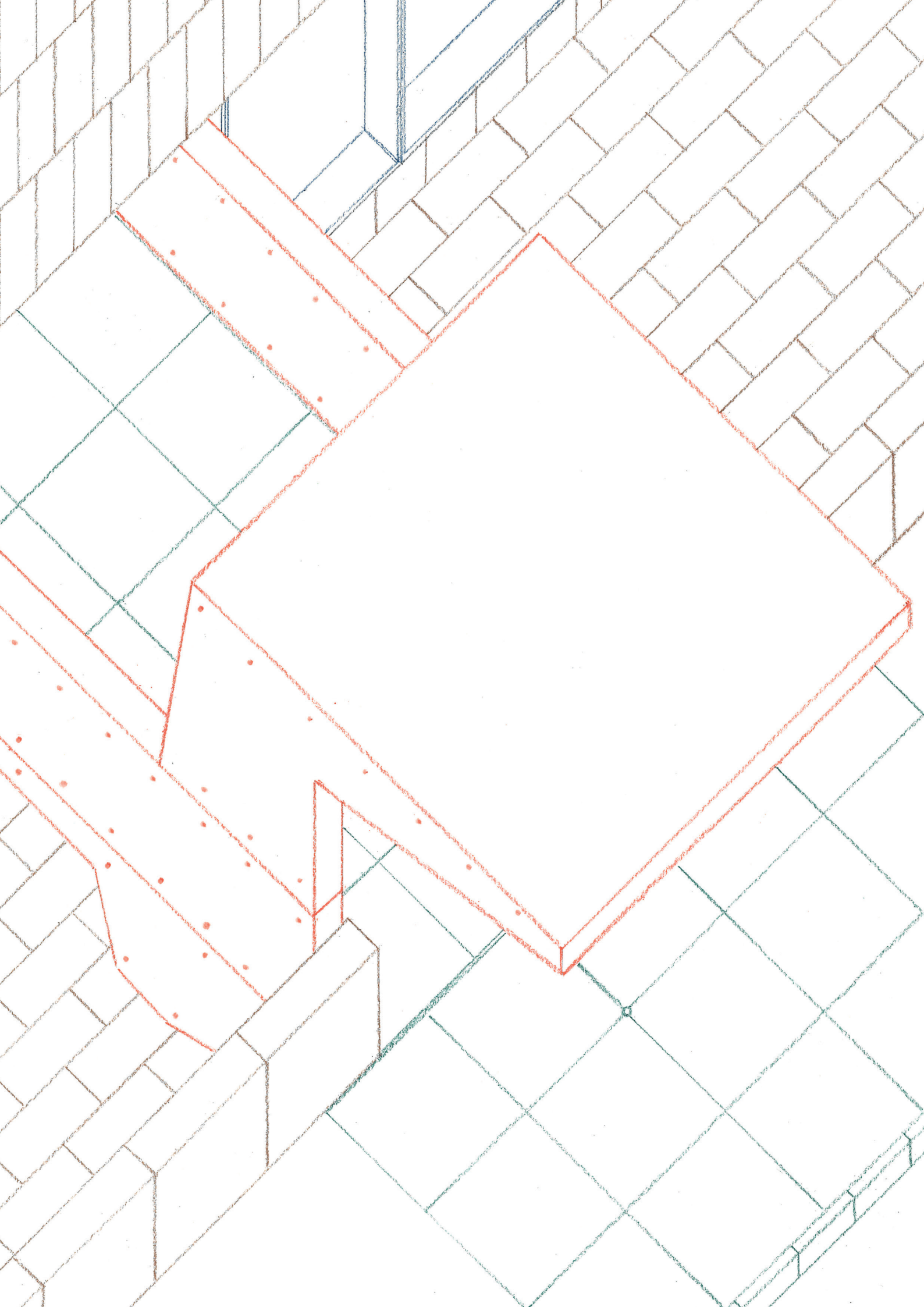
78 Laurent Stalder, *Hyperconfort: Bruther & Laurent Stadler*, Paris, Éditions Cosa Mentale, 2020, p 3.

79 Ibid, p 3.

80 Rem Koolhaas, *Junkspace*, October 100, 2002, p 175-90.

81 Rem Koolhaas, *Junkspace*, October 100, 2002, p 175-90.

82 Barbara, Turquier, *Évasion, vertige, carnaval : la distraction à Coney Island (1870-1929)* dans : Paul Sztulman et Dork Zabunyan, *Politiques de la distraction*, Dijon, Les presses du réel, 2021.



« D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même »

Michel Foucault, Dits et Écrits, 1984.

83 Roberto Gargiani, Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles, Lausanne, EPFL press, 2019.

84 Barbara, Turquier, *Évasion, vertige, carnaval : la distraction à Coney Island (1870-1929)* dans : Paul Sztulman et Dork Zabunyan, *Politiques de la distraction*, Dijon, Les presses du réel, 2021.

85 Ibid.

86 Maxime Gorki, *Boredom*, 1907 dans John Parascandola, *A Coney Island reader: through dizzy gates of illusion*, New York, Columbia University Press, 2015.

87 Laurent Stalder, *Hyperconfort: Bruther & Laurent Stadler*, Paris, Éditions Cosa Mentale, 2020, p 4.

retrouver aujourd'hui dans les centres commerciaux et ce que Koolhaas nommera le Junkspace. Koolhaas publie en 2000 la première publication de Junkspace dans le but de définir les qualités de cet espace, jusque-là indescriptible pour lui, qui représentait l'essence du *Typical Plan*, de la *Bigness*, de la ville générique et, surtout, du shopping (*In 2000 Koolhaas published the first version of Junkspace, in which he aimed at defining the qualities of that space, until then indescribable for him, which represented the essence of the Typical Plan, of Bigness, of the Generic City and, above all, of shopping.*⁸³).

À l'instar des centres commerciaux donc, ces parcs d'attractions sont conçus pour mettre « en application une vision du divertissement qui passe par une planification consciencieuse des espaces, des flux et des activités des visiteurs – cherchant à conditionner leur expérience. »⁸⁴. Ce contrôle des activités des visiteurs est propice, dans le cas du centre commercial, à la surconsommation reprenant les codes des premiers parcs d'attractions fondés sur la distraction. Ils apparaissent comme des « enclaves temporelles et géographiques » où « la profusion des stimuli entraîne un affaiblissement de la conscience et des facultés mentales. »⁸⁵ L'utilisateur se trouve confus, dépossédé de son propre jugement, "sa conscience se flétrit sous l'intensité de la lumière ; ses pensées quittent son esprit"⁸⁶.

Rideau d'air chaud.

Le contrôle de l'environnement - et par conséquence de l'utilisateur - est indissociable du contrôle de son mouvement, de ses flux. Allant avec l'air climatisé, le rideau d'air chaud intervenant lorsqu'une porte est franchie, un seuil traversé, fait de l'espace hétérotopique contemporain, un espace sans limite. Du moins sans limite visible car les barrières deviennent climatiques et donc encore plus difficiles à cerner.

Si l'on regarde plus soigneusement ce que pourraient être aujourd'hui ces lieux - centres commerciaux, aéroports, gares, sites touristiques, bureaux, etc...- ils sont en réalité fractionnés par une succession de ces dispositifs de transition fluide. "Sans que l'on s'en rende forcément compte, nous passons notre temps à franchir des seuils, parfois clairement visibles, parfois moins mais toujours soumis à une forme de contrôle. (...) Les espaces publics contemporains représentent l'acmé de cette approche spatiale, des lieux de partage, des espaces définis publics qui sont en réalité saccadés par une succession de dispositifs techniques de contrôle et de fragmentation sociale."⁸⁷.

Prenons par exemple les centres commerciaux. Lorsque l'on y rentre, il y a une première forme de contrôle, le seuil de l'entrée principale à traverser qui commence d'ailleurs, inconsciemment, bien avant le seuil de la porte avec notamment les affiches publicitaires créant un effet d'annonce. Ensuite, lorsqu'on est enfin à l'intérieur à

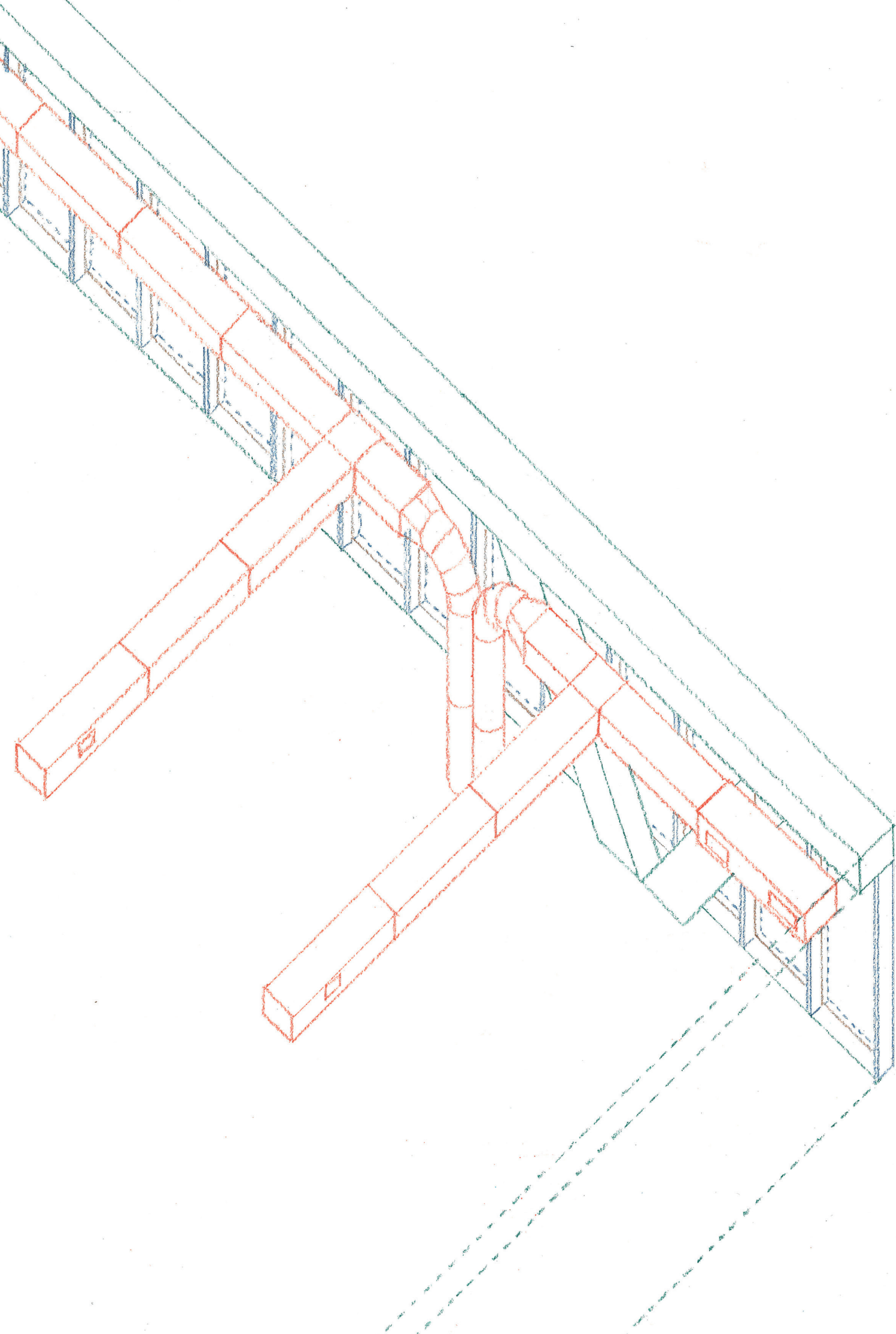
proprement parlé, on se retrouve dans la colonne vertébrale du centre qui distribue ensuite les commerces. À l'échelle du lieu, on pourrait alors oser la comparaison de cet espace à celui de la place par rapport à la ville. Mais le centre commercial est tout sauf un lieu public accessible à tout le monde. Les différents seuils traversés sont inexistantes pour une partie de la population mais pas par tout le monde.

Et cette séparation ne s'arrête pas là, les différentes enseignes présentes dans le centre commercial font de même avec encore une fois, des seuils à traverser. Les seuils traditionnels que l'on connaissait tels que les portes, portails et autres passages se sont vus remplacés ou complétés par ces infrastructures techniques. La porte qui était l'archétype d'une séparation précise entre intérieur et extérieur disparaît au profit d'une limite plus trouble permettant de rassembler une succession de lieux fragmentés grâce à une série de seuils techniques individuels. Ces frontières « constituent ainsi des espaces indépendants les uns des autres, et confrontent le proverbial 'quatre murs' à un nombre incalculable de sphères fonctionnelles autonomes parfois à peine distinguables les unes des autres. » (*These various borders made explicit by various narratives thereby constitute spaces that are independent of one another, and confront the proverbial 'four walls' with a countless number of autonomous functional spheres that are at times barely distinguishable from one another.*⁸⁸)

C'est grâce à tous ces dispositifs techniques de transition fluide que l'espace fragmenté n'apparaît pas tel quel. Bien au contraire d'ailleurs. L'espace hétérotopique contemporain, le centre commercial par exemple, paraît être sans limite, sans fond. Totalement continu, ininterrompu, il se déploie grâce à une succession technique ; le rideau d'air chaud, l'air conditionné ou encore l'escalator. Il est possible d'aborder la notion de Junkspace de Koolhaas par les similitudes qu'il partage avec l'espace hétérotopique contemporain notamment la continuité : « La continuité est l'essence de Junkspace ; elle exploite toute invention qui permet l'expansion, déploie l'infrastructure de la continuité : escalator, climatisation, gicleurs, volet coupe-feu, rideau d'air chaud » (*"Continuity is the essence of Junkspace ; it exploits any invention that enables expansion, deploys the infrastructure of seamlessness : escalator, air-conditioning, sprinkler, fire shutter, hot-air curtain ..."*⁸⁹). Le besoin d'être ouvert sur le monde extérieur est un besoin fondamental pour ces lieux hétérotopiques contemporains qui possèdent une caractéristique commune, celle de l'échange. Échange de bien dans la plupart des cas dans l'intérêt de la consommation. Sans ces échanges, l'ouverture sur l'extérieur n'a pas de sens et vice versa. Il est alors primordial de réduire au maximum la sensation de transition et l'effort qu'elle demande. Plus le passage est fluide, sans obstacle, plus les activités internes paraissent normales, banales et sont acceptées. Aux contraires des hétérotopies épaisses, comme la prison par exemple, où l'on comprend que le cœur du lieu est différent du monde extérieur rien que par la façon dont il est rendu inaccessible. Alors qu'ici, la transition paraît tellement évidente que les activités intérieures le sont tout autant.

88 Laurent Stalder, *Turning Architecture Inside Out: Revolving Doors and Other Threshold Devices*, Journal of Design History, Oxford University Press édition, 2009.

89 Rem Koolhaas, *Junkspace*, October 100, 2002, p 175-90.



"Air-conditioning - invisible medium, therefore unnoticed-has truly revolutionized architecture. Air-conditioning has launched the endless building. If architecture separates buildings, air-conditioning unites them. Air-conditioning has dictated mutant regimes of organization and coexistence that leave architecture behind."

Rem Koolhaas, Junkspace, 2002.

L'espace hétérotopique est hors du temps, infini. Personne ne peut prétendre avoir parcouru l'entièreté d'un centre commercial, chaque boutique en cache une nouvelle, les surfaces sont hors échelle et les étages abondants. « Il est toujours intérieur, si vaste que l'on perçoit rarement des limites ; il favorise la désorientation par tous les moyens (miroir, vernis, écho)... Le Junkspace est scellé, maintenu non pas par la structure mais par la peau, comme une bulle. » (*"It is always interior, so extensive that you rarely perceive limits ; it promotes disorientation by any means (mirror, polish, echo)... Junkspace is sealed, held together not by structure but by skin, like a bubble."*⁹²). Cette continuité excessive permet aux consommateurs de se perdre, littéralement.

C'est l'effet Gruen d'après l'architecte autrichien du même nom. Il « agit lorsque les consommateurs d'un centre commercial, déconcertés par un parcours volontairement déroutant, deviennent susceptibles de faire des achats impulsifs. »⁹⁰. En plus du parcours déroutant, le corps mis dans une zone de confort, les sens sont alors assaillis. Le bruit, la foule, la musique, les odeurs ou encore les lumières et autres stimuli visuels brouillent le jugement et maintiennent l'esprit dans une pause réflexive prolongée. La perte des sens est bien évidemment volontaire, la distraction joue son rôle dans la consommation excessive. L'absence de fenêtre permet notamment de se perdre temporellement. Après avoir inhibé les variations climatiques grâce à l'air climatisé, les variations temporelles disparaissent aussi. Le temps réel se substitue alors au temps hétérotopique.

90 Charles Teyssou, Pierre-Alexandre Mateos, *cruising Appia*, Magmah n°3, Genève, 2022

Porte-tambour, Theophilus Van Kannel, 1888.

Pour comprendre les différents dispositifs techniques de transition, il faut revenir à la porte tambour qui apparaît comme étant à l'origine de ces équipements. Déposé en 1888 par l'ingénieur Theophilus Van Kannel, le brevet de la porte tambour s'apprête à lancer derrière lui toute une série d'évolution que l'on peut relier à l'idée initiale de la porte tambour : *"Always open-Always closed"*⁹¹. C'est dans cette double faculté que se trouve tout l'intérêt de la porte et des dispositifs qui vont lui succéder. Fermée d'une part pour protéger l'environnement intérieur, pour créer cette bulle hermétique hors du temps et de son environnement tout en offrant une perméabilité optimale pour augmenter le trafic du public (*"to create in a building optimal permeability for increased public traffic on the one hand and hermetic closure on the other hand."*⁹²).

Le public qui, dans ces lieux, s'apparente au consommateur, qu'il est possible d'une manière ou d'une autre, de monétiser. Une forme de contrôle s'applique alors sur les flux des personnes pour garantir son optimisation. « Il s'agit de concilier sûreté, contrôle des usagers et rentabilité commerciale. »⁹³. La réussite de la porte tambour ne réside donc pas tant dans sa mécanique, le principe est d'ailleurs toujours le même aujourd'hui, mais plutôt dans son dessein de gestionnaire des flux. Elle permet en effet de contrôler le

91 Laurent Stalder, *Turning Architecture Inside Out: Revolving Doors and Other Threshold Devices*, Journal of Design History, Oxford University Press édition, 2009.

92 Ibid.

93 Thomas Jusquame, *Des villes verrouillées au nom de la sécurité*, Le Monde Diplomatique, Paris, janvier 2024.

débit des entrées notamment, couplée à un moteur et des capteurs elle peut même le réguler sans s'en apercevoir. Le parcours du visiteur est alors guidé par ces portes et ces dispositifs qui, visuellement, nous paraissent totalement ouverts mais qui sont uniquement traversables par endroit, « dans l'espace contemporain, l'usager est de plus en plus guidé, les parcours de plus en plus normés. »⁹⁴.

Ce phénomène est dans la lignée « des dispositifs de régulation tels que le tourniquet introduit pour la gestion des foules dans les stades britanniques à partir de 1871 et, à la fin du XIXe siècle, également dans les stations de métro et à l'entrée des piscines, des champs de foire et d'autres lieux de loisirs tels que les parcs, des jetées, des jardins et des zoos, ainsi que des toilettes publiques, des jetées de traversiers et d'autres terminaux. » (*"regulating devices such as the turnstile 10 introduced for crowd management in British stadiums from 1871 and, by the end of the nineteenth century, also in Underground stations and at the entrance to swimming pools, fairgrounds and other leisure venues such as parks, piers, gardens and zoos, as well as for public toilets, ferry jetties and other terminals"*)⁹⁵.

Ce serait une erreur de penser que ces lieux sont ouverts et accessibles à tous. La porte tambour, comme d'autres dispositifs, rend surtout possible une forme de ségrégation. Les fonctions qu'elle remplit sont de deux types selon Laurent Stadler : « celles plus visibles, comme la garantie de confort ou d'hygiène, ou encore la gestion des flux ; et celles plus discrètes comme les distinctions sociales ou encore la discipline du corps. »⁹⁶ prenant pour exemple le film de Friedrich Wilhelm Murnau, *Le Dernier des Hommes* dans lequel « la porte tournante sépare les clients aisés de l'hôtel et les passants anonymes. »⁹⁷. Le portier, aujourd'hui disparu, se trouve entre les deux mondes, à la fois dedans et à la fois dehors, dans cet espace de transition continu. Il fait partie intégrante du système comme le sont aujourd'hui les dispositifs accompagnant la porte.

Lorsque L. Stadler parle de discipline du corps, il fait référence à Bruno Latour décrivant cette porte comme anthropomorphe pour les trois raisons suivantes : « parce que construite par l'Homme, parce que remplaçant des fonctions remplies jusque-là par l'Homme et avant tout parce qu'elle forme le corps humain. »⁹⁸. La porte est en effet conçue pour répondre aux exigences du corps humain dans sa version la plus standardisée. À l'origine, le portier était aussi là dans le but d'éviter les incidents lorsqu'un corps ne répondait pas aux standards exigés par la porte. « Le corps moderne tel qu'il est défini par Ernst Neufert (...) et par Le Corbusier dans son *Modulor* » laisse apercevoir ses limites quant à l'inclusivité, étant incapable d'accueillir la richesse des différences.

Portique de sécurité.

Bien que la porte tambour n'ait pas connu un développement linéaire, on peut voir dans les dispositifs techniques de contrôle et de sécurité les plus récents, l'évolution

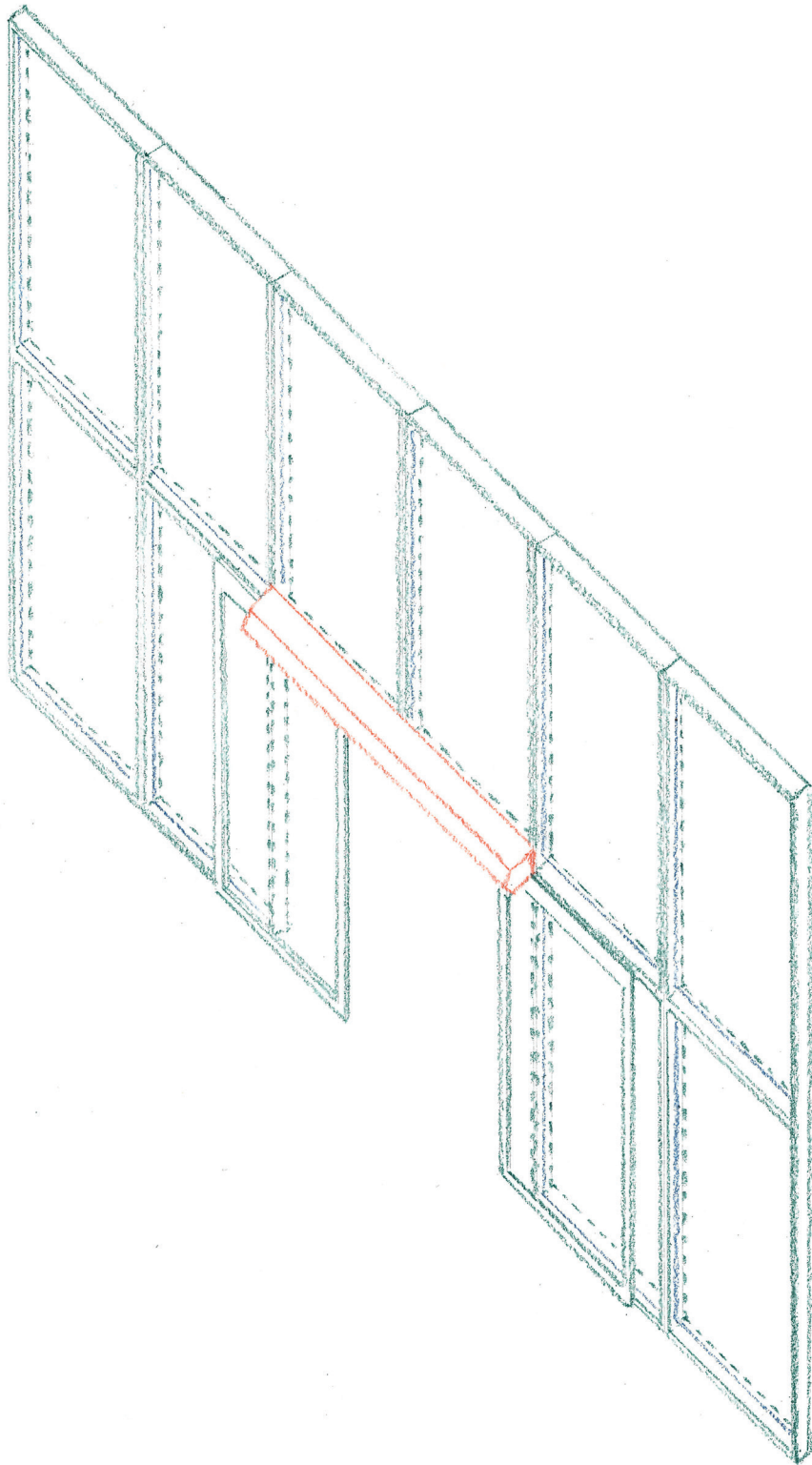
94 Laurent Stalder, *Hyperconfort: Bruther & Laurent Stadler*, Paris, Éditions Cosa Mentale, 2020.

95 Laurent Stalder, *Turning Architecture Inside Out: Revolving Doors and Other Threshold Devices*, Journal of Design History, Oxford University Press édition, 2009.

96 Laurent Stalder, *Hyperconfort: Bruther & Laurent Stadler*, Paris, Éditions Cosa Mentale, 2020.

97 Ibid.

98 Ibid.



“ Continuity is the essence of Junkspace; it exploits any invention that enables expansion, deploys the infrastructure of seamlessness : escalator, air-conditioning, sprinkler, fire shutter, hot-air curtain... It is always interior, so extensive that you rarely perceive limits ; it promotes disorientation by any means (mirror, polish, echo)... Junkspace is sealed, held together not by structure but by skin, like a bubble.”

Rem Koolhaas, Junkspace, 2002.

99 Laurent Stalder, *Turning Architecture Inside Out: Revolving Doors and Other Threshold Devices*, Journal of Design History, Oxford University Press édition, 2009.

100 Ibid.

101 Ibid.

progressive de ce mécanisme architectural. L'évolution non pas formelle mais fonctionnelle de cette porte, répondant toujours aux deux exigences contraires ; d'être ouverte et fermée à la fois. Selon Laurent Stadler, « l'introduction de barrières lumineuses ou d'autres mesures technologiques pour la prévention des accidents ou l'isolement des visiteurs dans les bâtiments à haute sécurité peut être lue comme un raffinement technique progressif de la porte tournante. » (*the introduction of light barriers or other technological measures for accident prevention or for isolating visitors in high-security buildings may be read as a progressive technical refinement of the revolving door*)⁹⁹.

Au milieu du vingtième siècle, la porte coulissante commença à remplacer la porte tambour, elle offrait les mêmes avantages tout en permettant une entrée sans contact. C'est ensuite au tour du rideau d'air de remplacer la porte coulissante¹⁰³, offrant encore une fois la possibilité de séparer physiquement et climatiquement l'extérieur de l'intérieur en offrant cette fois une perméabilité plus importante.

Ce désir d'être toujours plus perméable fut tout de même marqué par un coup d'arrêt lors du choc pétrolier des années 70 et de la demande conjointe des pouvoirs publics et de l'opinion publique de réduire les consommations. C'est de cette manière que la porte tambour se retrouva à nouveau sur le devant de la scène, aidée par les débats sur le terrorisme international dans la même décennie, impliquant la demande d'une augmentation globale de la sécurité dans les lieux à hauts risques.¹⁰⁴

La porte tambour est donc devenue le socle sur lequel une batterie de dispositifs de contrôles plus techniques pouvait être installée, offrant le pré-requis nécessaire à un contrôle accru. Effectués au départ dans les lieux sous tension comme les banques et aéroports, ces mêmes contrôles sont en réalité aujourd'hui effectués dans tous les lieux accueillant du public et donc, par nature, supposés publics. « Des lieux de partage, des espaces définis publics qui sont en réalité saccadés par une succession de dispositifs techniques de contrôle et de fragmentation sociale. »¹⁰². L'évolution de la porte tambour aux dispositifs électroniques de surveillance comme le système RFID introduit dans les années 70 est marquante, la fonction reste inchangée ; celle de séparer l'espace hétérotopique contemporain tout en le laissant perméable à son environnement et ses usagers dont il dépend.

Mais ce qui était avant réservé à ces lieux qui se voulaient clos, à part, devient maintenant la norme dans l'espace public. Sous couvert de sécurité, dès qu'un lieu accueille du public, une forme de contrôle s'applique. Que ce soit un contrôle des flux avec les moyens décrits plus haut ou un contrôle des personnes avec des moyens de reconnaissance, l'utilisateur paraît libre de ses choix mais ces derniers sont induits avec l'intérêt qu'ils restent dans la norme. La question de la gestion du risque est primordiale, le nerf de la situation s'y trouve. Dans l'espace public, plus le pays est développé,

102 Laurent Stalder, *Hyperconfort: Bruther & Laurent Stadler*, Paris, Éditions Cosa Mentale, 2020.

plus le risque a la fâcheuse tendance à tendre vers zéro, inhibant avec lui l'incertitude et la spontanéité, l'essence même de l'espace public. Le contrôle de la vie publique, de plus en plus présent dans nos vies, se propage de manière discrète, entre autres, pour deux raisons. La première est que les situations où les risques doivent être maîtrisés sont de plus en plus nombreuses et toujours justifiées d'une certaine raison (événements urbains, états d'urgence, etc). La deuxième raison traite de la manière insidieuse dont ce contrôle prend forme, les technologies et techniques sont de plus en plus concises, performantes et donc indiscernables.

La sécurité est « redevenue une composante à part entière de la conception des villes et non pas un simple ajout externe. »¹⁰³ selon Paul Landauer. Redevenue, car elle « se manifeste sous une forme nouvelle, inverse pourrait-on dire de la ville-forteresse », il ne s'agit plus de protéger la ville de l'extérieur, de protéger le dedans du dehors mais d'en contrôler le contenu. Tout comme l'a été l'architecture militaire pour les villes, l'architecture de la sécurité influence notre usage de l'espace public et donc nos comportements. « La sécurité est en train d'envahir nos paysages quotidiens au point de conditionner aujourd'hui les modes de fabrication de la plupart des lieux urbains. »¹⁰⁴.

Comme le montrent ces dispositifs techniques, cette sécurité passe par une gestion des flux et des mouvements plus que par un principe de cloisonnement plus visible comme il fut un temps. Les limites physiques tendent à être effacées « au profit d'une division du territoire en autant de couloirs de circulation ou de déplacement, étanches les uns des autres. En un mot, la protection physique des lieux s'estompe au profit de la gestion des déplacements. »¹⁰⁵.

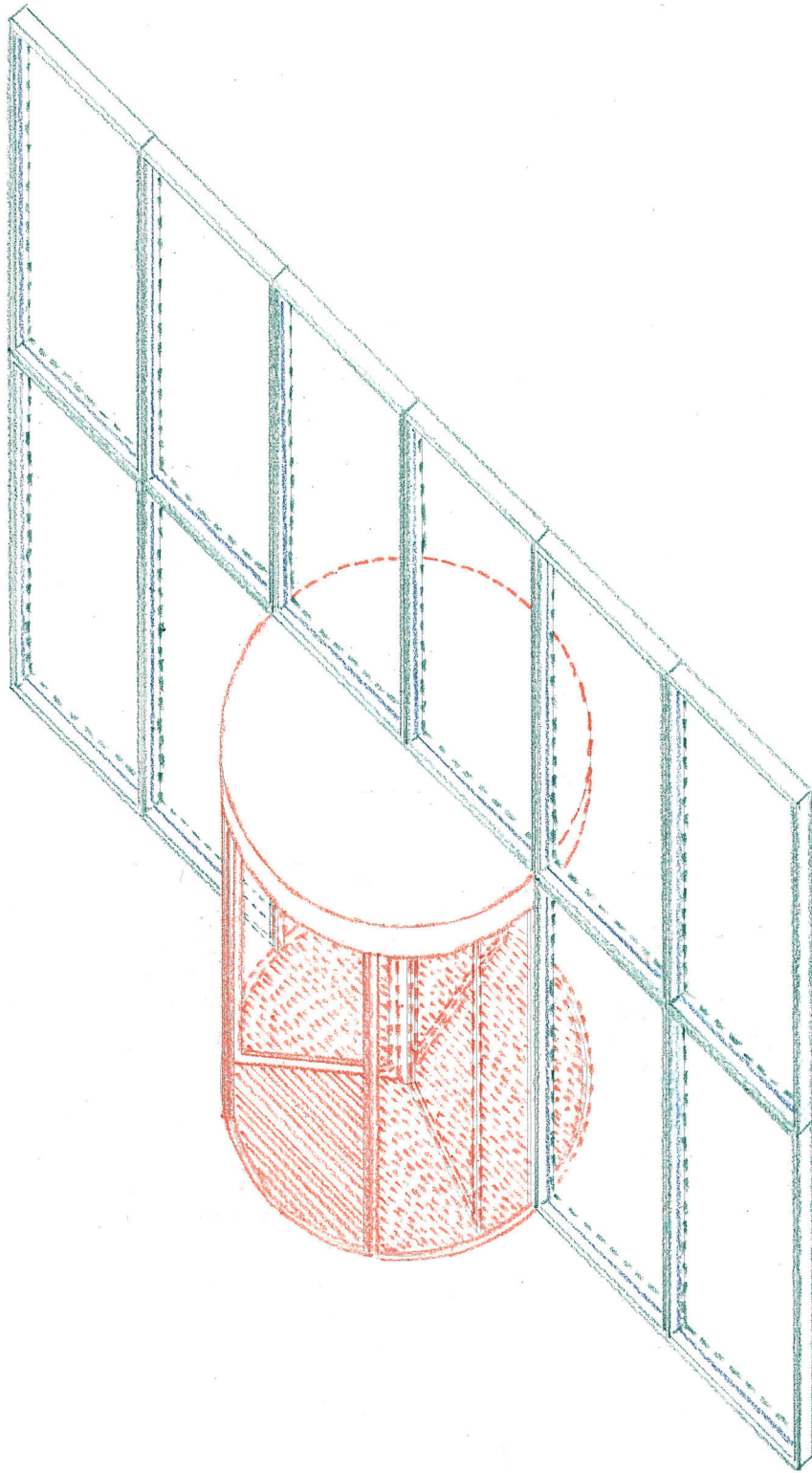
La gestion de la foule par compartimentation atteint son apogée en France avec les gestionnaires des gares au 19^e siècle. Selon Georges Ribeill, « clôtures et barrières canalisent les voyageurs tandis que des commissaires de surveillance administrative orientent les publics vers différentes salles d'attente - en fonction de leur classe - dans lesquelles on les enferme temporairement à clé.¹⁰⁶ Ce cloisonnement strict connu une série de catastrophes dans le monde ferroviaire - notamment celle de 1842 où les passagers d'un Paris-Versailles restèrent enfermés dans un incendie - qui firent revoir les principes afin d'assurer une gestion des flux misant sur l'autorégulation et l'écoulement continu et contrôlé. À l'instar des espaces hétérotopiques contemporains tels que les centres commerciaux, l'espace public des villes en lui-même devient soumis à une forme de contrôle tout en restant ouvert et affranchi en apparence. Les dispositifs que l'on trouve dans les hétérotopies épaisses et sécurisées de Foucault se déplacent vers des lieux publics paraissant accessibles et libres à tout le monde.

103 Paul Landauer, *L'architecte, la ville et la sécurité, La ville en débat*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

104 Ibid.

105 Paul Landauer, *L'architecte, la ville et la sécurité, La ville en débat*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

106 Georges Ribeill, *D'un siècle à l'autre, les enjeux récurrents de la gare française*, L'aube, La Tour d'Aigues, 1999 cité par Thomas Jusquiamé, *Des villes verrouillées au nom de la sécurité*, Le Monde Diplomatique, Janvier 2024.



« Ce qui caractérise la porte tournante (et tout objet technique) est moins son mécanisme, son moteur ou ses senseurs, mais les fonctions qu'elle remplit : celles plus visibles, comme la garantie de confort ou d'hygiène, ou encore la gestion des flux ; et celles plus discrètes comme les distinctions sociales ou encore la discipline du corps. Dans le film de Friedrich Wilhelm Murnau, *Le Dernier des Hommes*, (...) la porte tournante sépare les clients aisés de l'hôtel et les passants anonymes. »

Laurent Stadler, Une chose moderne, 2020

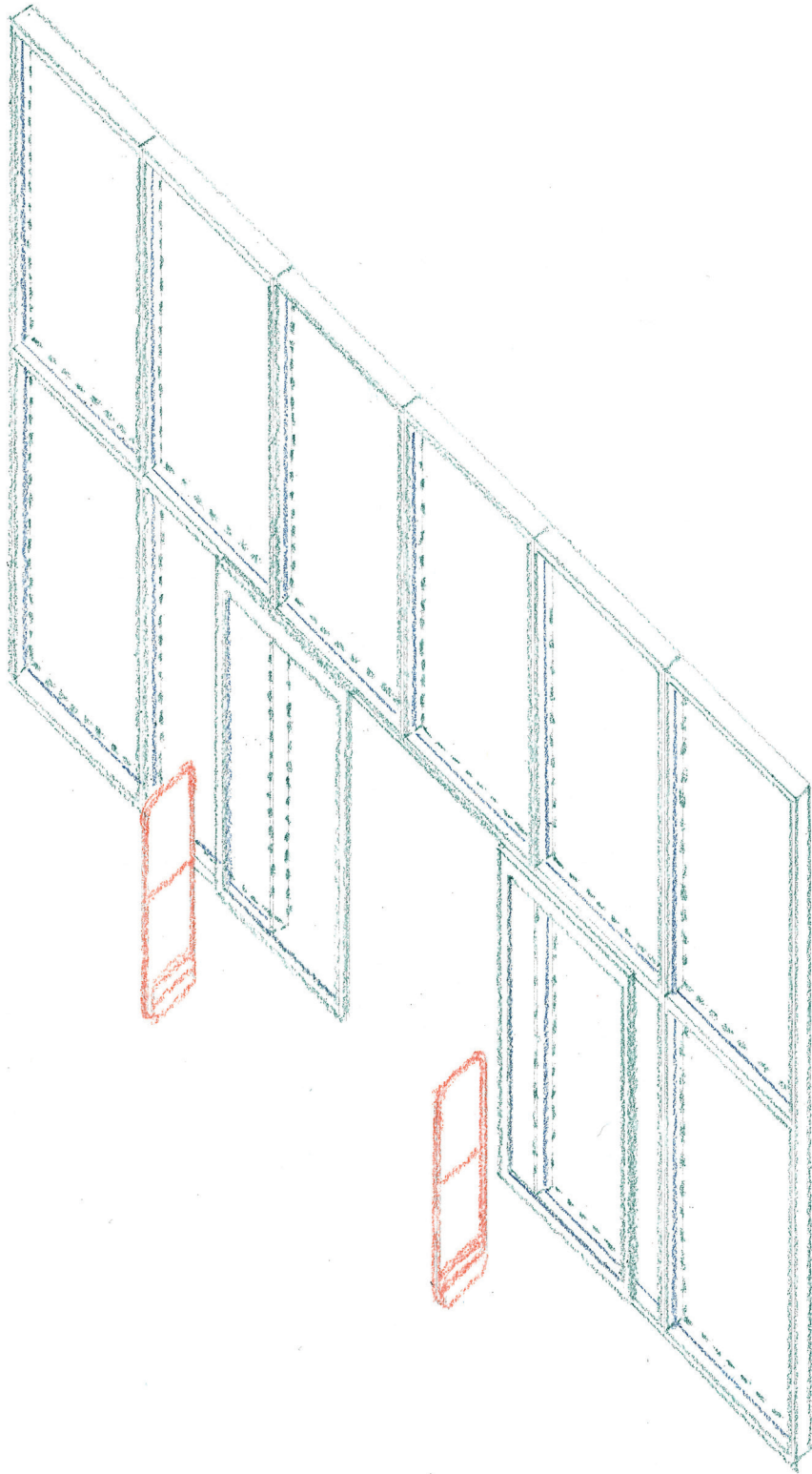
La notion d'hétérotopie que Foucault introduit en 1967, possède encore aujourd'hui une étonnante acuité pour définir des lieux à la fonction et à l'usage troubles. Des lieux qu'il est difficile de classer ou de catégoriser. L'exercice de les comparer, de les mettre côte à côte telle une famille est d'autant plus risqué. Alors qu'il est encore jeune philosophe lors de cette conférence, Foucault se livre à l'exercice devant un public majoritairement architecte. Cette institution créée une quinzaine d'années auparavant regroupe des architectes et des non-architectes pour réfléchir sur la profession et son enseignement. L'hétérotopie s'inscrit donc dans ce contexte architectural et n'est pas dénuée de sens pour la profession. D'autant plus qu'elle s'intéresse à des lieux, à priori disparates quant à leurs formes et leurs fonctions mais ayant pourtant des caractéristiques communes. Notamment celle, si l'on devait en retenir qu'une, d'être des lieux à la fois à part de la société et à la fois inhérents. Cela semble contradictoire à première vue. La recherche par le dessin permet donc de s'y atteler sous un autre angle avec une autre forme de rigueur.

On y découvre donc des lieux disparates dans leurs fonctions ainsi que dans leurs usages mais aussi dans leurs accessibilités. Allant d'un lieu totalement ouvert comme le tapis, qui ne définit qu'une fine limite au sol, à des lieux clos, totalement refermés sur eux-mêmes comme l'est la prison. Cette gradation, ce spectre large est une manière de voir où se situent les différences les plus marquantes entre ces espaces, qui sont cependant considérés comme un ailleurs par rapport à la société qui les entoure. Le choix de s'intéresser à la partie du spectre correspondant aux hétérotopies les plus ouvertes n'est pas non plus anodin. C'est une façon de répondre à certains enjeux actuels, du moins potentiellement, de créer des lieux, des ailleurs significatifs avec peu de moyens. Dans la plupart des exemples de cet atlas, les exigences sont dépassées pour offrir une expérience du lieu supplémentaire. L'aire de battage n'est pas une simple plateforme utilisée pour séparer le grain, le théâtre n'est pas qu'un lieu de divertissement éphémère, l'éruv n'est pas qu'une série de pylônes électrique mis côte-à-côte. Tous ces lieux, fabriqués qu'à partir du nécessaire, avec peu de moyens utilisés mais sciemment choisis, apporte une dimension supérieure qui dépasse leur simple fonction. Ces lieux sont significatifs, notables pour l'entièreté de la population et font partie du récit collectif. Étant à la fois enrichissants et enrichis par la dimension collective. L'atlas de ces hétérotopies ouvertes, de ces *lieux autres* sans limite, se veut enrichissant de cette manière pour notre pratique actuelle, avec peu d'éléments, peu de moyens utilisés, le lieu peut tout de même être expressif, significatif. On y découvre aussi, dans des régions et des époques que tout oppose, la propension des civilisations à offrir des lieux symboliques, en accord avec la société.

Dès lors, que pourrait être ces lieux hétérotopiques aujourd'hui s'ils sont en accords avec notre société ? À la différence de certains exemples de l'atlas faisant partie de sociétés tournées vers la religion ou d'autres catalyseurs

sociaux, il est aujourd'hui plus difficile d'en déterminer les contours. Les lieux hétérotopiques contemporains, à la fois hors et faisant partie de la société et selon les critères de Foucault, pourraient être les lieux de transits où la vitesse est prépondérante, synonyme de progrès et de notre modernité selon Paul Virilio. Mais probablement que le lieu le plus marquant serait le centre commercial représentant l'acmé de l'espace hétérotopique contemporain ayant les caractéristiques des hétérotopies ouvertes ; la capacité d'être dans un ailleurs totalement perméable. Mais cette perméabilité n'est qu'un leurre, ce sentiment de liberté va de pair avec une déviance du contrôle permis par la technique. Elle permet en effet à des lieux d'apparaître totalement ouverts, accessibles et continus alors qu'ils sont en réalité contrôlés et fragmentés. Cet élan est d'autant plus insidieux qu'il tend à devenir de plus en plus difficile à cerner et à saisir. Les moyens techniques et technologiques mis en place deviennent de plus en plus sophistiqués et prennent place dans nos vies sous couvert de limiter, d'anéantir le risque. Toute chose qui peut avoir un problème, toute situation représentant un risque potentiel est éliminée. « Et toute l'architecture, même les villes, sont construites autour du contrôle et des contraintes. (...) Si l'on fait que contrôler et contraindre, on oublie les désirs, les qualités. »¹⁰⁷. Faut-il accepter à tout prix cette réduction du risque et ce contrôle de la technologie aux dépens de l'essence même de la ville et de l'espace public, lieux de libertés et d'imprévus.

107 Anna Chavepayre, *Nous sommes le paysage*, conférence à la Cité de l'Architecture et du Paysage, Paris, 11 octobre 2021.



« Ces contrastes impronptus disent quelque chose du fractionnement de l'espace contemporain. Sans que l'on s'en rende forcément compte, nous passons notre temps à franchir des seuils, parfois clairement visibles, parfois moins mais toujours soumis à une forme de contrôle. (...) Les espaces publics contemporains (aéroport, station de métro, gare, école) représentent l'acmé de cette approche spatiale, des lieux de partage, des espaces définis publics qui sont en réalité saccadés par une succession de dispositifs techniques de contrôle et de fragmentation sociale. »

Bruther, espaces modulés, espaces spécialisés, 2021.

Bibliographie.

A.

- Aureli, Pier Vittorio et Tattara, Martino. *Platforms: Architecture and the Use of the Ground*, Milano, Black Square, 2021.
- Anderson, Ross. *The Appian Way*, AA Files, no. 75, 2017, p 163–82.

B.

- Böck, Ingrid. *Six canonical projects by Rem Koolhaas: essays on the history of ideas*, Berlin, Jovis, 2015.
- Battistini, Olivier et Charvet, Pascal. *Alexandre le Grand: histoire et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2004.

C.

- Constant, Caroline. The Barcelona Pavilion as Landscape Garden. Modernity and the Picturesque, AA FILES, 1990, Architectural Association édition.
- Chavepayre, Anna. *Nous sommes le paysage*, conférence à la Cité de l'Architecture et du Paysage, Paris, 11 octobre 2021.
- Cailliois, Roger. *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 2009.
- Calle, Sophie. *L'Erouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 2002.

E.

- Endelstein, Lucine. *L'erouv, une frontière dans la ville ?*, Ethnologie française 43, 2013.

F.

- Foucault, Michel. *Dits et écrits. 1: 1954 - 1975*, Paris, Gallimard, 2001.

G.

- Gargiani, Roberto. *Archizoom Associati 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Milano, 2007.
- Gargiani, Roberto. *Rem Koolhaas-OMA: the construction of merveilles*, Lausanne, EPFL press, 2019.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*, New York, Routledge, 2002.

H.

- Hollinshead, Mary B. Adyton, 'Opisthodomos,' and the Inner Room of the Greek Temple, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies*, Athens, 1999.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*, traduction de Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1988.

J.

- Jusquame, Thomas. *Des villes verrouillées au nom de la sécurité*, Le Monde Diplomatique, Paris, janvier 2024.

K.

- Koolhaas, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New York, Monacelli, 1994.
- Koolhaas, Rem. *Junkspace*, October 100, 2002.

L.

- Landauer, Paul. *L'architecte, la ville et la sécurité*, La ville en débat, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- Lucan, Jacques. *Habiter: ville et architecture*, Lausanne, EPFL press, 2021.
- Ligtelijn, Vincent. *Aldo van Eyck and the Amsterdam Playgrounds*, Docomomo Journal, no 61, 2019.

S.

- Scardi Gabi. *Alberto Burri's Teatro continuo*, Mantova, Maurizio Corraini, 2015.
- Stalder, Laurent. *Hyperconfort: Bruther & Laurent Stadler*, Paris, Éditions Cosa Mentale, 2020.
- Stalder, Laurent. *Turning Architecture Inside Out: Revolving Doors and Other Threshold Devices*, Journal of Design History, Oxford University Press édition, 2009.

T.

- Turquier, Barbara. *Évasion, vertige, carnaval : la distraction à Coney Island (1870-1929)*.
- Teyssier, Paul. *Maisons closes parisiennes: architectures immorales des années 1930*, Paris, Parigramme, 2010.
- Teyssou Charles, Mateos Pierre-Alexandre. *Cruising Appia*, Magmah n°3, Genève, 2022.

U.

- Utzon, Jørn. *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, Zodiac, No. 10, 1962.

V.

- Van Gerrewey, Christophe. *OMA-Rem Koolhaas: A Critical Reader*, Basel, Birkhäuser, 2019.

W.

- Wescoat, Bonna D. et Ousterhout, Robert G. *Architecture of the sacred: space, ritual, and experience from classical Greece to Byzantium*, New York, Cambridge University Press, 2012.

Remerciements.

Merci aux personnes ayant rendu la matérialisation de ce projet possible.
Aux professeurs, Éric Lapierre et Alexandre Blanc m'ayant suivi durant ce semestre.
À Tanguy Auffret-Postel et Thibaut Pierron pour vos conseils.
À Romain Dubuis pour ton soutien et ton engagement tout du long de ce semestre.

Encadrement.

Professeur responsable de l'énoncé théorique
Éric Lapierre

Assistants
Tanguy Auffret-Postel, Thibaut Pierron

Directeur pédagogique
Alexandre Blanc

Maître EPFL
Romain Dubuis

Hétérotopies ouvertes.
Énoncé théorique
2023-2024

Sylvain Destouches
Sous la direction de Éric Lapierre et Alexandre Blanc
Maître EPFL, Romain Dubuis.

École Polytechnique fédérale de Lausanne
Rte Cantonale, 1015 Lausanne, Suisse

2024, Sylvain Destouches
Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).
Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence
CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.



