



HAL
open science

Performer l'architecture. A propos des deux “ Naissance d'un hôpital ”

Noël Barbe

► To cite this version:

Noël Barbe. Performer l'architecture. A propos des deux “ Naissance d'un hôpital ”. Noël Barbe, Philippe Chaudat & Sophie Chevalier. Filmer la ville, Presses Universitaires de Franche Comté, pp.59-70, 2002. halshs-00114793

HAL Id: halshs-00114793

<https://shs.hal.science/halshs-00114793>

Submitted on 17 Nov 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Performer l'architecture. A propos des deux "Naissance d'un hôpital".

Paru dans N. Barbe, Ph. Chaudat, S. Chevalier,
Filmer la ville. Besançon : PUFC, 2002, p. 59-70.

En 1993, Jean-Louis Comolli réalise *Naissance d'un hôpital*. Ce film à vocation documentaire, qui par là-même institue un rapport situé au réel, aurait pu servir de point d'appui pour dissenter du rapport entre la réalité, le film documentaire, et plus largement le cinéma.

Outre le réductionnisme d'une telle posture qui le plus souvent laisse de côté la question de la construction de ce réel par le cinéma, il faut souligner la relative obsolescence d'un sujet battu, débattu et rebattu. Cette façon de poser la question, dans un domaine particulier, a été levée avec l'invention du genre "scientifiction" qui a :

"comme son nom l'indique, pour vocation de joindre ces deux registres censément opposés, fiction et sciences, mais aussi techniques, voir philosophie" (I Stengers 2001 : 164).¹

Il y a, de ce point de vue, un immense avantage à travailler sur un film de Jean-Louis Comolli. Ce cinéaste conçoit le rapport réel-cinéma non dans le registre du reflet mais dans celui de la construction. Soulignant le point de vue imposé par la caméra, le rapport espace-temps qu'elle opère, le regard comme système de pensée "incorporant un point de vue déterminé par l'effet même qu'il doit produire", il met l'accent sur le geste de montrer et les relations ainsi créées :

"Pas plus que les miroirs, le cinéma n'est transparent à ce qu'il montre. Montrer n'a rien de passif, d'inerte, de neutre, et quelle que soit la clarté de l'être ou du moment représentés, l'action de montrer, elle, reste opaque ; elle reste une action, un passage, une opération, c'est-à-dire une turbulence, un trouble, une non-indifférence. Cette opacité du geste créateur nous gêne et nous préférons faire comme si le monde nous était donné de plein droit et de bonne grâce, translucide et léger, dépourvu des ambiguïtés, dégagé des servitudes du travail du langage et du jeu de la relation, sans montage ni démontage. Partageant le secret des miroirs, le cinéma s'évertue à nous faire croire qu'il reflète ce qu'il est, alors qu'il fait bien mieux (ou bien pire) : il fabrique ce qui sera" (J.-L. Comolli 1997 : 12-13).

Cette réflexion est également appliquée à ce qui pourrait être considéré comme le degré zéro de la subjectivité créative ou comme le palier optimal de l'objectivité, à savoir les archives filmées :

"Il est exigé qu'elles fournissent une preuve irréfutable de l'existence de ce qui a été, alors qu'elles ne peuvent porter trace que de la conjonction particulière qui les a permises et fabriquées, rencontre circonstancielle d'un référent et d'un procès de construction" (J.-L. Comolli 1997 : 39).

Loin donc de refléter le réel, le cinéma est pour Jean-Louis Comolli, ce qui permet d'en douter.

Nous voici donc libéré de l'obligation d'une interrogation convenue sur le rapport de *Naissance d'un hôpital* à ce que serait la réalité du travail de l'architecte. Plus, et c'est bien là que réside l'intérêt de la situation, *Naissance d'un hôpital* est l'adaptation cinématographique d'un journal de bord tenu durant l'élaboration d'un projet architectural. Le cinéaste et l'architecte produisent des figures de l'exercice du métier que nous nous proposons de travailler et de mettre en perspective. Ce texte sera donc consacré aux rapports entre deux modes d'énonciation de la profession d'architecte : l'écriture journalistique et le film.

Le journal

Pendant qu'il concourt à un appel d'offres qui l'oppose à cinq autres équipes, pour la construction de l'hôpital Nord de Paris², l'architecte Pierre Riboulet³ tient un journal qui court du 10 mai 1980 au 19 octobre 1980, soit un peu plus de cinq mois. Ce journal devient chose publique par sa publication en 1988, avec une préface de

¹ Nous nous sommes efforcés avec Jean-Christophe Sevin et Jean-Luc Bouvret de transporter cette réflexion dans le cadre du tournage du *Retour des Paysans de Flagey* en 2000. Cette posture a aussi pour immense avantage de rompre avec l'idée "missionnaire" de vulgarisation, de constitution de l'autre en "ignorant" qu'il faut éclairer, position développée assez couramment dans les opérations de médiation culturelle.

² Il s'agit de l'hôpital pédiatrique Robert Debré dans le XIXe arrondissement de Paris.

³ Pierre Riboulet né en 1928, docteur ès lettres, architecte, a conçu de nombreuses réalisations architecturales : bibliothèque de Limoges, Bureaux EDF à Orléans, logements à Paris, bibliothèque universitaire à Saint Denis, bibliothèque pour enfants de Clamart protégée depuis 1993, crèche à Montrouge, Institut Français d'Urbanisme à Montrouge, etc.

François Chaslin⁴. La première édition épuisée, il est réédité en 1994 par les Editions de l'Imprimeur, augmenté d'une postface de son auteur, datée du 5 août 1994.⁵

Si nous sommes bien dans une entreprise de littérature intime, le projet ne se développe que dans la dimension du moi professionnel. Le journal de Pierre Riboulet est bien dans ce sens un journal de travail et non un récit autobiographique. Il y a bien identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, mais le texte est moins un récit que des notes journalières, limité au segment professionnel de l'existence de Pierre Riboulet, lui-même réduit à une partie de sa vie professionnelle bordée dans le temps par un objet : l'hôpital Robert Debré.⁶

“ D'où ce journal, forme d'expression peu habituelle pour un architecte, cette intimité dévoilée, ces notes écrites pour la plupart dans les moments où, exténué de fatigue, je voulais garder seulement la trace de ce travail, dans le but tout égoïste de voir clair, moi-même à l'intérieur ” (P. Riboulet 1994 : 13).

Pour autant que ce texte vise à produire un travail sur soi, il n'en est pas moins lié à une esthétique du récit. Le travail que doit effectuer et que narre l'architecte présente une unité de lieu -maîtriser un vaste site- et de temps -cinq mois et demi pour rendre le projet à jury. C'est à une tragédie que nous convie Pierre Riboulet, à la scène d'une lutte qui l'oppose au temps qui passe, aux contraintes du site et aux visées pratiques et morales des bâtiments :

“ Ces conditions étaient propices pour conserver la relation de l'expérience ” (P. Riboulet 1994 : 13).

François Chaslin note le caractère rare de l'entreprise “ car l'architecte est d'une espèce peu répandue ” (P. Riboulet 1994 : 7). La rareté de ce travail nous paraît se situer ailleurs, dans l'expression du processus de création, de “ composition ” de l'objet architectural. Contrairement à un mode de faire répandu dans cette profession, l'action de conception n'est pas neutralisée par la présentation d'un bâtiment qui vaut présentation de soi. Elle est au cœur de l'entreprise de l'énonciation du travail de l'architecte.⁷

Journal de travail d'un architecte, ce texte définit le travail de l'architecte. Il ne renvoie qu'à une partie du travail global que mène Pierre Riboulet dans ce projet. Le journal dure cinq mois, l'hôpital recevra ses premiers malades le 2 mai 1988, soit environ huit ans après le début de la narration, et bien après la fin de la tenue de ce journal publié. Pour autant Pierre Riboulet ne cesse pas son travail lorsque le jury retient son projet au début de l'année 1981.

“ Passée l'épreuve du jury, les choses ont allées très vite (...). Pendant ce temps, un dialogue continu et ininterrompu s'est établi. Le silence, l'absence de communication qui me pesaient tant pendant la phase du concours ont été effacés par les dizaines et les dizaines de réunions, de visite, de discussions, tenues avec tous ceux qui allaient utiliser cet hôpital ” (P. Riboulet : 14).

Ce journal est bien une façon de qualifier et de percevoir l'activité de l'architecte. Il ne porte que sur une partie de l'opération qualifiée de création :

“ J'ai tenu ce journal pour relever sur moi-même, au fur et à mesure, le processus de création, disposant là en quelque sorte de documents de première main ” (P. Riboulet 1994 : 119-120)

A une période silencieuse et créative, objectivée par des maquettes et des plans⁸, validée par un jury, succèdent des moments bruyants, rapidement évoqués dans l'avant-propos. Ils ne sont pas qualifiés, sinon en termes d'appropriation de l'œuvre par ses futurs occupants, ou de corrections mineures qui ne touchent pas à la volumétrie. Par défaut, cette période n'est pas désignée comme créative.

Nous avons ici à faire à une opération de purification du travail de l'architecte, réduit à la part solitaire de la création, du dessin et des plans, gommant toutes les opérations de présentation du projet, de négociation avec les

⁴ François Chaslin, né en 1948, est architecte et enseignant. Il collabore régulièrement à de nombreux journaux (Le Monde, Libération, ..) et revues architecturales. Il a publié, en 1997, *Une haine monumentale, essai sur la destruction des villes en ex-yougoslavie*.

⁵ C'est cette seconde édition que nous utiliserons dans cet article.

⁶ Sur les caractéristiques du récit autobiographique, cf. Philippe Lejeune qui définit l'autobiographie comme : “ Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ” (1996 : 14).

⁷ Sur ces points cf. Dominique Camus 1999.

⁸ A la fin de son journal, Pierre Riboulet écrit :

“ L'essentiel de ce que je voulais dire dans et par ce projet est maintenant atteint. En regardant tous ces dessins affichés aux murs, j'éprouve la satisfaction simple d'un travail qui est resté continuellement sur sa ligne, qui n'a pas dévié, qui s'est enrichi en cours de route, et qui contient bien tout ce que je voulais y mettre. Il y a là une œuvre et non un simple bâtiment ” (118).

commanditaires.⁹ Cette opposition renvoie à la tension décrite par Dominique Camus entre ce qui est, dans le travail de l'architecte, considéré comme activité d'architecture et comme activités annexes. Tout comme les économistes décrits par Bruno Latour, l'architecte pétrit quelque chose qui n'est pas du tout architectural en extrayant par filtration, purification, imposition quelque chose qui ressemble à un objet architectural, une œuvre.

Ce travail singulier, mis en forme dans une écriture de l'ordre de l'intime, présente plusieurs composantes de l'activité de conception architecturale. Il ne constitue pas, de ce fait, une simple écriture localisée.

Cette activité est d'abord une activité de vision. Le 10 mai, soit au premier jour de son journal, Pierre Riboulet visite le site où doit se construire l'hôpital :

“ En arpentant le terrain, image mentale d'une grande forme curviligne prenant assise sur le relief, le prolongeant et l'amplifiant, partant du boulevard, derrière l'église, s'incurvant et s'épanouissant à l'endroit le plus large. Sorte de vaste conque à gradins dont le centre serait au sud, sud-ouest, tournant résolument le dos au périphérique, faisant de ce côté comme une muraille abrupte et pleine. Envie de modeler vite cette forme. Quel sera le programme ? ” (P. Riboulet 1994 : 19).

Le 13 mai, après avoir reçu le programme, il écrit :

“ Première lecture. Promenade mentale . L'image spatiale s'organise autour de trajets. En partant du boulevard, marcher, en venant du métro. Entrer en haut du terrain. *Rester en haut* du terrain, Comme un belvédère courbe avec de belles vues bien dégagées vers le sud et l'ouest. De là, *descendre* dans l'hôpital. Entrer par le toit, se promener sur le toit. Le toit de Paris. Que les enfants entrent là comme dans un lieu familier, un endroit dont ils aient l'habitude. Point de vue à l'extrémité ouest ” (P. Riboulet 1994 : 20).

Et ainsi se succèdent les visions :

“ Actuellement je “ vois ” ce futur hôpital ” (P. Riboulet 1994 : 26).

“ Je commence à “ voir ” l'hôpital de l'intérieur ” (P. Riboulet 1994 : 32).

La vision a, en quelque sorte, une vie propre :

“ Cependant, l'image qui s'est mentalement formée le premier jour est toujours là, elle bouge, se ramifie, prolifère ou se rétracte, mais c'est elle encore, comme le moteur, la force qui génère et sur laquelle vient s'appliquer l'analyse, l'intelligence, la sensibilité ” (P. Riboulet 1994 : 43).

“ Je suis tout habité par cet hôpital ” (P. Riboulet 1994 : 97).

Le 10 août, après la réalisation de la troisième maquette, il y a :

“ concrétisation aboutie de la première image mentale ” (P. Riboulet 1994 : 68)¹⁰.

Ces visions peuvent se produire dans le registre de l'éclair de génie, de l'illumination :

“ Il y va comme d'un orage, qui fait éclater une lourde atmosphère pour réinstaller un temps clair, à partir duquel à nouveau tout paraît possible ” (P. Riboulet 1994 : 63).

Il s'agit de traduire ces visions. Pierre Riboulet s'y emploie par le dessin et les maquettes.

“ C'est en fait cette image qu'on cherche à *matérialiser* le plus tôt possible ” (P. Riboulet 1994 : 76).

Ces processus d'inscriptions permettent de faire se rencontrer l'imaginaire et les contraintes du terrain de façon à passer de l'intuition créative à la création efficace¹¹ :

“ Week-end passé aux prises avec ce terrain. Confection d'une maquette plus petite, au 1/1000, plus maniable et malléable. (...) Il me faut sculpter ce terrain pour en déterminer le potentiel volumétrique, son volume capable ” (P. Riboulet 1994 : 27).

“ Travail sur les plans au 1/1000. Long, très long. Cela progresse très lentement. Je répartiss les différents services à leur emplacement le meilleur du point de vue fonctionnel de manière à assurer les liaisons privilégiées. En même temps, la mise à l'échelle de chaque service et la recherche de la forme la mieux adaptée à son fonctionnement interne amènent à modifier les volumes de la maquette ” (P. Riboulet 1994 : 51).

Des métaphores archéologiques sont employées :

“ Les façades et les coupes d'ensemble émergent maintenant des planches à dessin. Elles

“ viennent ” comme si elles étaient enfouies dans une pensée plus profonde et qu'un travail de fouille les mette à jour ” (P. Riboulet 1994 : 114).

Le registre de l'obstétrique est parfois employé, mais également un rapprochement avec la philosophie hégélienne :

⁹ Cette opération de purification est bien décrite par Dominique Camus (1998) dans son observation d'une architecture en train de se faire. Cf également sur ce point Michel Callon 1996.

¹⁰ Sur ces visions pour ce qui concerne les écrivains, cf. Daniel Fabre 1999.

¹¹ Cf sur ce point Luc Boltanski et Laurent Thévenot 1991 : 369-371.

“ Le projet est en “ gestation ”, on “ accouche ” d’une solution, on dit “ je reconnais votre enfant ” en parlant du bâtiment réalisé ” (P. Riboulet 1994 : 26).

“ (...) il y a enfantement ” (P. Riboulet 1994 : 50).

“ Elle (l’œuvre, n.d.l.r.) aura acquis la force suffisante pour se détacher de moi, pour recevoir les apports extérieurs, pour résister aux forces qui pourraient la désagréger ou la détruire ” (P. Riboulet 1994 : 72).

“ Ma méthode. Chercher aussi longtemps qu’il le faut la forme adéquate partielle en suivant très scrupuleusement le programme. Ceci peut être, à certains moments, très long. Cette forme existe maintenant. Il faut donc que l’une ou l’autre plie, ou toutes les deux, et c’est par la solution juste, la meilleure, c’est par la dialectique de ce conflit -la négation de la négation comme disait Hegel- que le projet avance, c’est-à-dire qu’une forme seconde est trouvée ; celle qui a résolu la contradiction ” (P. Riboulet 1994 : 92).

In fine va naître un langage :

“ Un tri s’opère dans la multitude des images mentales. Cette sélection est évidemment essentielle.

C’est là que s’organisant les capacités de langage, l’émergence d’une parole signifiante choisie consciemment (...) ” (P. Riboulet 1994 : 123).

Le travail de création architecturale est fortement apparenté et connecté à l’art. Tout au long de ces cinq mois, Pierre Riboulet lit et écoute de la musique, s’intéressant à des œuvres qui ont à voir avec la fonction du bâtiment à créer : lecture de *L’Enfant et la mort* de Ginette Raimbault, écoute des *Kindertotenlieder* de Malher, de *l’Art de la fugue* de Bach. Toutes ces œuvres ramènent à la question de la mort et ainsi à l’objet de son travail : participer à la lutte contre la mort et à son traitement par l’élaboration d’un bâtiment, traiter le tragique.

Au delà de l’usage de l’art comme une source d’inspiration et de bornage du travail, une homologie est fréquemment faite entre le travail de l’artiste et celui de l’architecte :

“ C’est un peu comme de composer un *oratorio* ou un roman de vaste ampleur. Il y a des correspondances entre les parties, des échos, des rappels de thème, des notations formelles ou symboliques qui vont se retrouver d’un bout à l’autre du bâtiment, lui donner son unité, assurer la cohérence et la signification, rassembler des données fonctionnelles diverses, hétérogènes, quelquefois contradictoires même. C’est cela qui m’intéresse le plus dans ce projet : assurer cette musique à partir de choses si peu musicales ” (P. Riboulet 1994 : 97).

Ou entre les œuvres créées :

“ Composition de la musique et composition de l’architecture, si proches par certains côtés. Comment cependant exprimer ce tragique-là avec ces réseaux, ces volumes, ces nécessités fonctionnelles ? Comment faire vibrer ? L’hôpital comme une composition avec la mort ” (P. Riboulet 1994 : 40).

Pour être efficace, cette œuvre doit jouer, vibrer, chanter et faire vibrer celui qui la parcourt de la même manière que celui qui l’a conçue :

“ Est-ce que la musique peut être la même dans l’édifice réalisé, c’est-à-dire cette maquette agrandie mille fois, dans laquelle on marche, on vit ? Une autre musique. L’essentiel, c’est que, quelque part, “ ça parle ” dans ce monde de silence, de coupure. Spécialement dans un hôpital, c’est la seule réponse possible de l’architecture face à l’angoisse de la mort ” (P. Riboulet 1994 : 50-51).

Voici donc construite une communication directe entre l’objet et celui qui le parcourt, opération qui n’est pas sans rappeler la thèse de la relation directe entre l’art et celui qui le contemple.

Enfin il nous faut noter, pour y revenir plus tard, que si le travail de création de l’architecte est qualifié de solitaire, il n’en rencontre pas moins les commanditaires (réunions à l’Assistance Publique, visite à la voirie de Paris) et s’agrège des collaborateurs (cabinet d’études, acousticien, médiateurs du projet réalisé), visite d’autres lieux hospitaliers.

Re-présenter le journal

La caméra en introduisant une nouvelle médiation, va re-plier le temps, l’espace, les actants autrement que dans l’écriture journalière (B. Latour 2000).

Le temps est re-composé, ré-enfilé de façons multiples. Tout d’abord, bien que l’on voie au départ Pierre Riboulet écrire sur une feuille blanche des morceaux de ce journal qu’une voix-off va lire tout au long des 67 minutes que dure le film, celui-ci est tourné après la rédaction du journal. Plus que cela, il est réalisé après la construction de l’hôpital Robert Debré. Premier et double décalage temporel.

Le journal est re-présenté, re-présentation autorisée par une économie mimétique, par une similarité de l'absent et du présent (L. Marin 1988). Le film garde bien la forme d'un journal mais son économie temporelle interne est revisitée. Le maillage est plus lâche. A la succession relativement régulière des dates dans le journal écrit, ne correspondent plus que quelques dates énoncées¹². Si le texte lu immédiatement après l'annonce d'une date correspond généralement à celui du journal, ce n'est pas toujours le cas et ceci d'un double point de vue. Le 10 mai par exemple, est lu à la fois un texte du journal de cette même date mais aussi des extraits de l'avant-propos. Le début du texte lu pour le 9 juin a en fait été écrit le 18 juin, celui du 21 juin est du 2 juillet, etc. Entre les bornes temporelles ainsi posées par l'annonce de dates, sont intégrées les dates intermédiaires et une partie du texte correspondant, mais aussi des dates et des textes relevant d'autres espaces temporels. Par exemple, le texte lu à une date annoncée du 9 juin et qui court jusqu'au 21 juin, correspond à des énonciations du 18 juin, du 9 juin, à nouveau du 18 juin, du 21 juin, mais aussi du 19 mai. Cette dernière est dans le film, intégré entre le 18 et le 21 juin. Le texte est donc ré-agencé, retaillé et par là même, le temps re-découpé.

L'espace est également transformé. Dans l'énonciation qu'il fait de son travail, Pierre Riboulet nous indique des visites à l'extérieur. Ainsi, son journal commence le 10 mai par une visite sur le terrain où doit être construit l'hôpital. Si la voix off annonce bien cette visite, les images qui nous sont alors présentées sont des photos aériennes du site que l'on ne peut effectivement plus voir, l'hôpital étant construit. Des mains collent ces photos de façon à donner une vue panoramique du site. Pierre Riboulet visite des hôpitaux d'enfants et se rend à plusieurs réunions de travail avec l'Assistance Publique. Ici nous le voyons regarder des photos d'enfants jouant, des photos prises dans des hôpitaux d'enfants. Nous entendons des voix enfantines. Enfin des personnages apparaissent sur le fond de la vitre, dans la nuit.

Seuls l'église et le boulevard semblent échapper à la disparition du monde extérieur. Mais le traitement filmique de l'église, unique bâtiment demeurant au milieu du site sans être détruit, ne la fait jamais apparaître dans son ensemble, et en y faisant courir des mains en quête de prises, le constitue comme une réplique de la manipulation de sa maquette en liège, sur le calque du site. La vue et le son des automobiles qui passent sur le boulevard sont, pour leur part, absolument anonymes et Pierre Riboulet n'y apparaît pas.

Dans le journal écrit, des collaborateurs existent avant la phase de reproduction des plans : le 20 mai M. Biaggi "alors ingénieur du bureau d'études techniques associé au projet" (P. Riboulet 1994 : 22), M. Lamoral qui mesure les bruits (P. Riboulet 1994 : 40). Dans le film le seul personnage humain est Pierre Riboulet, jusqu'au moment où il s'agit de reproduire les plans, une fois donc l'œuvre fixée.

Cette re-présentation du journal construit le bureau de l'architecte en quasi huis clos. Pierre Riboulet ne quitte plus ses tables, ses crayons, ses calques pour parcourir un monde extérieur en relation avec son travail. Au contraire, le bureau devient le lieu où convergent des intermédiaires qui se multiplient et se succèdent pour assurer la circulation du monde vers ce quasi-laboratoire : photos, sons comme les voix d'enfants que l'on entend tandis que des photos sont manipulées, vision de médecins et d'infirmières dans la fenêtre. Cette inversion de la circulation tend au passage à banaliser les visions fondatrices du métier d'architecte, les constituant comme les véhicules d'un monde existant, alors que sous l'écriture de l'architecte, elles sont des figurations de ce qui n'existe pas encore.

Parallèlement, durant tout la durée du travail de création, l'architecte travaille seul. Ce n'est qu'au moment de la reproduction qu'apparaissent d'autres humains¹³. Ce renforcement du caractère solitaire de l'activité créatrice tend à construire l'architecte en artiste inspiré, image pleinement donnée à voir par cette vue de Pierre Riboulet à son bureau, dans sa maison de campagne, seule fenêtre éclairée au milieu de la nuit alors qu'à l'extérieur le vent souffle. Mais Pierre Riboulet fait de l'unicité du concepteur la condition de la réalisation d'une œuvre architecturale.

La re-composition du texte qui accompagne celle du temps produit deux effets essentiels. Tout d'abord, par le regroupement de textes par thème plus que par date, le texte lu va condenser le temps ou gagner en généralité. A la date annoncée du 4 juillet, la question de l'église est évoquée et réglée, nous faisant passer de fait par le 16 juillet, le 20 juin, le 3 juin, le 18 juillet, le 26 juin, le 18 juillet. Le 18 octobre, alors que la maquette du bâtiment apparaît sur la vitre de la fenêtre, sont regroupés et lus des énoncés ayant trait à la vision. Là encore, ils proviennent de dates différentes.

Ce nouveau temps créé par le film conduit parfois à l'inversion des opérations présentées comme constitutives d'une théorie génétique de l'architecture. Dans le film, l'architecte commence par recevoir le programme. Dans

¹² Vingt-et-une.

¹³ On pourrait identifier là sans doute un avatar de la pensée de Walter Benjamin. Cf. Antoine Hennion et Bruno Latour 1996.

le journal, la première opération est un contact avec le site qui fait jaillir la vision du bâtiment. Singulière inversion.

Bibliographie

1987 *Cités-cinés*. Paris : Ramsay et la Grande Halle

Agier, Michel

1999 *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasion et favelas*. Paris : Editions des archives contemporaines.

Boltanski, Kuc, Thévenot, Laurent

1991 *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.

Callon, Michel

1996 " Le travail de conception en architecture ", *Cahiers de la recherche architecturale*, 37, pp. 25-35.

Callon, Michel, Latour, Bruno

1997 " Tu ne calculeras pas ! ou comment symétriser le don et le capital ", *Revue du Mauss*, 9, pp. 45-70.

Camus, Christophe

1998 *A la recherche d'une architecture. Observation participante d'une agence d'architecture*. Paris. Ecole d'Architecture Paris-La Villette.

1999 " Dire le faire. Présentation d'architectes ou présentation d'œuvres ? ", *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 2-3, pp. 107-118.

Comolli, Jean -Louis

1994 " La ville filmée " in : Jean-Louis Comolli et Gérard Althabe, *Regards sur la ville*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp.13-61.

1997 " Le miroir à deux faces " in : Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp. 11-45.

Deleuze, Gilles

1990 *Pourparlers. 1972-1990*. Paris : Les éditions de Minuit.

Dethier, Jean , Guiheux, Alain (eds.)

1994 *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*. Paris : Editions du Centre Georges Pompidou

Fabre, Daniel

1999 " Le corps pathétique de l'écrivain ", *Gradhiva*, 25, pp. 1-13

Hennion, Antoine, Latour, Bruno

1996 " L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois ", *Cahiers de médiologie*, 1, pp. 234-241.

1993, " Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme ", *Sociologie de l'art*, 6, pp.7-24.

Latour, Bruno

1996 " Ces réseaux que la raison ignore " in : Christian Jacob et Marc Baratin (eds.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*. Paris : Albin Michel, pp. 23-46.

2000 " La fin des moyens ", *Réseaux*, 100, pp. 39-58.

Lejeune, Philippe

1996 *Le pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil.

Lioger, Richard

1998 *Le documentaire ethnologique*. Besançon : Presses du Centre Unesco.

Marin, Louis

1988 "Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 24, pp. 63-81.

Riboulet, Pierre

1994 *Naissance d'un hôpital. Journal de travail*. Besançon : Les éditions de l'Imprimeur.

Stengers, Isabelle

2001 *La guerre des sciences aura-t-elle lieu ? Scientifiction*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil