Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 15 (2019)

Artikel: Oasis pour réfugiés désenchantés et visionnaires éclectiques : le Border Garden et la Cité de Refuge d'Office Kersten Geers David Van Severen

Autor: Gargiani, Roberto

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984559

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Oasis pour réfugiés désenchantés et visionnaires éclectiques

Le *Border Garden* et la *Cité de Refuge* d'Office Kersten Geers David Van Severen

Roberto Gargiani

Une profonde transformation des fondements culturels de l'architecture est en train de s'opérer, sous l'impulsion de quelques groupes européens d'une même génération. Dans l'inéluctable marche vers le XXIe siècle, ceux-ci ont choisi de se concentrer sur les expressions radicales des années 1960 et 1970 afin de consolider une vision qui leur a permis d'explorer une architecture dénuée de contours historiques précis, pour ensuite mieux relancer le débat sur ces expressions mêmes. Défiant l'injonction médiatique de durabilité et d'approches paramétriques ou diagrammatiques, et refusant les déclinaisons académiques des expérimentations de la néo-avant-garde, certains ont érigé, dès le début des années 2000, des écrins idéaux destinés à protéger l'étincelle fantastique qu'ils ont su repérer, se réapproprier et entretenir. De tous ces groupes, le bureau d'architectes bruxellois Office Kersten Geers David Van Severen (KGDVS) se distingue par sa capacité à conserver une dimension visionnaire dans ses projets construits.

Quand Office ceinture ses villas situées à Buggenhout et Merchtem de palissades et de murs, quand il élève une enceinte de brique autour du magasin d'informatique de Tielt, ou fortifie l'espace de Kortrijk XPO d'une trame modulaire et délimite un anneau dans le paysage de la campagne aragonaise de Matarraña, il ne fait rien de moins que définir la stratégie visant à protéger et revitaliser un élan culturel radical. Au vu de son activité professionnelle foisonnante, nous pouvons aujourd'hui revenir sur quelques images et «projets de papier» à travers lesquels Office a commencé à poser les bases culturelles de ce qui deviendra son «architecture du périmètre».

Deux de ses premiers projets, *Border Garden* et la *Cité de Refuge*, présentent des caractères communs suffisamment forts pour devenir des images emblématiques du concept de frontière à cheval entre des mondes différents, et révèlent la position historique et le rôle stratégique de leurs auteurs, qui nous apparaissent comme des visionnaires éclectiques en quête d'une culture de la contamination historique pour

Office, Border Garden, *2004-2005. Collage présenté au concours.*

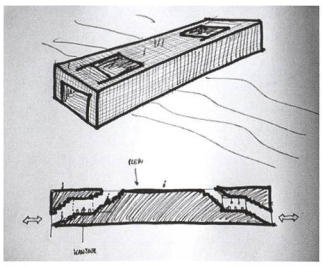
l'architecture du XXIe siècle. Ces deux projets, portant sur la construction de postes-frontières entre un pays en voie de développement et un pays à économie avancée, ont tous deux été conçus pour subvertir cette infrastructure de contrôle des flux migratoires, et en faire autre chose.

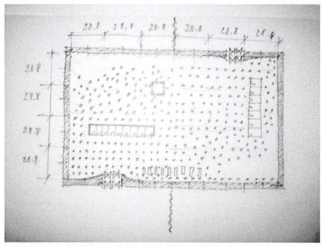
La genèse du *Border Garden* remonte au concours international d'architecture lancé en octobre 2004 et clôturé en mars 2005 pour le passage frontalier piéton d'Anapra, entre le Mexique et les États-Unis. Présenté sous le titre initial de *Frontera/Border*, ce projet lauréat a été conçu par Office en collaboration avec l'ancien condisciple de Kersten Geers, Wonne Ickx, qui travaillait alors pour l'agence Fernando Romero de Mexico City, où il fondera par la suite le bureau d'architecture Productora[1].

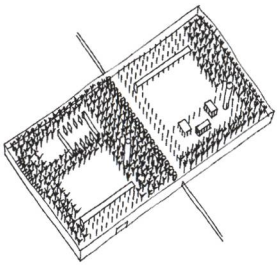
Après avoir imaginé des plates-formes surélevées enjambant la clôture métallique et plusieurs structures en passerelles inspirées du *Monumento continuo* que Superstudio avait campé dans des paysages désertiques[2], Office s'est ici affranchi des contraintes du cahier des charges du concours qui appelait à la construction d'un pont par-dessus la frontière et de locaux administratifs et culturels de chaque côté de la ligne de démarcation. Dans ce désert qui, faute de toute possibilité de vie, oblige les Mexicains à un exode involontaire, la proposition finale réinterprète le mirage de la terre promise en reprenant certains traits expressifs qui avaient caractérisé le légendaire *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Toutefois, en entrant en scène, c'est plutôt l'image et la signification de l'enclos de la *Topographia Paradisi Terrestris* d'Athanasius Kircher qui viennent à l'esprit.

Le long grillage matérialisant la frontière est interrompu par le poste de douane qui se présente sous la forme d'une enceinte rectangulaire, délimitée par un mur de neuf mètres de haut dans lequel ne sont ménagées que deux ouvertures latérales, de part et d'autre de la frontière, pour le passage des migrants. La hauteur démesurée du mur par rapport à celle du grillage indique que derrière cette enceinte, il y a bien autre chose qu'un simple poste de douane. Ce mur ne s'impose pas tant par sa puissante matérialité que par la qualité qui en fait un mirage dans ce paysage de terre ocre : sa couleur blanche. On apprend dans les documents de travail que les matériaux envisagés pour sa construction sont la brique[3], le marbre ou bien la tôle[4].

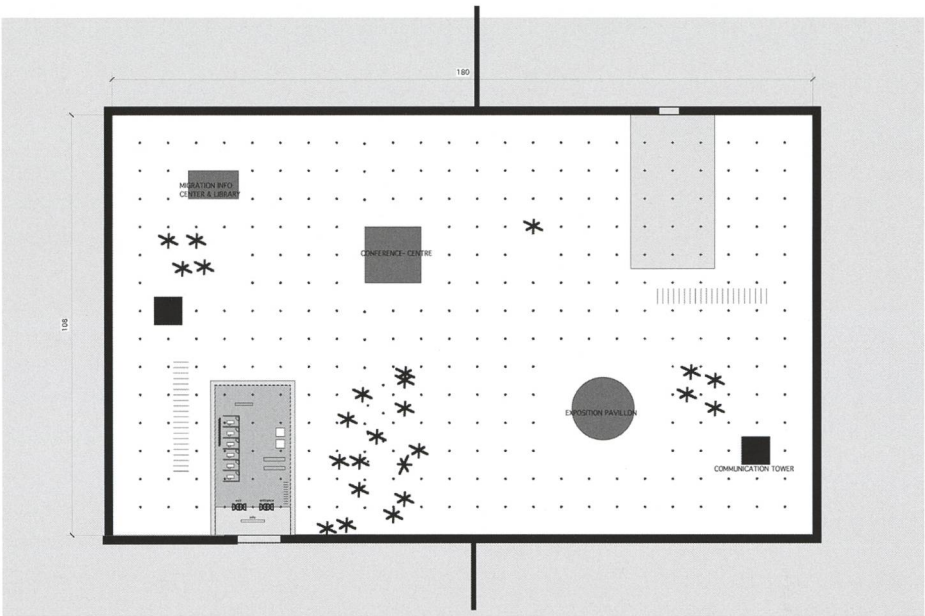
Les frondaisons des palmiers d'une oasis qui dépassent le dessus du mur blanc transforment le poste-frontière en paradis de Kircher, le *Border Garden*, également appelé *Border Crossing* ou simplement *Perimeter*[5]. Le paradis terrestre d'Office présente un aspect inattendu parce que la plantation de palmiers en rang de 16 × 26 dessine une grille qui ne peut qu'annoncer un ordre à venir. La trame géométrique de la palmeraie est inspirée de celle des colonnes du plan de la mosquée de Bagdad qui a servi de modèle dans plusieurs études préliminaires du *Border Garden*, démontrant ainsi qu'Office soumet les *Exodus* en tous genres à une opération culturelle de contamination historique[6]. Le système d'irrigation des palmiers reprend la technique traditionnelle utilisée dans les régions désertiques d'Algérie pour les jardins des maisons des oasis du Mzab, formant un réseau de canaux couverts et transformés en cheminements.





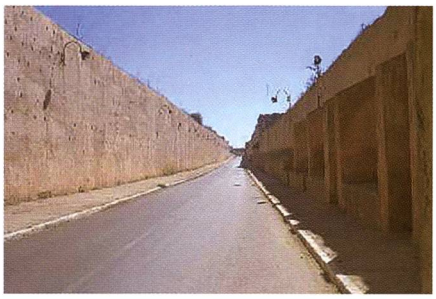


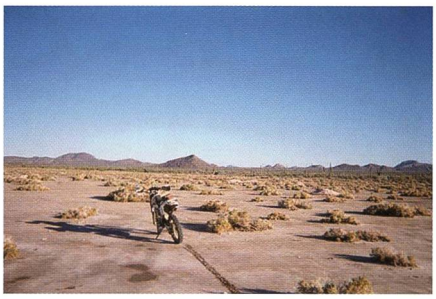
Office, Border Garden, *2004-2005. Esquisses d'étude ; plan et coupe.*



Une symétrie en miroir interrompt le maillage de palmiers afin d'y insérer quatre pavillons de plan rectangulaire abritant le poste de contrôle des passeports, les bureaux administratifs, une bibliothèque, une salle de conférence et les services. Cette symétrie est une conquête conceptuelle, issue des études dans lesquelles Office prévoit une constellation d'objets librement disséminés dans l'enclos, parfois composés selon les équilibres recherchés de Mies van der Rohe[7]. La symétrie, qu'elle soit ou non miesienne, et le paradis de Kircher s'inscrivent dans la «stratégie du cavalier» inventée par Office pour faire échec à *Exodus*. Les quatre pavillons sont des déclinaisons de l'architecture miesienne en vitrages et poteaux cruciformes, meublés de fauteuils de Mies et équipés de panneaux solaires en couverture. L'ombre de la palmeraie confère à ce lieu de passage des allures de paradis terrestre où les migrants, attirés par le mirage de l'oasis, pénètrent, déambulent et peuvent même se perdre dans une agréable dérive, abrités du soleil par les symboles de la promesse d'une entrée triomphale dans la nouvelle terre.

Le projet de poste-frontière devient prétexte au récit d'un évènement idyllique, confié à une petite sélection d'éléments aux lignes géométriques épurées, distribués selon des agencements simples et des symétries contrôlées, et où les ruptures sont limitées, afin de ne pas relâcher la tension narrative. Le fait que par-delà cette architecture complexe de l'ère post-koolhaassienne se trouve la société capitaliste qui, en fonction de ses





Office, Border Garden, *2004-2005. (gauche) Collage présenté au concours. (droite) Images prises sur Internet figurant dans les Archives numériques d'Office.*

cycles économiques, absorbe ou rejette la main-d'œuvre migrante, est un aspect politique auquel rien dans le projet ne fait référence – Office s'abstenant délibérément de toute allusion. La symétrie spéculaire qui ouvre une sortie vers un autre désert suggère toutefois que les paradis terrestres sont des mirages strictement circonscrits, comme l'étaient *Exodus* et la *Topographia Paradisi Terrestris*.

L'infrastructure du passage frontalier d'Anapra devient ainsi l'espace clos du *no man's land*, le fragment d'une utopie possible à cheval sur deux mondes, où l'on devrait seulement entrer par un côté ou l'autre, pour fuir ce qui existe au-delà et en deçà de la frontière. Les ouvertures, percées sur les côtés opposés et non, comme le prévoyaient certaines études, en façade, semblent inviter à l'errance à l'intérieur du *Border Garden*, où la sortie a même l'air d'être cachée. On s'attend à ce que les tâches bureaucratiques s'effectuent dans un espace de plaisir visuel et contemplatif, fût-il transitoire ; c'est à cela qu'après les illusions des années 1960 et 1970, Office réduit avec lucidité et réalisme le pouvoir politique de l'architecture.

Les deux vues du *Border Garden* présentées au concours sont les premiers exemples significatifs d'une série de collages Photoshop qui fera de Geers et Van Severen les instigateurs d'une architecture pensée par le biais d'une représentation en perspective écrasée très particulière et dégageant une forte identité picturale. On reconnaît dans le réalisme étrange de ces vues l'influence des perspectives de David Hockney et les différentes références artistiques que Geers et Van Severen ont pu glaner à la suite de cette découverte, des œuvres d'Ed Ruscha à celles de Piero della Francesca, en passant, naturellement, par les collages de Mies.

Pour construire ces vues en perspective, Office est allé chercher sur Internet des images aériennes de la frontière d'Anapra, des photographies de piétons en marche portant des valises, d'une moto dans le désert, de murs et d'oasis de palmiers[8]. L'arrière-plan de l'image où des gens descendent de l'autocar devant le mur a été réalisé sur Photoshop à partir de la photo d'une moto devant l'horizon montagneux du désert de Basse Californie ; le terrain qui s'étire au premier plan provient d'un cliché de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, et l'autocar est celui de la ligne Monterey Bay Scenic Tours qui promène les touristes le long de la baie californienne.

Le mur en perspective percé d'une porte d'accès, devant laquelle est arrêté le bus, est la muraille de terre rougeâtre détourée sur la photo trouvée sur Internet d'une rue d'un village d'Afrique du Nord. Il a été coloré en blanc sur Photoshop et des lignes continues et en pointillés soulignent ses bords et arêtes afin d'accentuer leur forme et l'effet de perspective. C'est avec les mêmes lignes qu'est dessinée la porte d'entrée du poste-frontière derrière laquelle on entrevoit des troncs de palmiers. Retravaillée sur Photoshop, la texture lumineuse du mur devient une matière énigmatique. Les palmiers dépassant du mur d'enceinte sont, pour la plupart, empruntés à des photos des oasis de Gabès, en Tunisie, et de Farafra, en Égypte.

Sur la vue à vol d'oiseau, construite à partir d'une photographie aérienne de la vallée désertique d'Anapra, la palmeraie est tirée des oasis de la vallée du Mzab. Mais ces arbres dont Office recherche sur Internet des photographies dans les oasis nord-africaines sont avant tout les palmiers qu'ont admirés Geers et Van Severen à Los Angeles, et ils renvoient à ceux qu'a inventoriés Ruscha à Hollywood dans son livre *A Few Palm Trees*[9], à ceux qu'a peints Hockney en bordure des piscines de Los Angeles, à ceux du collage de Koolhaas pour la villa Spear de Miami, et encore à ceux des photos que Rossi publie dans son *Autobiographie scientifique* : ils symbolisent la promesse d'un hédonisme américain et du paradis de Kircher.

Les groupes de personnes qui animent la scène de l'entrée sont choisis pour rappeler les processions d'hommes s'apprêtant à se constituer prisonniers volontaires dans les collages d'*Exodus*. On comprend peut-être mieux la signification de *Border Garden* comme allégorie plus générale de la vie contemporaine, lorsque l'on sait que le groupe de cinq personnes disposé près de l'autocar vient d'une photographie d'employés de bureau impassibles avec leurs sacoches, signée James Hardy sous le titre *Male and Female professionals walking on busy sidewalk* et mise en ligne par Gettyimages.

Les vues en perspective d'Office contribuent de façon décisive à conférer une intensité culturelle à la vision de *Border Garden*. Le procédé du collage, mêlant images, lignes et couleurs travaillées strate par strate sur Photoshop, permet d'échapper à l'hyperréalisme du rendu conventionnel, enrichit la perspective d'une densité et d'une profondeur conceptuelles et rappelle les dessins réalisés dans les années 1960 et 1970 par des techniques de collage et photomontage, mais avec un rapport des proportions, une naïveté des images, un réalisme fantastique et une vision perspective délibérément altérés par la dimension picturale.

L'ambiguïté et le charme singulier des vues de *Border Garden* tiennent au sens que les images de palmiers ajoutent au mur, faisant du poste-frontière l'unique terre promise, destinée non pas à être traversée, mais habitée par une génération de «prisonniers volontaires» désenchantés et déroutés par l'absence d'idéologie collective – idéologie que le pouvoir de l'architecture incarné dans cette oasis promet de contribuer à restaurer. Ce *Border Garden* est le «centre de conspiration éclectique» secret d'Office.

Office a repris sa réflexion sur le thème de l'enclos du paradis terrestre grâce à l'impulsion de l'exposition présentée par Pier Vittorio Aureli et Joachim Declerck – sous l'égide du Berlage Institute de Rotterdam, au centre des Beaux-Arts de Bruxelles (BOZAR) du 16 au 20 mai 2007, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la signature du Traité de Rome établissant la Communauté économique européenne (CEE) – *A vision for Brussels. Imagining the Capital of Europe*. Office propose d'établir aux confins de cette Europe un centre destiné à accueillir la foule des damnés contemporains qui tentent de rejoindre le continent dont Bruxelles aspire à être la capitale, et à montrer leur drame au monde. Geers et Van Severen ont développé leur proposition dans la séquence *Hidden Cities* dirigée par Lieven de Cauter et Michiel Dehaene pour l'exposition *Visionary Power* organisée par le Berlage Institute au Kunsthal de Rotterdam du 24 mai au 2 septembre 2007 dans le cadre de la 3e Biennale internationale d'architecture de Rotterdam.

Le projet d'Office révèle, et rend saisissante à travers des modèles de l'antique, la vocation de l'enclave espagnole de Ceuta à devenir le refuge où convergent les migrants s'apprêtant à quitter l'Afrique. Le choix de cette possession espagnole située sur la rive marocaine du détroit de Gibraltar, site de l'une des Colonnes d'Hercule de l'Antiquité classique, rejoint le thème du projet de poste-frontière entre le Mexique et les États-Unis : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de concevoir une infrastructure de contrôle des flux migratoires susceptible de devenir un nouvel établissement humain, bâti le long du rideau de fer ou de la muraille invisible qui traverse le globe à la lisière entre civilisation capitaliste et tiers-monde – le «Walled World»[10] (l'autre mur invisible est celui qui court le long des frontières de l'Europe, coupant la Méditerranée).

En tant que territoire espagnol, la ville de Ceuta garantit aux migrants qui parviennent à franchir la frontière avec le Maroc un accès contrôlé à l'Union européenne. «Le barbelé comme monument continu» : telle est la définition qu'Aureli, s'appuyant sur des images inspirées des figures emblématiques de Superstudio et de Koolhaas, donne de la frontière entre Ceuta et le Maroc, formée d'un double grillage métallique de six mètres de haut couronné de rouleaux de barbelés[11]. L'article de Tito Drago «From the Berlin Wall to Ceuta and Melilla», publié en 2005, a aussi nourri la définition culturelle et figurative du projet d'Office[12]. On comprend également mieux le cadre idéologique qui sous-tend ce projet à la lumière de la note rédigée par De Cauter et Dehaene, «*"HIDDEN CITIES"* the Camp and the Sanctuary», sur la signification du «camp de réfugiés» et sa nature de «sanctuaire» pour les personnes dépossédées de leur citoyenneté et de leurs droits, et sur le rôle encore très actuel de l'architecture «de papier», qui évoque les exemples de «l'architecture mobile» de Yona Friedman et d'*Exodus*[13].

Office, Cité de Refuge, *Ceuta, 2006-2007. (haut) Esquisse d'étude. (bas) Plaza Mayor, Cordoue.*

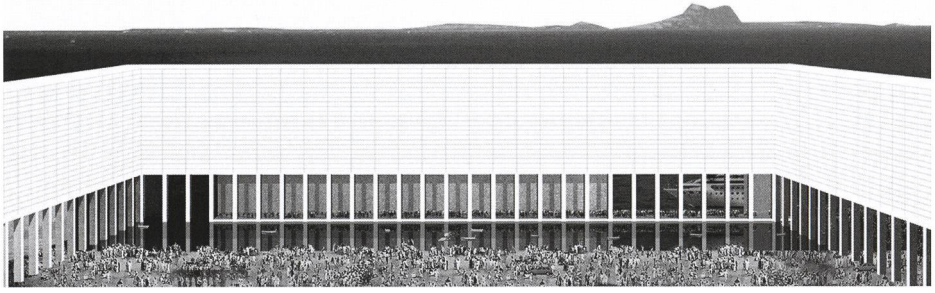
Du 15 au 18 décembre 2006, Geers et Van Severen se sont rendus à Ceuta, accompagnés de Lieven de Cauter et de leur ami photographe Bas Princen, afin de découvrir et documenter certains aspects de la zone frontalière et du poste de douane, les voies d'accès, les miradors, ainsi que les bâtiments construits près de la plage, les murs de la ville et leurs matériaux.

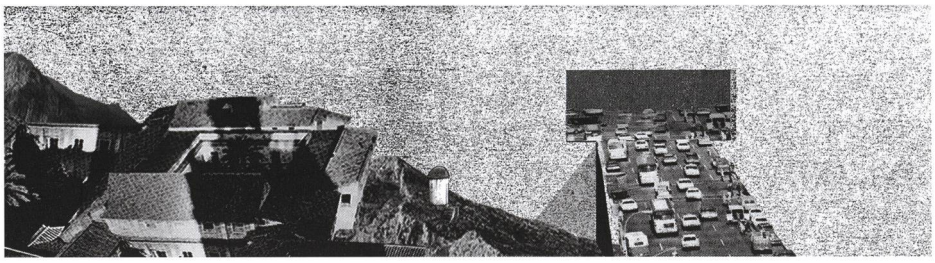
Dans son projet, Office envisage une nouvelle communauté fondée à partir d'un centre d'accueil à cheval sur la frontière, entre Ceuta et Tanger, qui donnerait corps à l'une des *Hidden Cities* évoquées dans le programme de l'exposition. Le sous-titre provisoire, *Fake Estate*, est une référence à l'œuvre de Gordon Matta-Clark qui avait racheté de petites bandes de friches urbaines, souvent inaccessibles et échappant au règlement d'urbanisme de New York, pour en faire des créations artistiques provocatrices. C'est cette stratégie que reprend Office en s'appropriant les infrastructures frontalières pour en faire non un «camp» mais une «ville» de migrants, la *Cité de Refuge*, créée à partir d'un grand espace vide carré protégé par de hautes murailles épaisses, ressuscitant du même coup le tracé rigoureux des limes romains qui, dès l'Antiquité, firent la réputation de la ville portuaire de Ceuta.

La forme choisie par Office pour sa *Cité* célèbre le retour d'un nouvel *Exodus*, mais réinterprété à la manière de la Plaza Mayor de Cordoue et du Palais de Dioclétien à Split – deux sites qui figurent parmi les références d'Office[14]. La cartographie historique de Ceuta confirme le rôle des puissantes fortifications romaines dont il reste dans la ville des traces significatives, vues et photographiées par les architectes lors de leur visite de décembre. Parmi les choix iconographiques de Geers et Van Severen pour expliquer la *Cité de Refuge*, la présence du projet de Hans Kollhoff pour l'*Atlanpole* de Nantes semble indiquer la recherche d'un modèle pour associer plusieurs fonctions dans un seul et même bâtiment, ou *Große Form*, créant en soi une nouvelle forme urbaine en lisière de la ville.

Dans les premières versions du projet, Office imaginait une sorte de «monument continu» épousant les contours sinueux de la côte et représenté, dans un collage Photoshop, par une séquence linéaire de bâtiments visités pendant le séjour à Ceuta[15]. Bien qu'Office n'ait pas développé cette solution de «monument continu», il en attribue la généalogie au *Plan Obus* de Le Corbusier pour Alger et à la station balnéaire de Prora, complexe monumental de 4500 mètres de long conçu pour les travailleurs allemands par Clemens Klotz et construit par le régime nazi sur l'île de Rügen[16]. Ces comparaisons audacieuses et provocatrices visent à pousser le modernisme jusqu'à son point d'effondrement et s'inscrivent dans la stratégie culturelle inaugurée par Venturi avec son manifeste *Complexity and Contradiction in Architecture*, et fortement ancrée chez Geers et Van Severen.

La proposition finale de la *Cité de Refuge* se présente sous la forme d'une enceinte carrée de 482 mètres de côté, 90 mètres de haut et 30 mètres d'épaisseur, enveloppant un grand espace vide conçu pour faire du poste-frontière un colosse exprimant l'inévitable sentiment d'enfermement temporaire d'une communauté partie en quête d'une autre

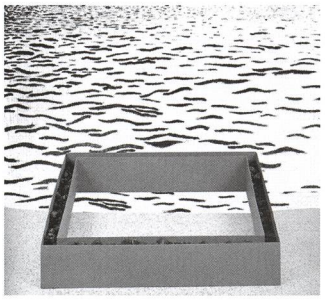




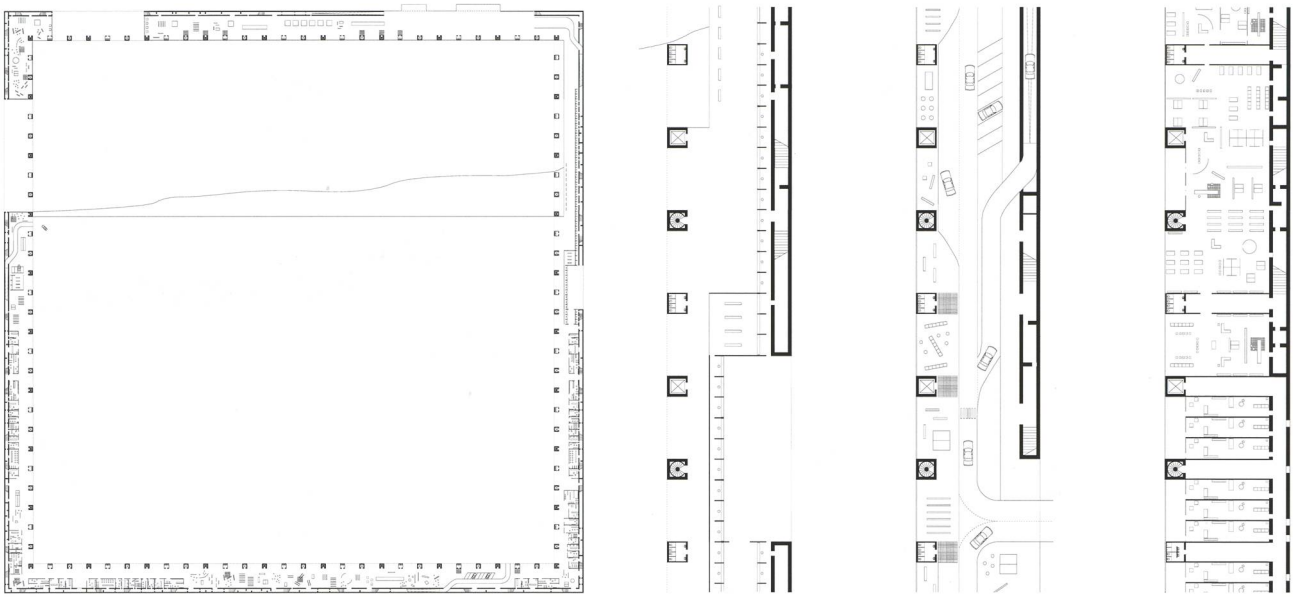
Office, Cité de Refuge, *Ceuta, 2006-2007. Collage d'étude photoshop et plans. (ci-dessous) Collage photoshop avec* Mono Lake Non-site *de Robert Smithson.*

possibilité de vie. Délibérément posée entre terre et mer, sa position souligne son statut de lieu de transit à la limite entre deux mondes différents, mais par sa conception et ses références culturelles, ce choix dénote aussi l'influence de la *Chinese Swimming Pool* de Koolhaas, bassin carré construit à cheval sur la berge de l'East River, dans le cadre du projet métaphorique de *New Welfare Island*. Par les dimensions de son enceinte, la *Cité de Refuge* est à mi-chemin entre «l'anneau carré» de 280 mètres de côté conçu par Aldo Rossi avec Luca Meda et Gianugo Polsello pour le centre d'affaires de Turin *Locomotiva 2*, et l'unité d'habitation de Dogma pour la Hollande, *A Simple Heart*, délimitée par une muraille carrée de 800 mètres de côté.

Mais ce qui singularise les proportions de l'enveloppe de la *Cité de Refuge*, c'est l'intrusion, dans le processus de conception, d'une œuvre de Robert Smithson, *Mono Lake non Site*, dont Office reprend l'image dans un collage Photoshop pour définir l'idée du projet pour Ceuta. La présence d'œuvres d'art comme celles de Matta-Clark et de Smithson permet à Office de ne pas rester prisonnier, au moment où il invente son architecture, de son attirance pour la «complexité» et les «contradictions» des diverses références historiques.



Les migrants accèdent à l'enceinte à pied ou à bord d'autobus et de «taxis bleus». Les photos prises lors du voyage de décembre éclairent cet aspect du fonctionnement du poste-frontière de Ceuta. Les véhicules pénètrent dans la *Cité de Refuge* par un viaduc de 30 mètres de haut qui s'enfonce dans l'enclos par une ouverture, comme dans les visions de *No-Stop City*, pour ensuite descendre par des rampes jusqu'au niveau de la vaste cour et du quai d'embarquement.

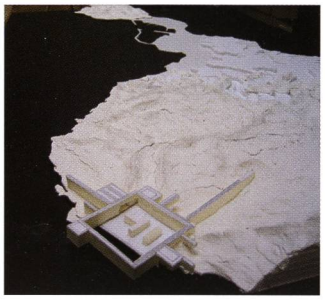


L'enceinte est un mur creux et aveugle, l'absence de toute fenêtre sur le paysage extérieur visant aussi bien à protéger l'espace intérieur qu'à faire du franchissement du mur un rite de passage vers un monde nouveau. Dans sa recherche graphique de textures pour dessiner la vue de l'enceinte selon une perspective en coin à la Ruscha, Office opte pour un pointillé de nuances de gris, afin de créer des motifs irréguliers évoquant un matériau de revêtement rudimentaire, en écho aux enduits blancs grossiers des façades des maisons bordant les rues de Ceuta, photographiés pendant le voyage de décembre[17]. Si Office s'efforce d'atteindre un tel degré de réalisme jusque dans la recherche des effets de matière et du graphisme du dessin, c'est manifestement dans un souci de renforcer le caractère concret de son projet visionnaire.

Des escaliers, des rampes d'accès, des bureaux et divers locaux de service sont aménagés dans l'épaisseur du mur d'enceinte de la *Cité de Refuge*, tandis que les piliers creux encadrant la cour accueillent d'autres locaux ainsi que les ascenseurs. Le visage de l'enceinte sur la grande cour carrée se caractérise par le haut portique et la trame de rectangles horizontaux évoquant les panneaux vitrés d'un mur-rideau, mais aussi abstraite que la grille infinie du *Monument continu*. Le réseau de lignes, omniprésent dans l'objet visionnaire de Superstudio, est absent sur les piliers qui acquièrent ainsi dans la *Cité de Refuge* une tout autre monumentalité, ce qui porte Office à parler de «colonnade» ou d'«arcade»[18].

La partie de la *Cité de Refuge* débordant sur la mer est une porte sur l'espoir, avec ses larges ouvertures où l'on aperçoit l'arrivée des navires dans lesquels les migrants embarqueront pour le continent européen. La cour est calquée sur le modèle historique des

places de marché espagnoles, comme en témoigne une esquisse en perspective intitulée *Plaza Mayor* de Ceuta[19]. Les individus errent dans ce lieu de transit ; en contemplant le colosse qui les accueille, ils peuvent enfin entrevoir le nouvel ordre politique qui les attendra une fois qu'ils auront quitté la *Cité de Refuge*. *«Rien n'est vraiment organisé»*[20], soulignent Geers et Van Severen à propos du mur d'enceinte, comme s'il s'agissait de la pièce sans fonction précise, découverte à la lecture de l'*Autobiographie Scientifique* de Rossi.



En intégrant à leur collage Photoshop représentant la scène de l'attente une photographie de foule empruntée au photomontage *Un Rito Espiatorio* de la série *Atti fondamentali* de Superstudio, Geers et Van Severen révèlent leur puissance visionnaire dans la mise en scène du drame de l'exode des Africains. On retrouve d'ailleurs cette même image de Superstudio dans les recherches menées au Berlage Institute de Rotterdam : elle figure la foule qui peuple l'immense place aux allures de Cirque Maxime de la proposition d'Aureli pour Bruxelles, réalisée en collaboration avec Pier Paolo Tamburelli[21]. Dans son collage, Office utilise également le photomontage des *Discorsi per immagini* d'Archizoom où deux immenses rideaux ferment la place Rouge de Moscou[22]. En affirmant que la *Cité de Refuge* est un projet «réel», Office prend ses distances avec les visions de l'architecture radicale, comme pour éviter que son projet puisse être assimilé à ces manifestations visionnaires – *«il ne s'agit pas d'un projet utopique dans le style de Superstudio, avec des hippies se baladant dans un pays imaginaire quadrillé par une grille»*[23], précise Geers.

Parmi les images réunies pour le projet de Ceuta, les «photos-peintures» de vagues marines et de nuages de la série *Seestück* de Gerhard Richter, ainsi que le tableau de Hockney *Portrait of an Artist (Pool with two figures)*, choisi pour l'eau de la piscine, témoignent de la complexité délibérément recherchée des références iconographiques pour parvenir à une image de synthèse Photoshop dans laquelle chaque détail graphique participe à la tension culturelle du projet[24]. Le *Discorso per immagini* d'Office s'inscrit dans le droit fil de ceux d'Archizoom, de Superstudio et de l'OMA et, comme c'était déjà le cas pour le *Border Garden*, revendique une dimension artistique dans les lignes, les textures et la composition, qui tend à accentuer et refléter une nouvelle vision de l'architecture. Ces collages Photoshop ne se bornent pas à représenter l'architecture mais servent à affirmer sa dimension culturelle, qui se nourrit de l'image proprement dite et de ses détails.

Dans la proposition d'Office, la *Cité de Refuge* apparaît comme la quintessence même de la construction d'une ville, le «fait urbain» par la création d'autres structures. Dans les collages et les maquettes, on devine la trace de certains édifices, incrustés dans la muraille comme dans d'antiques complexes monumentaux, signes d'une croissance spontanée qui aurait été générée à partir du colosse carré. Dans un photomontage, on aperçoit ainsi adossé à un côté du mur un bâtiment qui se reflète dans le miroir de la mer : c'est la photo déformée de la maquette de la Maison de Diane à Ostia Antica[25]. Dans une maquette d'étude, le gigantesque carré de la *Cité de Refuge* semble en revanche articulé sur des bâtiments linéaires plus ou moins longs et plusieurs volumes

Office, Cité de Refuge, *Ceuta, 2006-2007. Maquette d'étude et maquette en acier Corten exposée au Kunsthal de Rotterdam.*

surgissant de la cour, évoquant une croissance qui transforme la *Cité* en un établissement urbain débordant de l'enceinte, comme c'était le cas avec les longues barres résidentielles qui s'échappaient d'*Exodus*.

La maquette exposée au Kunsthal a été réalisée en acier Corten, matériau choisi pour sa patine rouillée[26]. La *Cité de Refuge* ressemble ici à une gigantesque masse de métal rouillé comme celle de la *Floating Swimming Pool*, dont Koolhaas disait qu'elle était devenue le refuge des architectes constructivistes ayant fui le régime soviétique. En récupérant le scénario narratif des œuvres de l'OMA, et plus particulièrement de celles des années 1970, Office montre en quoi cela correspond à une stratégie bien précise de refondation de l'architecture contemporaine, et réaffirme sa volonté de dépasser toutes les manifestations de type post-koolhaassien, qui ont réduit l'architecture de Koolhaas à des opérations académiques, de composition ou de non-composition.

On assiste une fois de plus avec la *Cité de Refuge* à la mise en scène du mythe des «prisonniers volontaires»; mais l'architecture développe ici une monumentalité digne du Forum d'une colonie européenne de fondation récente. Le dessin de la *Cité de Refuge* est, selon ses auteurs, *«si (tragiquement) beau»*[27]. Ce principe de beauté «terrible», qui peut également émaner de la tragédie humaine, conduit Office à délivrer le discours architectural de la forme «politique» et idéologique, que recherchent Aureli et Dogma dans le sillage de la leçon de Manfredo Tafuri, pour l'affranchir de tout «contenu».

L'objectif central du projet d'Office n'a pas changé: redéfinir la discipline, la dégager de toute dimension tragique et, dans la lignée de Koolhaas, inventer en priorité des mécanismes théoriques propres à impulser un élan visionnaire comparable à celui qui avait animé les architectures radicales, mais plus pragmatique et plus réaliste. La *Cité de Refuge* est le fragment de laboratoire pour l'élaboration du «concept de la ville»[28] où,

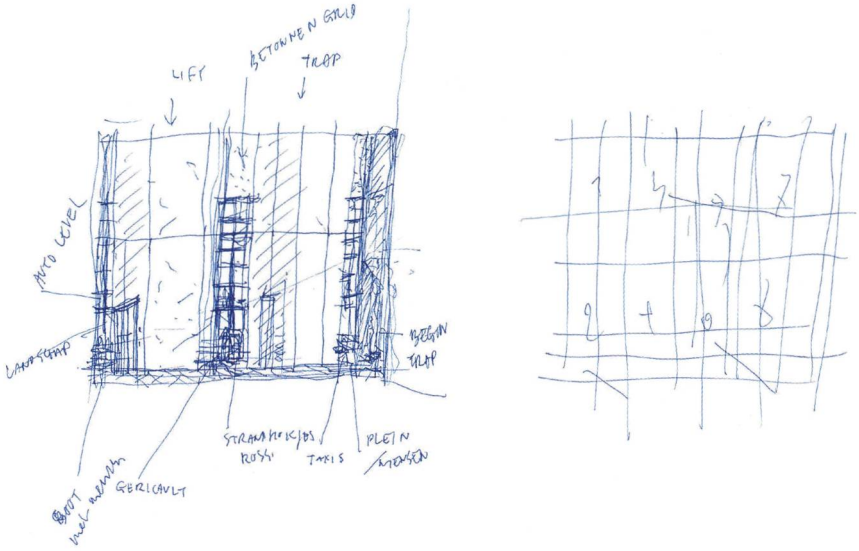
comme dans *Border Garden*, l'hétérotopie et le camp de réfugiés (ou de prisonniers) se confondent pour accoucher d'un autre acte de refondation de la discipline par le biais des outils du projet et de la conception, et pour réinvestir l'architecture d'un pouvoir propre, à savoir celui de *«rendre le problème plus compréhensible»* (le drame de l'émigration à Ceuta)[29].

C'est un titre koolhaassien qu'Office a choisi pour présenter son projet au Kunsthal de Rotterdam : *Hidden Cities : Ceuta, the City Island : the imprisoned city as a laboratory*. Dans sa plaquette d'exposition, Geers et Van Severen citent un passage de l'*Essai sur l'art* de Louis-Étienne Boullée sur le rôle fondateur de l'«image» et sa priorité sur la «construction», laissant ainsi apparaître en filigrane l'importance qu'ils attachent à l'œuvre théorique de Rossi, qui, dans les années 1970, avait remis cet essai au goût du jour pour formuler les principes de son «rationalisme exalté». Office place en exergue un extrait du *Field Trip* de Koolhaas, publié dans *S,M,L,XL* sur la révélation soudaine que le mur de Berlin *«encercle la ville, ce qui, paradoxalement, lui permet d'être "libre"»*. Enfin, une reproduction de l'interprétation de Madelon Vriesendorp du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault boucle la composition typographique et conceptuelle de la plaquette – une référence, celle à Géricault, que l'on retrouve aussi dans les notes de Geers et Van Severen pour le projet de Ceuta : *«La tête de pont de la forteresse Europe : danser sur le radeau de la méduse.»*[30]

Office fait ainsi de la *Cité de Refuge* le «laboratoire» d'une idée de la ville, comme l'étaient *Exodus*, *The City of the Captive Globe* et *A Green Archipelago*, figures mythiques auxquelles Geers et Van Severen ont choisi de se confronter. *«Le projet de Ceuta,* expliquent-ils, *est une étude de cas parfaite pour, au bout du compte, présenter la forme de la ville sur le champ de bataille de l'Europe et de l'Afrique du Nord, du capitalisme et de son arrière-pays dévasté. Tel est notre contexte. C'est tout ce que nous avons. La survie affine nos principes.»*

Un nouveau chapitre de l'histoire du projet de la *Cité de Refuge* s'est ouvert dans la seconde moitié des années 2000. Depuis ses débuts, Office cherche à articuler sa vision sur un système figuratif inspiré des œuvres de Hockney ou de Ruscha, mais aussi de Piero della Francesca et de Donato Bramante, capable de représenter la dimension historique de l'architecture et de se traduire par des œuvres offrant des vues d'angle et autres perspectives déformées. Au vu de ses références culturelles et des sources historiques foisonnantes auxquelles il n'a cessé de puiser pour formuler une vision en perspective de l'espace, Office ne pouvait passer à côté d'un chef-d'œuvre de l'illusionnisme de la Renaissance : la *Salle des perspectives* de Baldassarre Peruzzi à la villa Farnesina de Rome. Ce sont les effets de perspective de cette salle qu'il associe aux visions de l'aura radicale de ses collages Photoshop pour fournir un nouvel exemple de ces contaminations caractéristiques de sa poétique.

L'exposition *EUtopia – The Possibility of an Island*, organisée du 20 octobre 2016 au 17 janvier 2017 par Joeri De Bruyn et Ward Verbakel au musée M de Louvain, pour marquer le 500e anniversaire de la publication du livre de Thomas More, *Utopia*, offrait



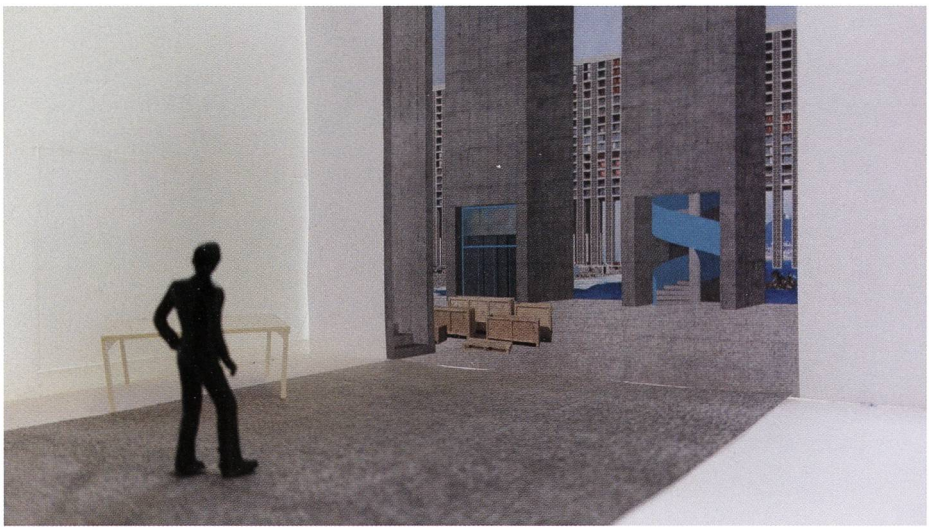
Office, dessin d'étude de la Cité de Refuge *pour l'installation à l'exposition* EUtopia. The Possibility of an Island, *2016-2017, Musée M, Leuven.*

(ci-dessous) Baldassarre Peruzzi, Salle des perspectives, villa Farnesina, Rome.

une occasion de reprendre la réflexion sur la *Cité de Refuge*. Pour l'installation dans la salle accueillant les œuvres d'*EUtopia*, Office s'est inspiré des effets d'optique et de perspective de la *Salle des perspectives* et a appliqué sur toute la hauteur d'un mur l'agrandissement d'un détail de la *Cité de Refuge*, afin de donner au visiteur l'illusion qu'il se trouve au rez-de-chaussée du complexe, devant la porte d'accès, et qu'il regarde vers la cour. Les esquisses et les maquettes montrent que, comme l'avait fait Peruzzi, Office construit sa perspective à partir d'un point de vue donné de l'espace, de manière à orienter le regard de l'observateur pour que celui-ci ait l'impression de se tenir en un point précis de la *Cité de Refuge*.

Dans le visuel de la cour de la *Cité de Refuge*, Office représente les piliers creux en béton brut et rythme les façades par une grille de fenêtres rentrantes faisant office de brise-soleil. Ce vocabulaire moderniste, absent de la version originale de la *Cité de Refuge*, se teinte d'une atmosphère de monumentalisme méditerranéen évoquant des œuvres de Rossi et aussi de Fernand Pouillon. Dans la partie de la cour occupée par la plage, on remarque trois *Cabine dell'Elba* qui, pour Rossi, incarnaient l'idée même de la maison primitive et symbolisent ici le foyer perdu, autour duquel se regroupent les migrants – et, avec eux, les jeunes architectes. La présence du *Radeau de la Méduse* sur l'étendue de mer qui pénètre dans l'enceinte complète le récit sur la signification de la *Cité de Refuge* par rapport aux utopies radicales, après l'apparition, dans le premier photomontage du projet, de la foule de Superstudio[31].

La perspective d'Office est imprimée sur une toile pour devenir tapisserie – en référence aux dessins muraux de Sol LeWitt[32]. Appliquée sur les murs de la salle du musée M, elle semble puissante par ses dimensions, mais aussi fragile que les pages du livre de Thomas More – installée devant la grande baie vitrée, elle se donne explicitement comme tenture.



Dans l'installation d'*EUtopie*, la perspective, en tant qu'outil graphique, revêt une valeur culturelle précise qui signale le positionnement d'Office dans le débat actuel. Ce qu'Office écrit de la *Salle des perspectives* de Peruzzi et de la perspective de la *Cité de Refuge* est une déclaration sur le pouvoir d'illusion du décor pictural et sur la nécessité de préserver l'aspiration visionnaire qu'a toujours exprimée l'architecture – au XXe siècle aussi bien qu'à la Renaissance et dans les années 1960 et 1970, comme en témoignent le *Radeau de la Méduse*, les *Cabine dell'Elba*, ou encore le décor de Peruzzi[33].

Du 16 février au 1er juillet 2017, la tenture nomade de la *Cité de Refuge* a été accrochée à la Graham Foundation For Advanced Studies in the Fine Arts de Chicago, pour l'exposition *Spaces without Drama or surface is an illusion, but so is depth*, organisée par Wonne Ickx et Ruth Estévez, et consacrée au rôle du collage numérique et du trompe-l'œil obtenu par superpositions en deux dimensions, et aux réalisations de ce type telles les scénographies et les maquettes de théâtre de papier des XIXe et XXe siècles (les «*toy-theaters*»). Ickx avait collaboré avec Geers et Van Severen sur le projet du *Border Garden* où ce genre de collage commençait à s'imposer comme outil permettant de se réapproprier la dimension narrative et historique de l'architecture – une fonction sur laquelle revient l'exposition *Spaces without Drama*.

Avant d'envoyer la perspective de la *Cité de Refuge*, Office a étudié la construction d'une vue, toujours calculée à la manière de Peruzzi, destinée à être accrochée sur deux murs adjacents de la salle de la Graham Foundation. L'arête formant l'intersection de ces deux murs devient l'axe de symétrie d'une vue angulaire comportant deux scènes définies dans les mêmes volumes architecturaux, mais présentées dans deux milieux différents. Pour construire ce collage Photoshop, Office recourt à l'architecture de la culture rationaliste de la fin du XXe siècle – depuis les unités d'habitation du quartier du Gallaratese de Rossi à Milan, jusqu'au Federal Center de Mies à Chicago, en

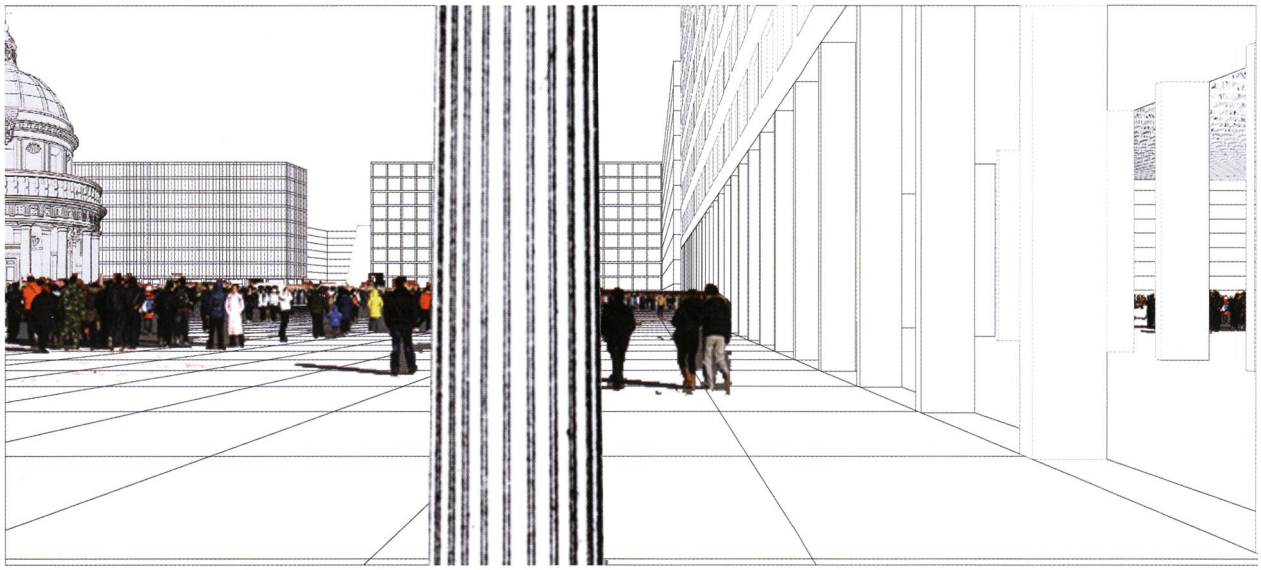
Office, perspectives d'étude et finale de la Cité de Refuge *pour l'installation à l'exposition* EUtopia. The Possibility of an Island, *2016-2017, Musée M, Leuven.*

passant par les barres d'immeubles du Parque Guinle et du ministère de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro de Lucio Costa et de son groupe[34] – et à un motif de lignes subtiles évoquant un mur-rideau semblable à celui qu'a immortalisé Bas Princen dans sa photographie *Ringroad (Houston)*.

Les scènes de la vue symétrique représentent deux milieux distincts : d'une part, un tapis d'herbe qui, dans certaines études est remplacé par un paysage boisé du XIXe siècle comme ceux qu'utilisait Rossi dans ses collages ; et d'autre part par une place dallée à la manière de la *Supersuperficie* de Superstudio, à laquelle viennent s'ajouter dans certaines études le petit temple de San Pietro in Montorio du dessin en perspective de Paul Letarouilly[35], un fût de colonne cannelée au premier plan et, au fond, au-delà du portique à la Rossi, le *Space Frame* de Mies recouvrant la place. Office étudie également une version en perspective double avec, au premier plan, une grille de piliers et de poutres encadrant les deux scènes, comme dans le fameux *Panneau de Berlin*.

Les perspectives d'Office réalisées en collages Photoshop s'avèrent être non seulement une technique de représentation, mais surtout un dispositif culturel visant à juxtaposer des moments historiques différents, comme c'était le cas dans la *Flagellation du Christ* de Piero della Francesca[36], et s'imposent par là même comme un outil privilégié pour exprimer, sous forme de manifestes visuels, les aspirations de ces visionnaires éclectiques en quête d'un nouveau rationalisme.

L'auteur remercie Keersten Geers, David Van Severen et Steven Bosmans.



Notes

Ce texte a été traduit de l'italien au français par Isabelle Taudière.

[1] Voir Christophe van Gerrewey, «Border Garden», in *Office Kersten Geers David Van Severen*, Walther König, Cologne, 2017, vol. 1, p. 45.

[2] Voir les documents de la chemise *Comunicatie-schetsen*, dossier *Office 15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

[3] *Border Garden*, opuscule, dossier *Office15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

[4] *Jardín Frontera/Border Garden*, tapuscrit, fichier *arquine-panels-vertic-2*, chemise *015-Unsorted*, dossier *Office15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

[5] Voir Pier Vittorio Aureli, «Vivre Sa Vie. À propos de l'œuvre de Kersten Geers et David Van Severen», in *2005-2006. Tentoonstelling 35 m³ jonge architectuur, Office Kersten Geers David Van Severen (25.08-02.10.2005)*, Vlaams Architectuurinstituut, deSingel Internationaal Kunstcentrum, Anvers, 2005, p. 12 (pp. 9-12).

[6] Voir les documents de la chemise *Comunicatie-schetsen*, dossier *Office 15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

[7] *Jardín Frontera/Border Garden*, tapuscrit, fichier *arquine-panels-vertic-2*, chemise *015-Unsorted*, dossier *Office 15-Border Garden* (Doc. Archives numériques Office).

[8] L'une des références de cette oasis est le site internet: www.mzab.free.fr (non accessible en janvier 2019).

[9] Edward Ruscha, *A Few Palm Trees*, Heavy Industry Publications, Hollywood, 1971.

[10] Voir Lieven de Cauter et Michiel Dehaene, «Meditations on Razor Wire. A Plea for Para-Architecture», in George Brugmans et Vedran Mimica (éd.), *Visionary Power. Producing the Contemporary City*, NAi Publishers, Rotterdam, 2007, pp. 242-243 (pp. 232-247).

[11] Pier Vittorio Aureli et Joachim Declerck (éd.), *Brussels – A Manifesto. Toward the Capital of Europe, A Berlage Institute Project*, NAI Publishers, Rotterdam, 2007, p. 24. Cette définition apparaît dans la légende de la photographie de la frontière. À propos de la photographie et de la discussion sur Ceuta, voir Lieven de Cauter et Dieter Lesage, «Re: The Myth of the Bridge», Hunch. The Berlage Institute report, n° 5, 2002, pp. 54-68.

Office, perspective d'étude de la Cité de Refuge *pour l'installation à l'exposition* Spaces without drama or surface is an illusion, but so is depth, *Graham Foundation for Advances Studies in the Fine Arts, Chicago, 2017.*

[12] Tito Drago, «From the Berlin Wall to Ceuta and Melilla», *Inter Press Service* [revue en ligne], 5 octobre 2005. L'article est conservé dans la documentation du projet d'Office, chemise *035-referentieteksten*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[13] Lieven de Cauter et Michiel Dehaene, «"HIDDEN CITIES" The Camp & the Sanctuary», note conservée dans la chemise *035-referentieteksten* (Doc. Archives numériques Office). Voir aussi Lieven de Cauter et Michiel Dehaene, «Meditations on Razor Wire. A Plea for Para-Architecture», *op. cit.*

[14] On trouve dans la documentation rassemblée par Office pour la *Cité de Refuge* plusieurs images d'*Exodus*, du Palais de Dioclétien à Split et de la Plaza Mayor de Cordoue. Voir chemise *035-referentieteksten*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[15] Voir *Untitled-1*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office). Pour la photographie de Bas Princen, voir *035-bas2.jpg*, chemise *035-bas pictures*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[16] Les images de la cartographie de Ceuta et de la photographie aérienne du Seebad Prora sont conservées dans le dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[17] Voir à ce propos la photo du détail du mur d'enceinte, *IMG_2039.JPG*, conservée dans le dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[18] Voir par exemple le texte Kersten Geers et David Van Severen, *Cité de Refuge*, fichier *035-ceuta-textfinal*, chemise *035-pressmap*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[19] Cette esquisse est conservée dans le dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[20] Kersten Geers et David Van Severen, «Cité de Refuge. Inverting the Power of Separation», in George Brugmans et Vedran Mimic (éd.), *Visionary Power. Producing the Contemporary City*, *op. cit.*, p. 262 (pp. 258-267).

[21] Voir Pier Vittorio Aureli et Joachim Declerck (éd.), *Brussels*, *op. cit.*, p. 125.

[22] Les reproductions des photomontages de Superstudio et d'Archizoom figurent parmi les documents rassemblés par Office pour le projet de Ceuta dans le dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[23] «Brussels Office KGDVS. Interview by Felix Burrichter», in *PIN-UP. Interviews*, Power House Books, Brooklyn, 2013, p. 306 (pp. 301-307).

[24] Les images sont conservées dans la chemise *035-referentiebeelden*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[25] La photographie de la maquette des maisons d'Ostia Antica est conservée, sous le titre *oldbuild3*, dans la chemise *035-referentiebeelden*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office). On trouve également dans cette chemise des images de mosquées, d'églises et de maisons à patios.

[26] Voir l'esquisse *035-00-maquette1*, chemise *035-finalsboek*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[27] Kersten Geers et David Van Severen, «Cité de Refuge. Inverting the Power of Separation», *op. cit.*, p. 259.

[28] *Ibidem*.

[29] «Brussels Office KGDVS. Interview by Felix Burrichter», *op. cit.*, p. 306.

[30] Kersten Geers et David Van Severen, «A project for Ceuta», chemise *035-site*, dossier *Office35-Ceuta-power* (Doc. Archives numériques Office).

[31] Les *Cabine dell'Elba* de Rossi et le *Radeau de la Méduse* de Madelon Vriesendorp figurent déjà dans l'étude : *fichier 1.Setup beeld.pdf*, chemise *Pdf*, dossier *Office200-EUtopia* (Doc. Archives numériques Office).

[32] Les œuvres de LeWitt sont réunies dans *Sol Lewitt – Museum M*, chemise *0-References*, dossier *Office200-EUtopia* (Doc. Archives numériques Office). Cette chemise contient également des reproductions de la *Flagellation* de Piero della Francesca et plusieurs grandes toiles de Hockney tel *A Bigger Grand Canyon*.

[33] Office, *Stadsgezicht*, tapuscrit, fichier *200-160919-book_final.docx*, chemise *Text*, dossier *Office200-EUtopia* (Doc. Archives numériques Office).

[34] Voir les chemises, *Building Foreground, Facades* et *Plaza*, dossier *Office232-Space without Drama* (Doc. Archives numériques Office).

[35] Il existe une chemise contenant des images des dessins de Letarouilly, mais il n'y figure aucune reproduction du petit temple de Bramante (*Paul Letarouilly*, dossier *Office232-Space without Drama*, Doc. Archives numériques Office).

[36] Pour cette interprétation, voir Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Einaudi, Turin, 1981.