

Zéro2 éditions
Solang Production

PIERRE JEAN GILOUX

INVISIBLE CITIES



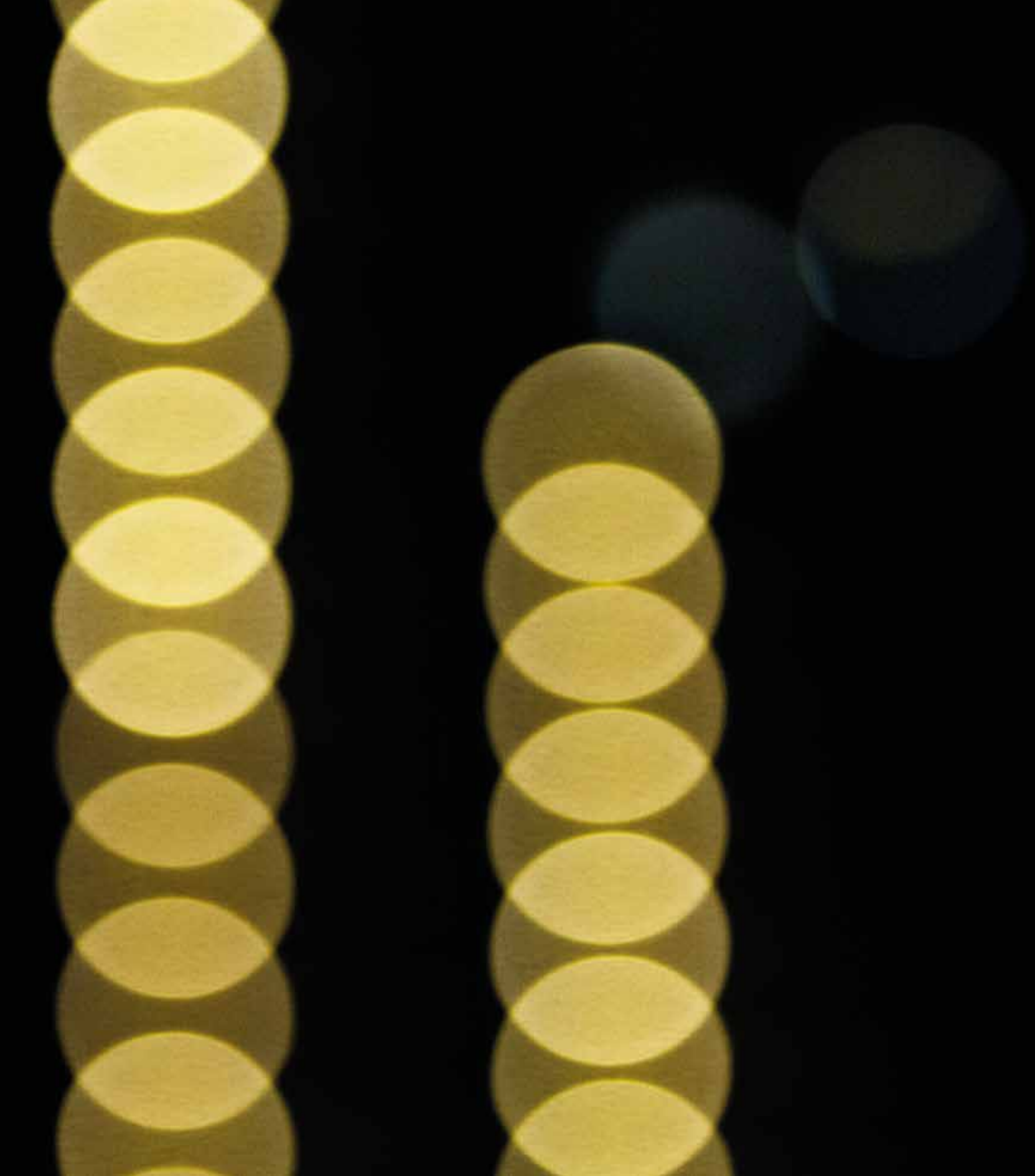


PIERRE JEAN GILOUX

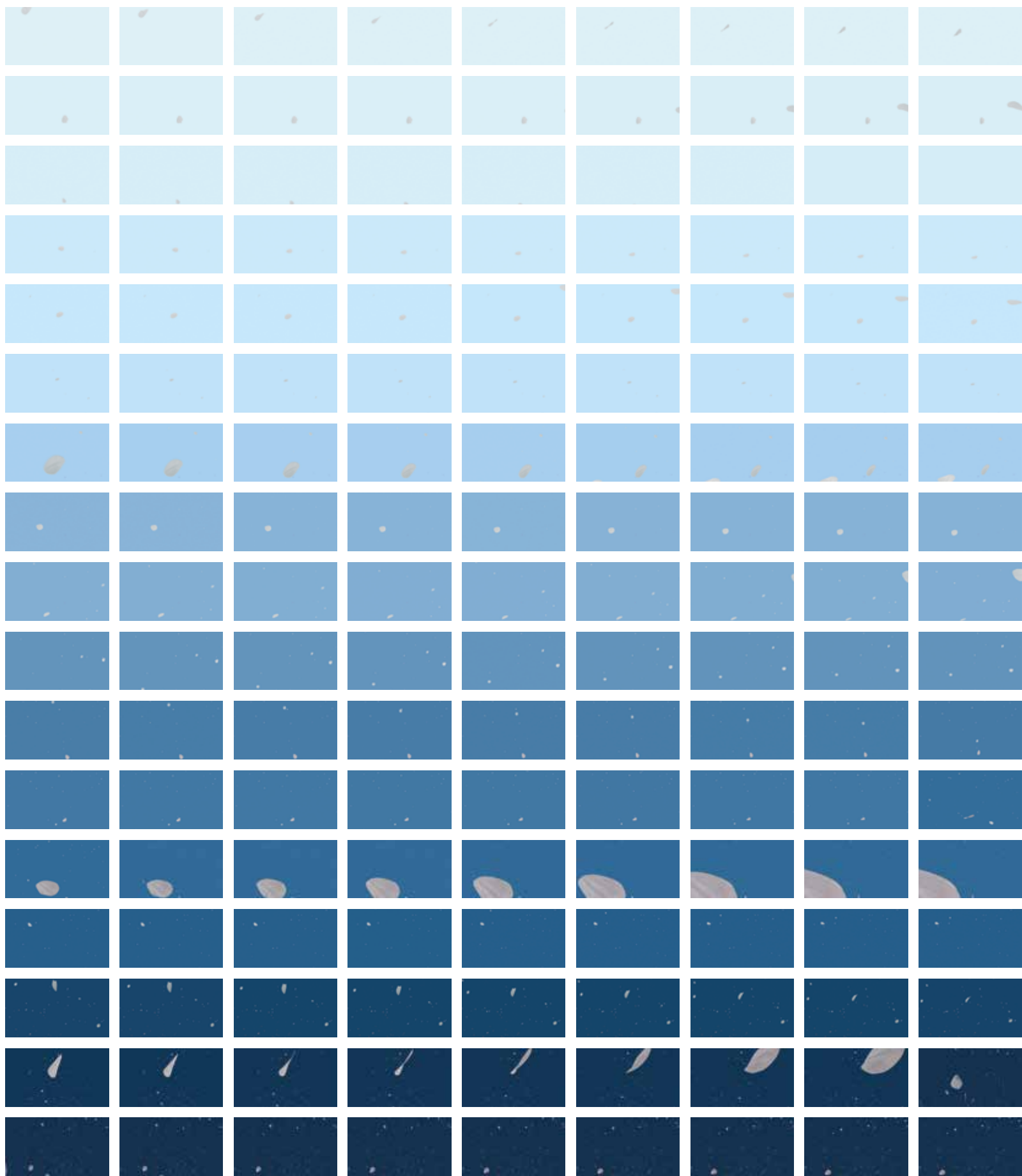
INVISIBLE CITIES

MACHINAMI, JAPANESE URBAN LANDSCAPES

6	Un monde d'apparences
8	A World of Appearances MANUEL TARDITS
11	METABOLISM
39	À quoi rêvent les villes ? Fantômes du métabolisme
47	What Do Cities Dream Of? The Ghosts of Metabolism ÉLIE DURING
55	JAPAN PRINCIPLE
81	Utopie urbaine et imaginaire réticulaire
91	Urban Utopia and Reticular Imagination PIERRE MUSSO
101	SHRINKING CITIES
125	La ville comme surface de projection ENTRETIEN AVEC PIERRE JEAN GILOUX PAR INGRID LUQUET-GAD
131	The city as a projection surface PIERRE JEAN GILOUX IN CONVERSATION WITH INGRID LUQUET-GAD
137	STATIONS
193	Réversibilité de la ville japonaise
199	The Reversibility of the Japanese City VINCENT ROMAGNY
205	EXPOSITIONS
216	Biographie
216	Biography
218	Notices des films
218	Films notes





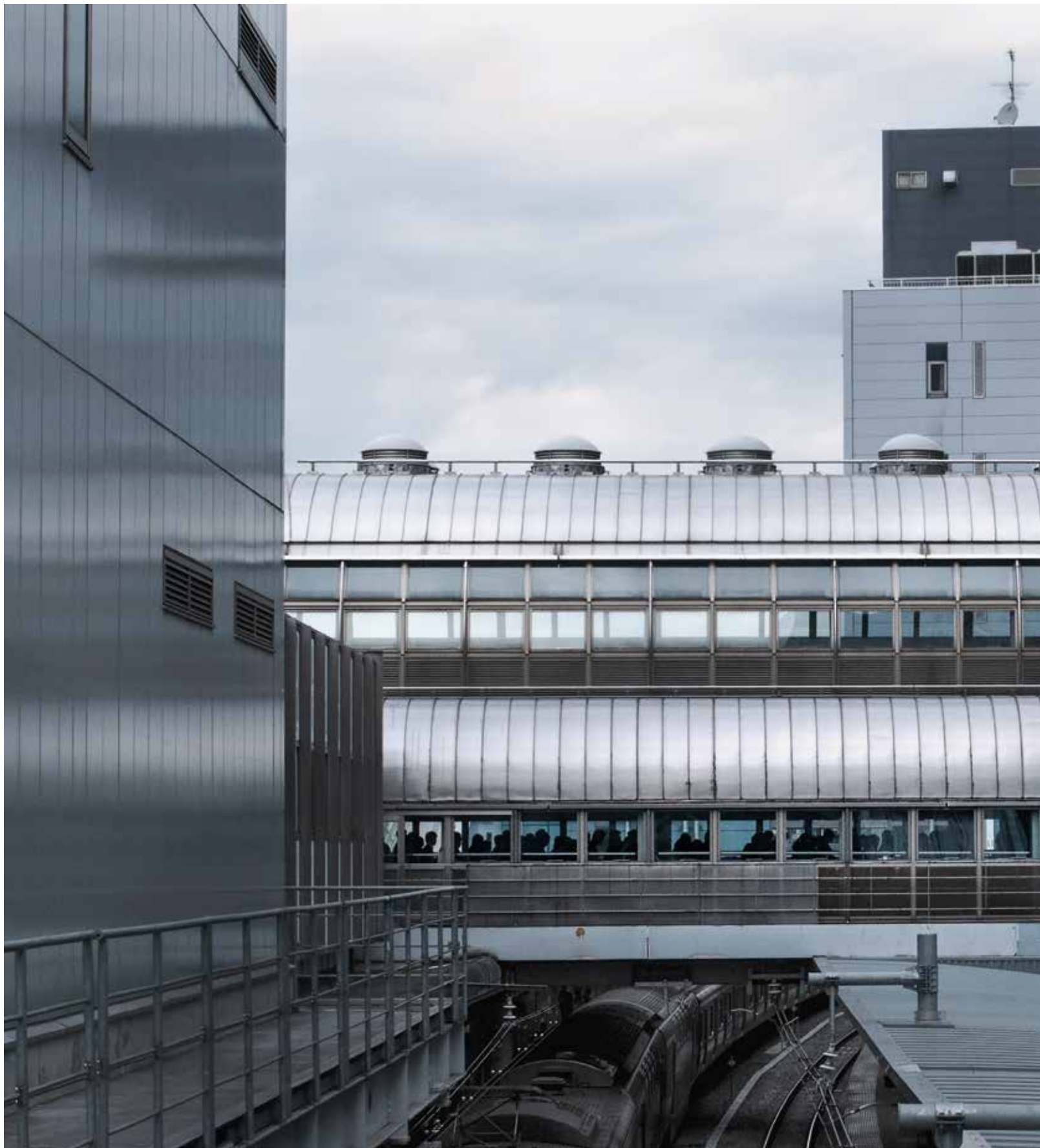
















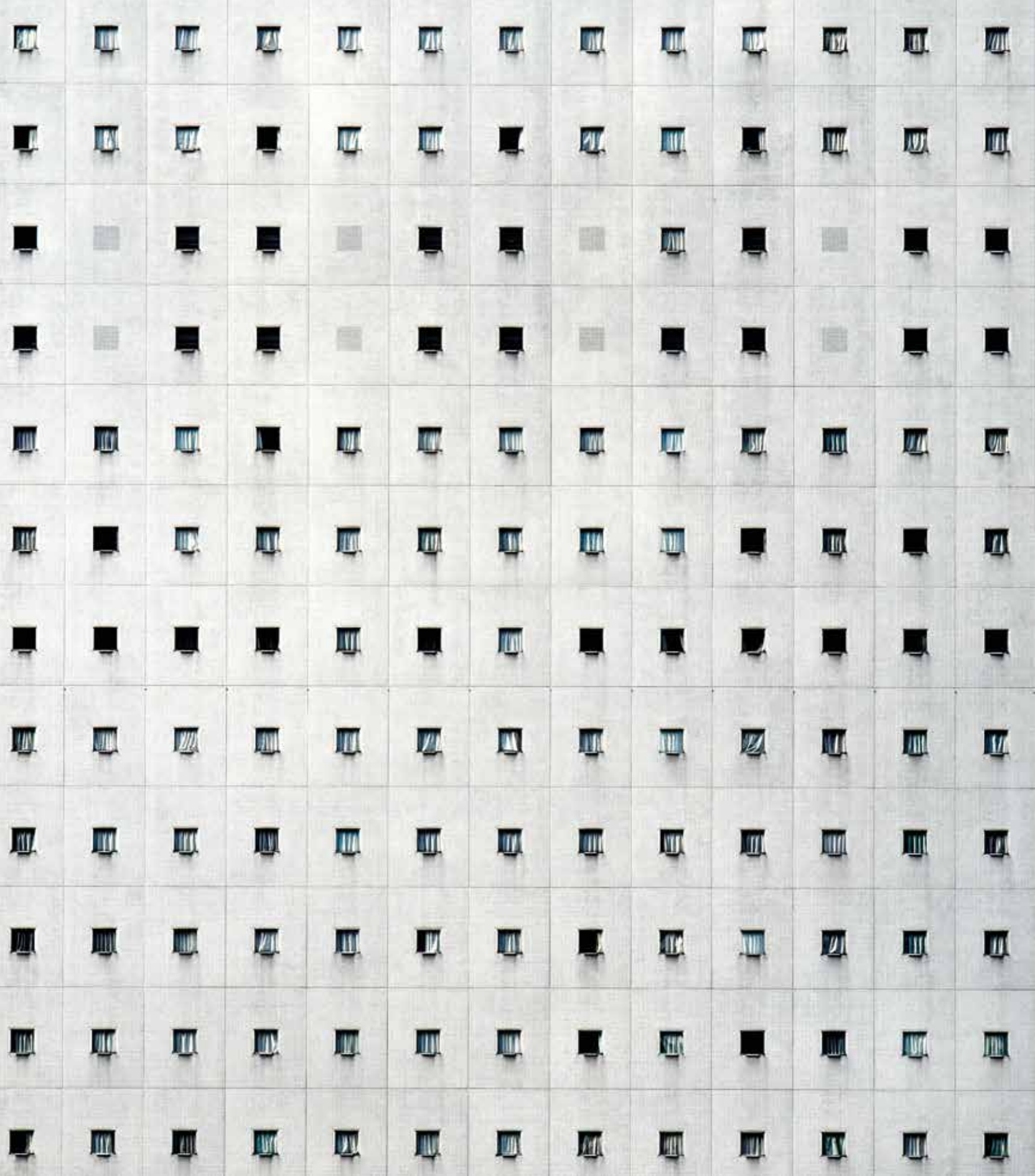
静岡新聞
静岡放送

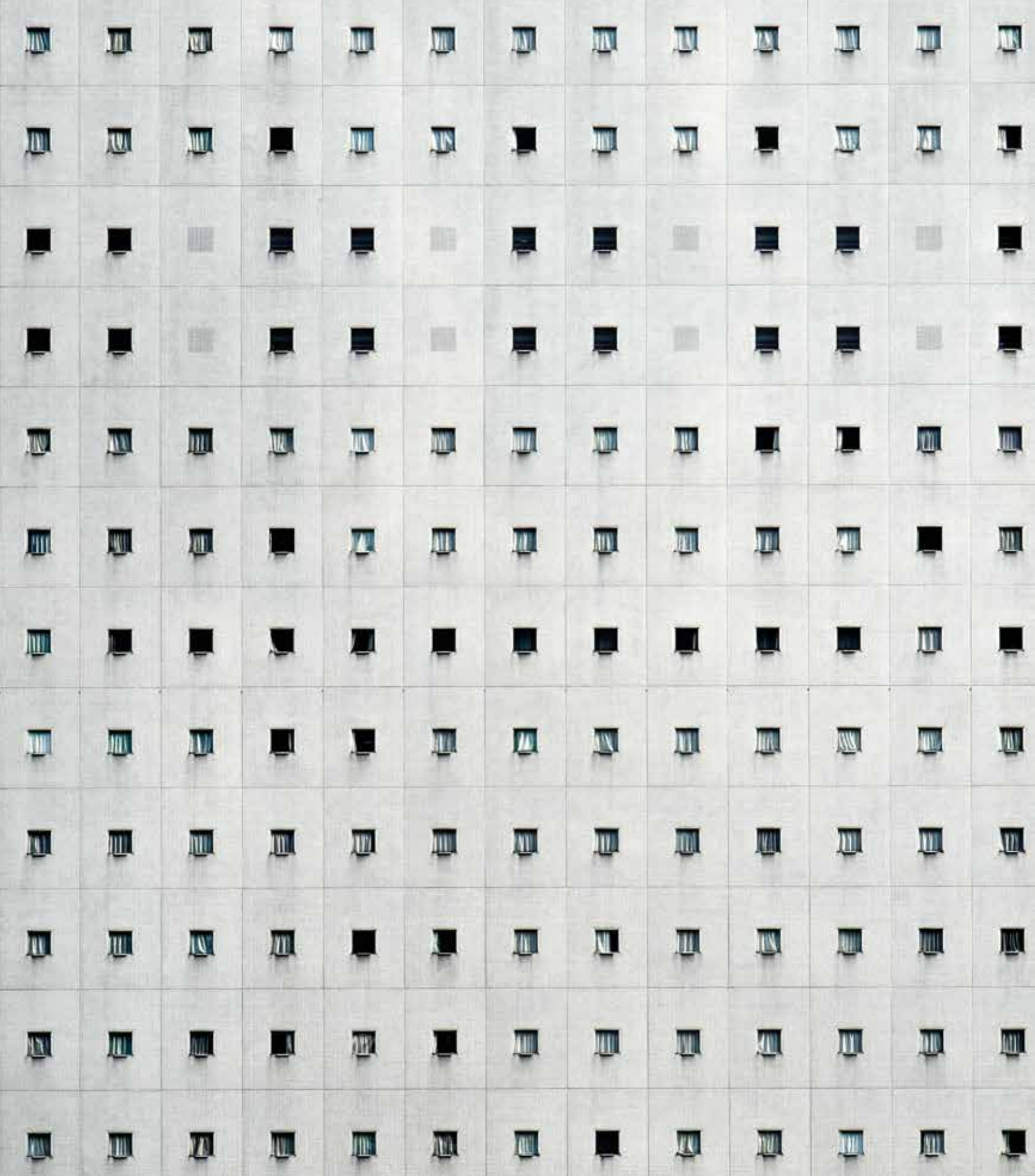
MARUGEN 54



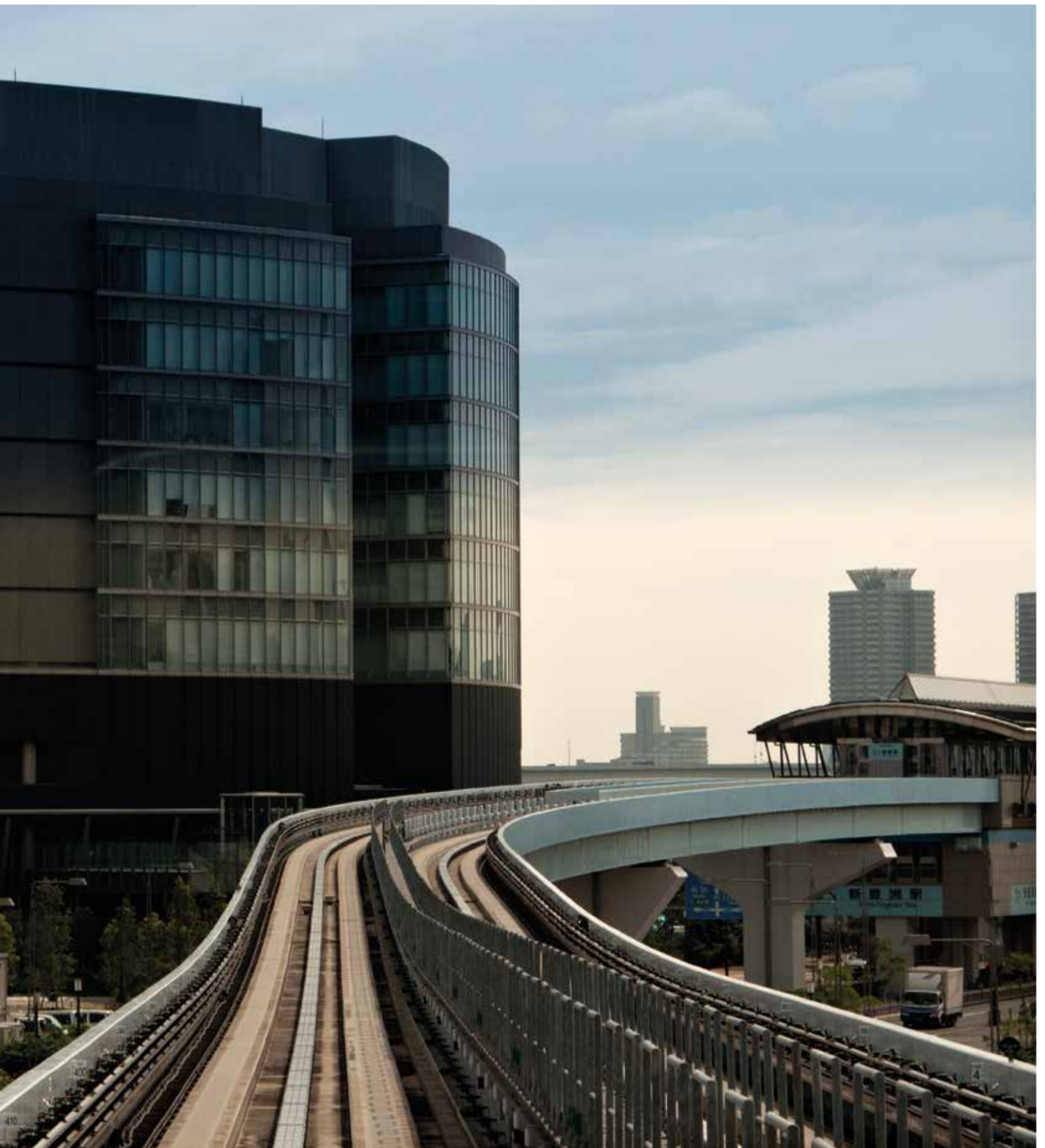


























Kiyoshi Awazu, *Metabolism*, illustration pour le livre / illustrated plate for the book *The Works of Kisho Kurokawa*, Bijutsu shuppan-sha, Tokyo, 1970, p. 117. Courtesy collection privée / private collection, Paris. © Kiyoshi Awazu ; Bijutsu shuppan-sha.

À QUOI RÊVENT LES VILLES ? FANTÔMES DU MÉTABOLISME

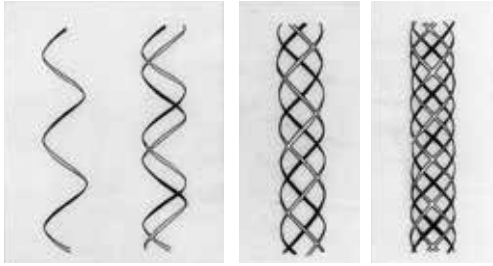
ÉLIE DURING

Je me retournai, et c'est alors que je vis la ville. Parmi les ouvrages sur le design des années Trente qui se trouvaient dans le coffre de ma voiture, il y en avait un qui renfermait les croquis d'une ville idéale inspirée de Metropolis et de La Vie Future, mais dans une version plus anguleuse : hérissée de folles flèches de néons, elle s'élevait à travers de faux nuages d'architecte jusqu'à des quais surélevés où accostaient des zeppelins. Cette ville était un modèle réduit de celle qui s'élevait à présent derrière moi. Les tours superposées formaient autant d'étages d'une ziggourat étincelante conduisant à une structure centrale, un temple d'or cerclé de brides de radiateur semblables à celles qu'on trouve à Mongo dans les exubérantes stations service de style art déco. La moindre de ces tours était assez grande pour contenir l'Empire State Building. Le long des routes de cristal suspendues qui les reliaient entre elles, on apercevait des formes lisses et chromées qui se croisaient en tous sens, glissant comme des gouttes de mercure. Dans les airs, une armada de vaisseaux : de lourds paquebots volants, de minces structures fuselées qui, de temps à autre, s'envolaient depuis l'un des ponts suspendus pour s'en aller gracieusement rejoindre le ballet aérien, des dirigeables d'un kilomètre de long, des espèces d'autogires flottant dans le ciel à la manière de libellules en suspension...¹

William Gibson, *The Gernsback Continuum*

L'art, et l'architecture en particulier, emportés comme tout le reste par le mouvement accéléré des temps modernes, soumis à l'impératif créatif d'un constant renouvellement des formes, sont tôt ou tard confrontés à la question de savoir comment hériter, non de leur histoire ou du passé en général, mais des futurs associés à des époques révolues. Car nous sentons bien que les images et les idées portées par les futurs du passé sont souvent plus vivantes que les traces matérielles de ces époques elles-mêmes. Dans l'environnement culturel ou le paysage urbain qui configurent notre présent, au-delà des ruines ou des survivances anachroniques, elles insistent, elles flottent comme des particules en suspension dans l'atmosphère.

1. William Gibson, « The Gernsback Continuum », in *Burning Chrome*, London, Harper Voyager, 1995, p. 31-32. Le texte a été traduit en français par Michèle Albaret dans Bruce Sterling (dir.), *Mozart en verres miroirs*, Paris, Denoël, 1987, p. 27. Nous le reproduisons ici moyennant quelques altérations.



Kisho Kurokawa, *Projet de la ville en hélice pour Tokyo / Project of Helix City Plan for Tokyo*, 1961.

Esquisse. Encre et gouache blanche sur papier / sketch, ink and white gouache paint, 25 × 21 ; 25 × 12,5 ; 25 × 12,5 cm. Collections du MNAM-CCI
© Centre Pompidou, Dist. RMN-GP © Kisho Kurokawa architect & associates.

2. Voir Élie During et Alain Bublex, *Le Futur n'existe pas : rétrotypes*, Paris, Éditions B42, 2014.
3. D'un point de vue mathématique, le « point d'inflexion » d'une courbe signale un changement de second ordre affectant le régime de variation des vitesses elles-mêmes. La dérivée seconde s'annule et change de signe : cette situation correspond à la notion physique de changement de phase d'accélération (passage de l'accélération à la décélération, ou de la décélération à l'accélération).
4. Cette citation, donnée par Pierre Jean Giloux, est tirée du catalogue *Rétrospective Kurokawa Kisho : penser la symbiose de la machine à l'âge de la vie*, Paris, Maison de la Culture du Japon, 1998, chapitre « Symbiose du fragment et de la totalité ».

Rêver est une chose facile. Cités imaginaires, architectures utopiques, visions d'anticipation : ce ne sont pas les idées qui manquent, ni la puissance visionnaire, mais la capacité à envisager tous ces futurs rêvés comme les éléments actifs d'une fantasmagorie continuée du présent. Les « rétro-futurs² », il faut en faire quelque chose, les réinsérer dans le mouvement créateur, pour ne pas laisser se dissiper leur potentiel de déplacement. L'imagination doit les accueillir, ou les recueillir, non comme des reliques ou d'attendrissantes chromos témoignant d'un élan utopique et d'une sincérité dont nous nous sentirions désormais incapables, non comme une invitation à en recycler sans fin les motifs dans un climat de nostalgie amusée, mais comme de véritables vecteurs d'invention formelle.

Les modalités privilégiées d'un tel travail découlent des conditions mêmes de l'opération par laquelle l'imagination artistique s'efforce parfois d'intercepter les rétro-futurs catapultés depuis le passé, à la manière de petits zeppelins de métal, (*The beautiful Earth to the future*, lit-on sur un écran dans le film *Japan Principle # part 2*) ou plutôt de se placer dans leur sillage pour gagner en vitesse et se propulser elle-même un peu plus loin. Il s'agit de reconfigurer le temps lui-même, de lui donner littéralement une forme qui rendra pensable – et finalement possible – cette étrange torsion sur soi du présent, ce mouvement hélicoïdal qui permet à l'artiste, au vidéaste, à l'architecte, de détourner à leur profit la force projective du passé et de marquer ainsi une inflexion dans le cours des choses, une subtile modification du régime des vitesses³.

Cette intensification d'un genre particulier réclame qu'on renonce à la représentation essentiellement linéaire que nous faisons ordinairement du processus historique. L'intuition temporelle doit se compliquer. Il faut commencer par densifier le temps, lui reconnaître une épaisseur ou une profondeur qui en suspend ou du moins en retarde le flot inexorable, à l'image des tourbillons qui se forment dans un torrent impétueux ou, mieux, du processus de percolation qui, comme dans toute bonne machine à expresso, fait précéder la formation de minces rigoles de temps d'une phase préparatoire nécessaire à une accumulation d'énergie « sur place ». À un tel état d'agitation thermique répond l'idée d'un temps gazeux : quelque chose comme un temps pulvérisé, de nature statistique. Les durées concrètes qui tissent le monde supposent l'action sourde d'un temps qui ne passe pas, qui revient sur lui-même, et qui, à la fin, ne doit plus rien aux métaphores fluviales.

À un tel champ temporel, l'art peut donner une visibilité et parfois une figure concrète lorsqu'il s'emploie à discerner les futurs qui traversent le présent. C'est peut-être ce que visait, dans une formule poétique, l'inspirateur du mouvement métaboliste que fut Kisho Kurokawa : « Le temps, écrivait-il, ne doit pas être conçu comme une évolution linéaire, mais il doit être appréhendé comme des fragments autonomes, comme des particules qui flottent dans l'air⁴ ». Des particules fines en suspension, ou bien chez Pierre Jean Giloux, des pétales de fleurs de cerisier virevoltant dans le vent sur un fond d'azur clair (*Metabolism # part 1*), peuvent suggérer ce temps-nuage, ce temps des nuées où les rétro-futurs trouvent refuge comme des essaims de lucioles clignotant dans la nuit.

Lucioles et nuées. Apparitions. C'est aussi bien le bâtiment blanc de Jun Aoki à Aoyama (*Japan principle # part 2*), ou encore le plan en damier de Kyoto traduit sur de grands écrans à diodes, évoquant les premiers jeux Nintendo (*Stations # part 4*)... Les images se démultiplient, jouent les unes contre les autres, se superposent et se transforment à la manière de phénomènes entoptiques. La fantasmagorie diurne n'attend qu'un prétexte pour se déployer. Le déclencheur pourra prendre la forme d'un mouvement de caméra qui fait basculer le regard pour révéler un vaste plan d'ensemble. Dans *Metabolism # part 1*, l'azur soudain se ride et change de couleur, il vire au bleu profond tandis qu'une plongée vertigineuse fait progressivement apparaître, disposées à la surface de l'eau, des installations évoquant des stations de forage en mer mais qui s'avèrent bientôt être des répliques fidèles des mégastructures conçues par Kurokawa à l'imitation de la double hélice d'ADN pour son projet *Helix City*⁵. Le montage fait varier les angles de vue, accélère et ralentit la course ; les trajectoires fluides de la caméra mobile se prolongent dans le défilement d'un paysage observé à travers les fenêtres d'un train à grande vitesse, ou réfléchi sur les façades de bâtiments polis comme des miroirs. Au loin, entre deux barres d'immeubles, sous l'enjambement d'un pont ou d'une voie suspendue, on entrevoit le profil familier des *Clusters in the Air* imaginés par Isozaki dans les années 1960-1962, et dont nous ne connaissions jusqu'ici que les esquisses, plans préparatoires et maquettes. Cette apparition furtive s'apparente au sentiment de déjà-vu, mais le trouble paramnésique se dissipe bien vite : à mesure que la vision se confirme sous différentes perspectives dans le réseau grésillant des câbles électriques, elle finit par s'imposer comme un élément familier du décor, image-souvenir incrustée ou plutôt glissée dans la trame urbaine à la manière de ces figures architecturales serties par des bancs de nuages dorés dans la peinture de paravent japonaise. Le soir tombe doucement et les bâtiments s'illuminent tour à tour dans une rumeur étouffée où les voix électroniques se mêlent au roulis du train et au bourdonnement des turbines. Une façade d'immeuble se détache progressivement sur le ciel baigné de lueurs ; un écran géant figure une femme tombant au ralenti, semblable à un astronaute en microgravité (*Japan Principle # part 2*)...

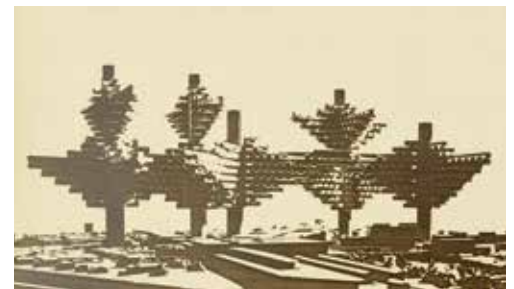
C'est la ville flottante, comme vue en rêve.

À moins que, à la façon d'un conte zen, la ville soit elle-même en pleine activité onirique, l'architecte ou l'artiste étant eux-mêmes des personnages du rêve. Toyo Ito, dont le nom est une sorte d'anagramme de Tokyo, parle d'une ville « en état d'apesanteur » : « c'est comme si l'on marchait dans un rêve éveillé⁶ ».

La série de films réalisés par Pierre Jean Giloux au cours de son séjour au Japon évoque immanquablement des histoires de fantômes. Et il est vrai que les icônes du Métabolisme, réinsérées dans la trame du tissu urbain, lui confèrent un caractère quelque peu spectral. Cependant le vocabulaire de la hantise qui s'impose naturellement lorsqu'il est question du mode de survivance des futurs du passé, est peut-être en l'occurrence un peu trop général. Les fantômes japonais, ne l'oublions pas, se distinguent par le fait qu'ils demeurent parmi



The Great Southern Gate (Nandai-mon), Todai-ji Temple, Nara, VIII^e s. (reconstructed in 1203) / 8th C. (rebuilt in 1203).



Arata Isozaki, *City in the Air*, (Shibuya Project, Tokyo), 1960-1962. Sérigraphie / silkscreen painting, (détail / detail), 91 x 120 cm. Collections du MNAM-CCI. © Centre Pompidou, Dist. RMN-GP © Arata Isozaki © photo J-CI Planchet.

5. Le projet fut proposé pour le réaménagement d'un quartier de Tokyo en 1960. Le même Kurokawa disait qu'il fallait « imaginer le temps comme un collier de perles, ou comme une structure hélicoïdale de l'ADN, ou encore comme la forme d'un vase à recréer à partir de tessons » (*ibid.*).

6. Toyo Ito, « Tokyo, ville éphémère », in Yann Nussaume, *Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise*, Paris, Ousia, 2004, p. 442.



Tatsuhiko Nakajima & Urban science laboratory, *Youth Castle*, Kibogaoka Park, Shiga Prefecture, 1972.



Japan Principle # part 2, 2015. Video still (Jun Aoki, Sia Aoyama building, Omotesando, Tokyo, 2008).

nous, les vivants, dans un rapport d'indiscernabilité avec le quotidien le plus prosaïque. Nul besoin de chercher un vieux manoir hanté : le fantôme est à l'étage, dans la chambre du grand-père ; il se promène au crépuscule dans le fond du jardin ou à l'orée du bois. La hantise n'a rien d'occulte ; elle ouvre simplement une dimension latérale, orthogonale au spectacle ordinaire. Le passé lui-même n'est pas avec le présent dans un rapport d'antécédence ; il coexiste avec lui, il s'étend tout le long de l'époque en creusant sur ses flancs une zone indistincte mais remplie de présences.

Tel est le temps des fantômes.

Pour préciser cette intuition, il fallait inventer une espèce de mécanisme à glissière, l'équivalent cinématographique des panneaux coulissants (*shoji*) de l'architecture japonaise. Les fantômes évanescents, flottant à la surface du présent, ne se laissent pas attraper, mais on peut du moins tenter d'en fixer la silhouette, ne serait-ce qu'un instant, dans l'interstice séparant deux écrans qui se frôlent. C'est ce que rendent possible les mouvements virtuoses d'une caméra se glissant entre les immeubles de la métropole, ou mieux encore, le long plan-séquence en forme de travelling offert par un voyage en train, du centre de Tokyo vers Osaka, à travers les territoires curieusement distendus de la périphérie ou de la ville diffuse (*Shrinking Cities # part 3*).

La ville rêve les yeux ouverts. Mais de quoi peut-elle rêver, sinon d'architectures électriques ? La ville rêve toujours d'autres villes possibles : non pas de la ville future (le Tokyo des jeux olympiques de 2020, promis et redouté), mais d'autres villes présentes qui sont autant de variantes construites dans un temps parallèle ou perpendiculaire au nôtre. La cité aérienne d'Isozaki, les cités marines conçues par Tange, Kurokawa ou Kikutake pour la baie de Tokyo, le prototype de cité future présenté à Osaka pour l'Expo '70, toutes ces extensions urbaines ne furent pas simplement possibles en idée mais réellement projetées de mille façons sur des supports sensibles (dessins, photographies, plans et maquettes), au point d'acquiescer la densité et l'évidence de monuments aussi réels dans leur genre que l'Umeda Sky Building aux allures de station orbitale dressé par Hiroshi Hara au milieu d'Osaka (*Stations # part 4*). Ces fantômes architecturaux demeurent pourtant sans lieu défini, voués à dérouler leur existence dans la seule dimension du temps – mais aussi, du même coup, voués à ne jamais passer, à revenir sans cesse, à s'immiscer sans relâche, intacts, au cœur du présent qui se fait.

Lorsqu'il est question des fantômes de la ville, c'est généralement pour parler de l'esprit des lieux. La mémoire architecturale attachée à ces lieux revêt volontiers une forme stratigraphique. Vaste palimpseste saturé de signes, la ville appelle une lecture ou un déchiffrement. La métaphore de l'inconscient développée par Freud à propos de la ville de Rome offre un antidote puissant à cette compulsion archéologique : le rêve urbain y atteint sa limite spatiale lorsque le temps historique, déployé d'un coup comme un éventail, fait se télescoper les époques et révèle en transparence, dans un état de superposition, les états successifs de la cité⁷. Aussi fascinant soit-il, ce point de vue s'avère pourtant encore insuffisant pour saisir ce qui est véritablement en jeu ici.

D'un côté, nous avons la rêverie postmoderne : un inconscient architectural qui ne connaîtrait ni le temps ni l'usure, ou plutôt qui ne reconnaîtrait pas à la succession irréversible des époques le caractère impérieux qu'elle revêt dans l'expérience diurne. De l'autre, un foisonnement de traces, de souvenirs, de textes ou de documents témoignant des projections futuristes et des grandes utopies du passé, dûment consignés et offerts au regard historien. Ces deux perspectives sont également inadéquates pour rendre compte de la persistance spectrale d'une architecture qui se présente, dès le départ, comme une architecture du futur. Le rétrofuturisme obéit à de tout autres principes que ceux du musée imaginaire ou du vestige archéologique. Isozaki l'avait bien compris, lui qui expliquait que la forme idéale de la cité future était la ruine⁸. Cette identification de la ruine à la dimension du futur arrache définitivement le fantôme à sa condition de revenant. Ou plus exactement, si le fantôme revient nous visiter, c'est depuis un futur indéterminé, suspendu entre deux époques, dans un temps sans origine, un temps qui ne flue pas mais s'accumule sur lui-même et croît en profondeur dans toutes les directions.

De même, la ruine n'est pas l'annonce apocalyptique d'une fin imminente mais le signe obscur de la fin de toute fin, ou d'une « clôture sans fin⁹ ». Elle ne désigne pas l'achèvement ou l'exténuation du processus, mais une dimension constitutive du processus lui-même. Ainsi le temps-nuage évoqué plus haut associe à l'irréversibilité des phénomènes entropiques le caractère flottant d'une durée tourbillonnante, bifurquant sans cesse, et dont les vues en coupe ouvrent, de loin en loin, des perspectives sur un temps « vertical » ou pluridimensionnel : quelque chose comme l'espace des phases où se superposent et coexistent tous les états virtuels du processus.

Revenons alors à la question qui nous occupe plus spécialement ici : celle des modes concrets de figuration de ce temps fantasmagique. À ce propos, Toyo Ito écrit : « Dans les anciens rouleaux peints, des nuages sont représentés entre les édifices importants. Cela signifie que l'espace qui les sépare est un espace vide, qui ne revêt de signification que lorsque les gens le relie à autre chose¹⁰. » Une connexion informatique ou téléphonique constitue par elle-même une espèce de court-circuit spatio-temporel : elle enjambe les médiations et superpose aux dimensions de l'espace physique celles d'espaces virtuels diagrammatisés par le truchement de supports infographiques (navigation GPS, dispositifs de réalité augmentée, etc.). Mais il suffit parfois de s'assoupir – avec ou sans rêve – entre deux stations de métro pour connecter des lieux distants par-delà les nuages. Dans la pensée du réseau qui s'exprime chez Ito, le vocable du flottement et du rêve suggère une sorte de principe d'action à distance : un mode de circulation non locale qui connecte de loin en loin par une série de sauts, et non plus de proche en proche, selon des parcours fluides et continus. D'où les effets de télescopage et de superposition et, finalement, le brouillage de la notion même de localité.

Cette idée d'action à distance rejoint ce qui semble être la grande leçon esthétique du jardin japonais : la beauté d'une vision essentiellement intermittente, procédant par cadrages et



The Symbol Zone. Maquette échelle /Model scale 1/200 (detail), Expo'70 Pavilion, Expo'70 Commemoration Park, Suita, Osaka. Courtesy Commemorative Organization for the Japan World Exposition 70.

7. « Imaginons, à présent, que [la ville historique] ne soit point un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique au passé aussi riche et aussi lointain, où rien de ce qui s'est une fois produit ne serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes. En ce qui concerne Rome, cela signifierait donc que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère s'élèveraient toujours à leur hauteur initiale, que les créneaux du château Saint-Ange seraient encore surmontés des belles statues qui les ornaient avant le siège des Goths, etc. ; mais plus encore, à la place du Palazzo Caffarelli, que l'on ne serait pourtant pas obligé de démolir pour cela, s'élèverait de nouveau le temps de Jupiter Capitolin, et non seulement sous sa forme définitive, celle que contemplèrent les Romains de l'Empire, mais aussi sous sa forme étrusque primitive, alors que des antéfixes de terre cuite le paraient encore. » (*Malaise dans la civilisation*, trad. fr. Ch. et J. Odier, Paris, PUF, 1971, p. 12-13).

8. « La ruine est le futur de la cité ; la cité future est la ruine elle-même ». Cité par Akira Asada dans *The End of Buildings, the Beginning of Architecture: Ten Years after any*, Tokyo, Tankobon, 2010, p. 200.

9. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 97.

10. Toyo Ito in Nussbaum, *op. cit.*, p. 441.



Peinture enroulée / rolled painting (Emakimono), XIX^e s. / 19th C.
178 × 30 cm. Courtesy collection privée / private collection, Paris.



Villa Katsura, Nishikyô-ku, Kyoto, fin de la période Edo / late Edo period.

décadrages discontinus. Ce caractère discontinu contredit une certaine lecture moderniste qui a voulu voir dans le jardin japonais une variante exotique de ce que Le Corbusier, fasciné par le paradigme cinématographique du plan-séquence ou du travelling, décrivait pour son compte comme une « promenade architecturale », enchaînant une série de points de vue par transport continu de lieu en lieu. Contre cette vulgate, Mitsuo Inoue rappelait très justement le caractère foncièrement erratique des vues prises dans l'« espace mouvementé¹¹ » (*kôdôteki kûkan*) du jardin japonais. Ces cadrages et recadrages de la nature se font depuis des points immobiles qu'il faut occuper tour à tour selon un mouvement « non linéaire et sinueux » (*uyo-kyokusetsu*), un mouvement « déviant, discontinu », qui ne peut donc jamais lui-même être « observé de manière globale ». « Ce qui est expérimenté dans les couloirs tournants, les pièces d'une maison de style *shoin*, les allées sinueuses d'un jardin de promenade, c'est bien la suggestion du changement perpétuel, l'ignorance de ce qui était et de ce qui sera¹². » À l'appui de sa démonstration, Inoue cite ce poème de la période médiévale : « Dans le brouillard matinal de la baie d'Akashi, je me souviens d'un bateau apparaissant et disparaissant doucement parmi les îles. »

Le mode d'existence clignotant du vaisseau fantôme vaut pour toutes les « apparitions » du même genre. Lorsque l'esprit porté à la rêverie se laisse conduire par le train de banlieue et aperçoit, de loin en loin, des bâtiments éparpillés le long des voies, un centre commercial, un bout de jardin, une lanterne de pierre, une haie de bambous, le toit d'un sanctuaire à moitié caché par les arbres, il arrive aussi qu'il intercepte, sur ce paysage plat qui se déroule sous ses yeux comme un rouleau peint, outre les rémanences d'un passé immémorial, des rétro-futurs luisant comme des mirages ou des feux de brume : fragments d'architectures métabolistes, pavillons de l'exposition universelle, pagodes anciennes rehaussées de LED... Installés à leur tour dans l'espace, les films de Pierre Jean Giloux évoquent des dispositifs optiques plus anciens, comme le panorama, le train fantôme ou la fantasmagorie¹³. L'épaisseur historique des lieux ne réclame plus alors une espèce de forage archéologique en direction de strates de plus en plus profondes du passé. Le film n'est pas exactement un travail de mémoire, il est plutôt l'équivalent cinématique d'un procédé de frottage, révélant des formes fugaces dans la trame du présent. Le frottage prend ici la forme d'amples travellings latéraux glissant le long d'une ville-écran dont les trames superposées dans le décor défilent à des vitesses variables, comme dans un film d'animation (*Shrinking Cities # part 3*). La ville entière, avec ses façades-écrans, se présente comme une vaste liseuse ou visionneuse. L'œil se promène sur une table de montage, glissant lui-même d'une image ou d'une trame à l'autre. Parfois un détail l'accroche et le retient ; la vue pivote et s'attarde un moment sur le motif, comme un plan de coupe dans un film d'Ozu, avant de se replacer dans l'axe de la course. Ce peut être un réseau d'enseignes lumineuses, de néons, d'écrans plasma, ou bien encore une mosaïque de pixels géants dessinée par des fenêtres allumées, flottant à la surface d'immeubles dématérialisés, réduits à de grands aplats sombres. Le frottage se double d'ailleurs d'effets de nature chimique : émulsion,

11. « De l'espace géométrique à l'espace mouvementé : le monde comme flux », in Nussaume, *op. cit.*, p. 313.

12. *Ibid.*

13. Voir Francesco Casetti, « Écrans, images, milieux. Une visite à la Fondation Vuitton », in Mauro Carbone et al., *Vivre par(mi) les écrans*, Paris, Les Presses du Réel, 2016, p. 275-293.

surexposition, changements de tonalité liés à la température ou au degré de saturation des couleurs. C'est comme si le film tout entier, par les moyens conjugués de la vidéo et de l'image de synthèse, agissait comme un révélateur pour donner une consistance visible aux mirages et aux fantômes. En même temps qu'elle virtualise tout le décor urbain, l'opération artistique parvient à fixer, ne serait-ce qu'un instant, par éclats, la vision fuyante des rétro-futurs projetés à toute allure dans le ciel de l'époque comme de rapides météores. Ainsi le présent se décolle doucement de la surface du réel pour venir flotter en avant de lui-même, juste assez loin pour tout remettre en mouvement et offrir aux futurs du passé l'espace et le temps d'une contemplation sans mélancolie. Cet espace et ce temps peuvent être ceux de la baie d'Akashi, ou bien du lac Biwa nimbé de brume, avec ses pavillons flottants et ses éoliennes aux courbes souples (*Stations # part 4*). En combinant à d'amples mouvements tournants une série de plongées et de contre-plongées, la scène qui clôt ce cycle japonais dévoile progressivement l'architecture virtuelle d'une smart city conçue avec Manuel Tardits, avant de la laisser disparaître à l'horizon dans le sillage d'un bateau qui fend l'eau. Cette élégante cité lacustre récapitule à sa façon les expérimentations que le siècle passé a menées avec tant d'obstination autour de l'idée de la ville flottante. Pourtant, les éléments organiques disposés à la surface de l'eau paraissent délestés de ce qui encombrait encore les mégastuctures métabolistes. La proposition nous frappe par son caractère immédiatement contemporain ; elle suggère ce que pourrait être un rétrofuturisme actif et affirmatif, un rétrofuturisme du présent.

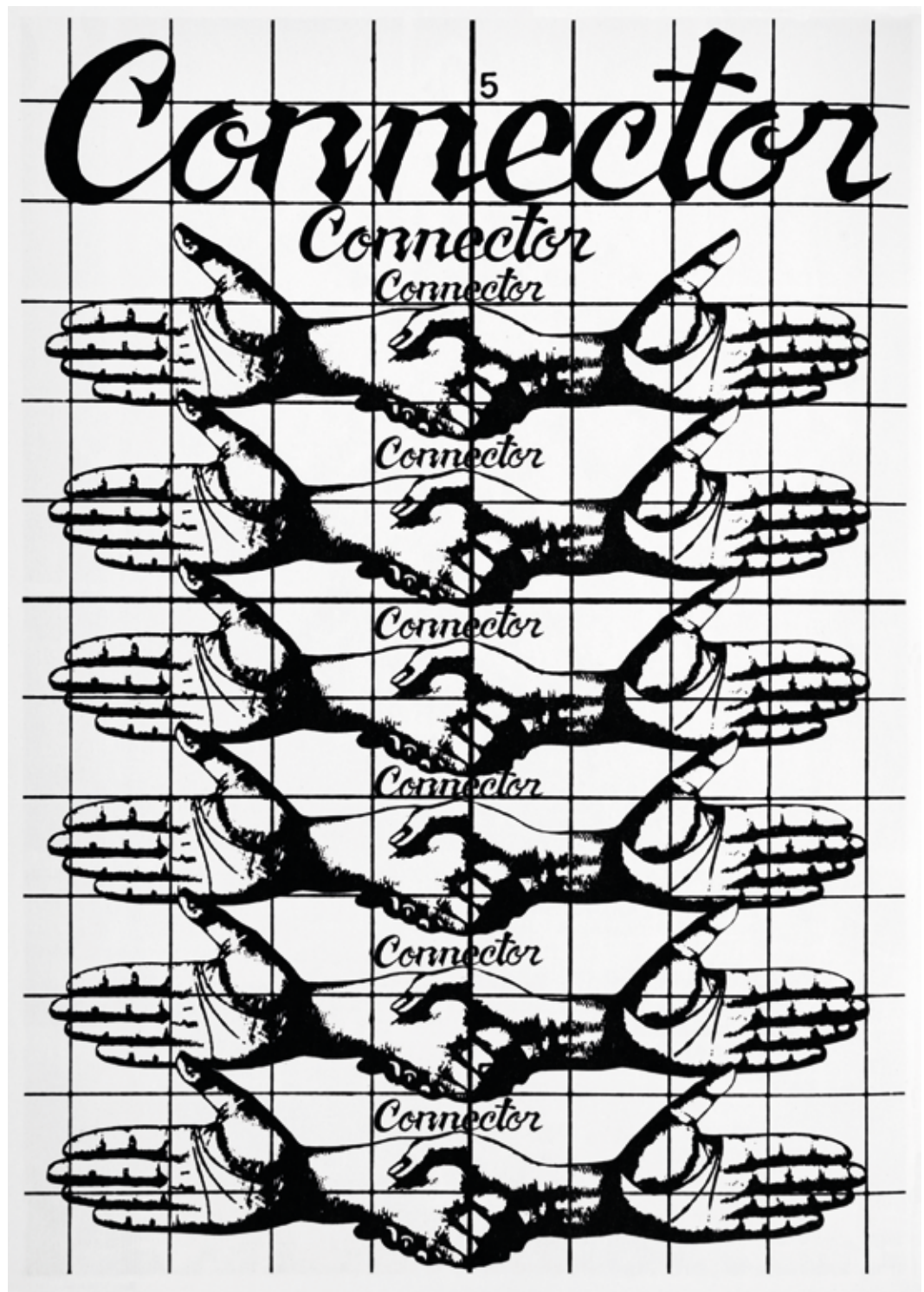
Le futur, en effet, n'est pas devant nous, il ne nous attend pas au-delà de la colline, un peu plus bas sur la route du temps ; il jouxte le présent et le double à chaque instant, tout comme le passé dont il provient. Les films de Pierre Jean Giloux formalisent ce que nous pressentions : les rétro-futurs nous sont contemporains par un effet de vitesse relative. Les voyages en chemin de fer qui l'ont tant inspiré au Japon donnent de cet état de choses une figuration exacte. Lorsqu'un second train nous dépasse sur une voie parallèle, à travers les fenêtres du wagon qui ralentit et s'immobilise un moment à notre niveau, se découvre dans une vision fugitive la vie d'autres passagers étrangement semblables à nous. L'image vacille un instant sur la vitre avant d'accélérer à nouveau et de disparaître définitivement dans la nuit. Était-ce un songe ? Du moins nous savons maintenant à quoi rêvent les villes.

Né en 1972, agrégé et docteur de philosophie, Élie During est actuellement maître de conférences en philosophie contemporaine à l'université Paris Nanterre. Il enseigne également à l'école des beaux-arts de Paris et à la European Graduate School. Ses recherches portent sur les figures contemporaines de l'espace-temps et de la simultanéité, au croisement de la métaphysique, de l'art et de la science. Dernier ouvrage paru : une édition préfacée du livre de Paul Langevin, *Le Paradoxe des jumeaux : deux conférences sur la relativité*, Presses de Paris Ouest, 2016.



Hiroshige Utagawa, Les tourbillons de Naruto au large d'Awa (Awa Naruto no fûkei), 1857.

Planche d'une série de trois triptyques, planche publiée par / from a series of three triptychs, plate published by Okasawayaya Taheiji, Tsutaya Kichizô edition, 353 × 732 mm (353 × 245 mm chaque / each). Collections BnF, Département des Estampes et de la Photographie © Bibliothèque nationale de France.



Kiyoshi Awazu, *Metabolism*, planche illustrée du livre / illustrated plate for the book *The Works of Kisho Kurokawa*, Bijutsu shuppan-sha, Tokyo, 1970, p. 86. Courtesy collection privée / private collection, Paris.
© Kiyoshi Awazu; Bijutsu shuppan-sha.

WHAT DO CITIES DREAM OF? THE GHOSTS OF METABOLISM

ÉLIE DURING

Then I looked behind me and saw the city. The books on Thirties design were in the trunk; one of them contained sketches of an idealized city that drew on Metropolis and Things to Come, but squared everything, soaring up through an architect's perfect clouds to zeppelin docks and mad neon spires.

That city was a scale model of the one that rose behind me. Spire stood on spire in gleaming ziggurat steps that climbed to a central golden temple tower ringed with the crazy radiator flanges of the Mongo gas stations. You could hide the Empire State Building in the smallest of those towers. Roads of crystal soared between the spires, crossed and recrossed by smooth silver shapes like beads of running mercury. The air was thick with ships: giant wing-liners, little darting silver things (sometimes one of the quicksilver shapes from the sky bridges rose gracefully into the air and flew up to join the dance), mile-long blimps, hovering dragonfly things that were gyrocopters¹...

William Gibson, *The Gernsback Continuum*

Art, and architecture in particular, carried along like everything else by the accelerated movement of modern times and subject to the creative imperative of a constant renewal of forms, are sooner or later confronted with the question of knowing how to inherit, not their history or the past in general, but the futures associated with bygone eras. This is because we intuit that the images and the ideas carried by the futures of the past are often more alive than the material traces of these eras themselves. Within the cultural environment or the urban landscape that configure our present, beyond the ruins and anachronistic vestiges, these images insist, floating like particles suspended in the atmosphere.

To dream is something easy. Imaginary cities, utopic architectures, anticipatory visions: it is not the ideas that are lacking, nor the visionary potential, but the capacity to envisage all of these dreamed futures as active elements of a sustained phantasmagoria of the present. "Retro-futures,"² it is necessary to make something of them, to reinsert them into a creative movement in order to prevent their potential for displacement from dissipating. The

1. William Gibson, "The Gernsback Continuum", in *Burning Chrome*, London, Harper Voyager, 1995, p. 31-32.

2. See Élie During et Alain Bublex, *Le Futur n'existe pas : rétrotypes*, Paris, Éditions B42, 2014.

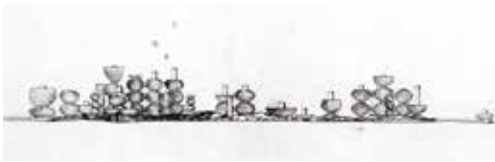
imagination must welcome them or gather them up, not as relics or touching lithographs testifying to a utopic élan and to a sincerity of which we would now feel incapable, not as an invitation to endlessly recycle their motifs in a climate of nostalgic entertainment, but as veritable vectors of formal invention.

The privileged modalities of such work result from the very operative conditions through which the artistic imagination occasionally strives to intercept retro-futures catapulted from the past, in the manner of little metal zeppelins (“The beautiful Earth to the future,” a screen reads in the film *Japan Principle # part 2*) or, rather, strives to be placed in their wake in order gain velocity and propel itself a bit further ahead. It is a question of reconfiguring time itself, of literally giving time a form that will render thinkable—and finally possible—this strange turning back on itself of the present, this helical movement that allows the artist, the videographer and the architect to divert to their advantage the projective force of the past and thus to mark an inflection in the course of things, a subtle modification of the regime of speeds.³

This specific intensification demands that one drops the essentially linear representation with which we ordinarily construct the historical process. Temporal intuition must be complicated. It is necessary to begin by increasing the density of time, by recognizing in it a thickness or a depth that suspends or at least slows down its inexorable flow, in the image of eddies which are formed in an fast-flowing stream or, even better, in the image of the process of percolation in which, as in every good espresso machine, the formation of thin rivulets of time is preceded by a preparatory phase necessary for the accumulation of energy ‘on the spot.’ The idea of a gaseous time responds to such a state of thermal excitation: something like a pulverized, statistical time. The concrete durations of which the world is woven assume the elusive action of a time that does not pass, that comes back to itself and that, in the end, owes nothing to fluvial metaphors.

To such a temporal field, art can offer visibility, and, at times, a concrete shape, whenever it is employed in discerning the futures traversing the present. This is probably what the instigator of the Metabolist movement, Kisho Kurokawa, was aiming for in a poetic formula: “Time,” he writes, “must not be conceived as a linear evolution, rather it must be apprehended as autonomous fragments, as particles floating in the air.”⁴ Fine particles in suspension, or even according to Pierre Jean Giloux, the cherry blossom petals twirling in the wind against a clear azure background (*Metabolism # part 1*), can suggest this cloud-time, this swarm-time in which retro-futures find refuge like fireflies twinkling in the night.

Fireflies and clouds. Apparitions. It is just as much the case for the white Jun Aoki’s building in Aoyama (*Japan Principle # part 2*) or even the checkerboard pattern of Kyoto’s map displayed on large LED screens, evoking the first Nintendo games (*Stations # part 4*). The images are multiplied, set against one another, superimposed and transformed in the



Kisho Kurokawa, *Projet de la ville en hélice pour Tokyo / Project of Helix City Plan for Tokyo*, 1961.

Plan masse / ground-plan, crayon noir sur papier / black pencil on paper, 39 × 81 cm. © Centre Pompidou, Dist. RMN-GP. Collections du MNAM-CCI
© Kisho Kurokawa architect & associates © photo J-CI Planchet.

3. From a mathematical point of view, the ‘point of inflection’ of a curve signals a second order change affecting the regime of variation of speed itself. The second derivative is cancelled and its sign changes: this situation corresponds to the notion in physics of a phase change in acceleration (a passage from acceleration to deceleration, or from deceleration to acceleration).

4. This quotation, given by Pierre Jean Giloux, is taken from the catalogue *Rétrospective Kurokawa Kisho : penser la symbiose de la machine à l’âge de la vie*, Paris, Maison de la Culture du Japon, 1998, chapter « Symbiose du fragment et de la totalité ».

manner of entoptic phenomena. The diurnal phantasmagoria awaits only a pretext in order to deploy itself. The trigger sometimes takes the form of a camera movement that shifts the gaze in order to reveal a vast, comprehensive plan. In *Metabolism # part 1*, the azure furrows and changes color, turning a deep blue while a vertiginous high-angle shot progressively discloses installations, distributed over the surface of the water, that evoke off-shore drilling stations, but quickly appear to be faithful replicas of megastructures conceived by Kurokawa in imitation of the double helix structure of DNA for his project *Helix City*.⁵ The montage varies the viewing angles, accelerating and slowing down the pace; the mobile camera's fluid trajectories extend into the unfolding of a landscape observed through the windows of a train moving at high speed or reflected on the façades of buildings polished like mirrors. From a distance, between two city blocks, beneath the span of a bridge or a suspended track, one catches a glimpse of the familiar profile of the *Clusters in the Air* imagined by Isozaki in the years 1960-1962 and of which we presently know only sketches, preparatory plans and models. This furtive apparition connects with the sentiment of *déjà vu*, but such paramnesic trouble dissipates quite quickly: as the vision is confirmed through different perspectives in the crackling network of electric cables, it ends up imposing itself as a familiar element of the décor, an image-memory embedded or rather slipped into the urban fabric like those architectural figures inlaid with golden cloud banks in the decorative painting of Japanese folding screens. Night gently falls and the buildings light up one by one in a hushed murmur in which electronic voices blend with the rumbling of the train and the humming of turbines. A building's façade progressively stands out against a sky bathed in the light of dawn; a giant screen shows a woman falling in slow-motion, similar to an astronaut in microgravity (*Japan Principle # part 2*).

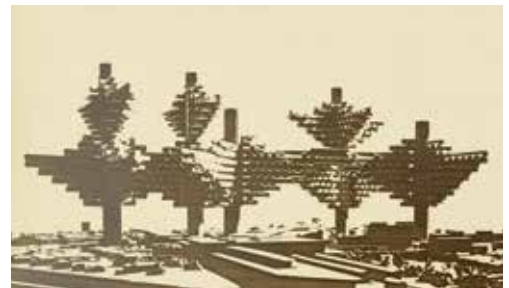
It is a dream vision of a floating city.

Unless, in the fashion of Zen fables, the city is itself bustling with oneiric activity, the architect or the artist being themselves characters in the dream. Toyo Ito, whose name is a sort of anagram of Toyko, speaks of a city "in a zero gravity state": "it is as if one were walking in a waking dream."⁶

The series of films directed by Pierre Jean Giloux during his stay in Japan inevitably evokes ghost stories. And it is true that the icons of Metabolism, reinserted into the weave of the urban fabric, bestow upon it a somewhat spectral quality. However, the vocabulary of hauntings, which imposes itself naturally whenever it is a question of the mode of survival of the futures of the past, is probably in this instance a bit too general. Japanese ghosts, let us not forget, are distinguished by the fact that they remain among us, the living, in a relation of indiscernibility with the most prosaic of everyday occurrences. There is no need to seek out an old haunted manor: the ghost is upstairs, in grandfather's room; it goes for a walk at dusk in the back of the garden or at the outskirts of the woods. Haunting has nothing to do with the occult; it simply opens a lateral dimension, at a right angle to ordinary appearances. The past itself is not with the present in a relation of antecedence;



The Great Southern Gate (Nandai-mon), Todai-ji Temple, Nara, VIII^e s. (reconstruit en 1203) / 8th C. (rebuilt in 1203).



Arata Isozaki, *City in the Air*, (Shibuya Project, Tokyo), 1960-1962. Sérigraphie / silkscreen painting, (détail / detail), 91 x 120 cm. Collections du MNAM-CCI © Centre Pompidou, Dist. RMN-GP © Arata Isozaki. © photo J-CI Planchet.

5. The project was proposed for the redevelopment of a Tokyo district in 1960. Kurokawa said that it was necessary "to imagine time as a pearl necklace or as a helical DNA structure, or even as a vase reconstructed out of shards." (*Ibid.*)

6. Toyo Ito, « Tokyo, ville éphémère », in Yann Nussaume, *Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise*, Paris, Ousia, 2004, p. 442.



Tatsuhiko Nakajima & Urban science laboratory, *Youth Castle*, Kibogaoka Park, Shiga Prefecture, 1968-1972.

it coexists with the present, extending itself all across the present time by hollowing out along its edges a zone that is indistinct yet filled with presences.

Such is the time of ghosts.

In order to clarify this intuition, it would be necessary to invent a kind of sliding mechanism, the cinematographic equivalent of the sliding dividers (*shoji*) of Japanese architecture. The evanescent ghosts, floating on the surface of the present, do not allow themselves to be caught, but we can at least attempt to anchor down their silhouettes, if only for an instant, within the interstice separating two screens that brush up against one another. This is made possible by the virtuoso movements of a camera sliding between the buildings of the metropolis, or even better, by the long sequence shot in the form of a travelling offered by a train journey, from the center of Toyko towards Osaka, across curiously distended territories of the periphery or the diffuse city (*Shrinking Cities # part 3*).

The city dreams with open eyes. But of what might it dream, if not electric architectures? The city always dreams of other possible cities: not of the fantasized future city (Toyko of the 2020 Olympic Games, promised and feared) but of other present cities that are so many constructed variants in a time parallel or perpendicular to our own. Isozaki's aerial city, the marine cities conceived by Tange, Kurokawa or Kikutake for Toyko Bay, the prototype of a future city presented in Osaka for Expo '70, all of these urban extensions were not simply possible in terms of ideas, but were actually projected in numerous ways onto sensible supports (drawings, photographs, plans and scale models) to the point of acquiring the density and evidence of monuments just as real in their own way as the Umeda Sky Building, which looks like an orbital station, designed by Hiroshi Hara in the middle of Osaka (*Stations # part 4*). These architectural ghosts nonetheless remain without a defined location, destined to unfold their existence only in the dimension of time—but also, in the same instance, destined to never pass on, to incessantly return and to restlessly interfere, intact, at the heart of the production of the present.



Metabolism # Shrinking Cities # Invisible Cities # part 3, 2016. Video stills.

If ghosts are mentioned in connection with the city, it is generally so in order to speak of the spirit of places. Architectural memory attached to these places willfully assumes a stratigraphic form. A vast palimpsest saturated with signs, the city calls for a reading or a decoding. The metaphor of the unconscious developed by Freud apropos of the city of Rome offers a powerful antidote to this archeological compulsion: the urban dream here attains its spatial limit whenever historical time, deployed all at once like a fan, telescopes together the various time periods and reveals, within a state of superposition, the successive states of the city in transparency.⁷ As fascinating as it is, this point of view nonetheless still turns out to be insufficient for grasping what is truly at play here.

On one hand, we have post-modern reverie: an architectural unconscious that would know

neither time nor erosion, or rather that would not acknowledge the irreversible succession of eras as imperative as it is in diurnal experience. On the other hand, there is a proliferation of traces, memories, texts and documents that testify to the futurist projections and the grand utopias of the past, duly consigned and presented to the gaze of the historian. These two perspectives are equally inadequate when it comes to the spectral persistence of an architecture that presents itself, from the outset, as an architecture of the future. Retro-futurism obeys entirely different principles than those of the imaginary museum or archeological vestiges. Isozaki understood this well, explaining that the ideal form of the future city was the ruin⁸. This identification of the ruin with the dimension of the future strips the ghost of its status as a revenant. Or, to be more precise, if the ghost returns to visit us, it is from an indeterminate future, suspended between two epochs, in a time without origin, a time that does not flow but piles up onto itself and whose depth grows in all directions. Similarly, the ruin is not the apocalyptic announcement of an imminent end, but the obscure sign of the end of all ends, or of a “closure without end.”⁹ It does not designate the achievement or the exhaustion of the process but a constitutive dimension of the process itself. Thus the cloud-time evoked above associates with the irreversibility of entropic phenomena the floating character of a swirling duration, incessantly bifurcating and whose cross-sectional viewpoints open up, here and there, perspectives onto a “vertical” or pluridimensional time: something like the space of phases in which all virtual states of the process coexist and are superimposed upon one another.

Let us return now to the question that especially concerns us here: that of the concrete modes of figuration of this ghostly time. In regards to this, Toyo Ito writes: “In the old painted scrolls, clouds are represented between important edifices. This signifies that the space which separates them is an empty space, which only takes on a signification whenever people connect it with something else.”¹⁰ An internet or telephone connection constitutes in itself a space of spatio-temporal short-circuiting: it oversteps mediations and superimposes onto the dimensions of physical space those of diagrammed virtual space with the help of infographic interfaces (GPS navigation, augmented reality apparatuses, etc.). But it often suffices to doze off—with or without dreaming—between two metro stations to connect two distant places beyond the clouds. In the thought of the network which is expressed by Ito, the vocabulary of floating and of the dream suggests a kind of principle of action at a distance: a mode of nonlocal circulation that connects via a series of jumps, and no longer one step at a time in accordance with fluid and continuous pathways. Hence, the effects of telescoping and of superposition, and finally, the blurring of the notion of location itself.

This idea of action at a distance reconnects with what seems to be the grand aesthetic lesson of the Japanese garden: the beauty of an essentially intermittent vision, proceeding by way of discontinuous framings and un-framings. This discontinuous character contradicts a certain modernist reading that tried to see in the Japanese garden an exotic variant



The Symbol Zone. Maquette échelle / Model scale 1/200 (detail), Expo'70 Pavilion, Expo'70 Commemoration Park, Suita, Osaka. Courtesy Commemorative Organization for the Japan World Exposition 70.

7. “Now let us, by a flight of imagination, suppose that [the historical city] is not a human habitation but a psychical entity with a similarly long and copious past—an entity, that is to say, in which nothing that has once come into existence will have passed away and all the earlier phases of development continue to exist alongside the latest one. This would mean that in Rome the palaces of the Caesars and the Septizonium of Septimius Severus would still be rising to their old height on the Palantine and that the castle of S. Angelo would still be carrying on its battlements the beautiful statues which graced it until the siege by the Goths, and so on. But more than this. In the place occupied by the Palazzo Caffarelli would once more stand—without the Palazzo having to be removed—the Temple of Jupiter Capitolinus; and this not only in its latest shape, as the Romans of the Empire saw it, but also in its earliest one, when it still showed Etruscan forms and was ornamented with terracotta antefixes.” (*Civilization and its Discontents*, trans. James Strachey, New York, Norton, 2010, p. 32-33.)
8. “The ruin is the future of the city; the city of the future is a city in ruins.” Quoted by Akira Asada in *The End of Buildings, the Beginning of Architecture: Ten Years after Any*, Tokyo, Tankobon, 2010, p. 200.
9. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 97.
10. Toyo Ito in Nussbaum, *op. cit.*, p. 441.



Peinture enroulée / rolled painting (Emakimono), XIX^e s. / 19th C.
178 × 30 cm. Courtesy collection privée / private collection, Paris.



Villa Katsura, Nishikyo-ku, Kyoto, fin de la période
Edo / late Edo period.

of what Le Corbusier, fascinated by the cinematographic paradigm of the sequence or travelling shot, described for his part as an “architectural promenade,” linking a series of viewpoints through a continuous movement from place to place. Against this vulgate, Mitsuo Inoue quite rightly recalls the fundamentally erratic character of viewpoints captured in the “movement-space”¹¹ (*kôdôteki kûkan*) of the Japanese garden. These framings and reframings of nature are made from immobile points that one must occupy by turns according to a “non-linear and sinuous” movement (*uyo-kyokusetsu*), a “deviant, discontinuous” movement that thus cannot itself be “observed in a global manner.” “What is experimented with the twisting passages, with the rooms of a *shoin* style house, with the sinuous alleys of a walking garden, is the suggestion of perpetual change, of not knowing what was or will be.”¹² In support of this demonstration, Inoue cites this poem from the medieval period: “In the morning fog of Akashi Bay, I remember a boat appearing and disappearing gently amid the isles.”

The flickering mode of existence of a ghost ship applies to all the ‘apparitions’ of the same type. Whenever the daydreaming mind allows itself to be carried along by a suburban train and perceives, at intervals, buildings scattered along the tracks, a shopping mall, a patch of garden, a stone lantern, a bamboo hedgerow, the roof of a sanctuary half hidden by trees, it also happens to intercept, on this flat landscape that unfolds before the eyes like a painted scroll, beyond the persistence of an immemorial past, shimmering retro-futures like mirages or fog-lights: fragments of Metabolist architecture, pavilions of the universal exposition, pagodas refurbished with LEDs... Installed in turn in space, the films of Pierre Jean Giloux evoke the oldest optical apparatuses, like the panorama, the dark ride or the phantasmagoria.¹³

The historical thickness of places does not demand anymore an archeological excavation moving towards deeper and deeper strata of the past. The film is not exactly a remembrance work, it is rather the cinematic equivalent to a type of uneven-surface rubbing that reveals transient forms in the frame of the present. The rubbing takes the form of many lateral travelling shots sliding along a city-screen whose superimposed frames move through the décor at variable speeds, like in an animated film (*Shrinking Cities # part 3*). The entire city, with its façade-screens, is similar to a vast reading or viewing device. The eye promenades upon the editing table, sliding from one image or frame to the other. At times, a detail grabs and retains it, the view pivots and pauses for a moment over a motif, like a cutaway shot from an Ozu film, before repositioning the axis of its movement. This can be a network of flashing signs, neon lights, plasma screens, or even a mosaic of giant pixels drawn by illuminated windows, floating on the surface of dematerialized buildings reduced to large dark flat tints. This rubbing is moreover doubled by effects of a chemical nature: emulsion, overexposure, changes in tonality linked to the temperature or to the degree of saturation of the colors. It is as if the entire film, by the combined means of video and synthesized images, was acting as a photographic developer giving visible consistency

11. « De l'espace géométrique à l'espace mouvement : le monde comme flux », in Nussaume, *op. cit.*, p. 313.

12. *Ibid.*

13. See Francesco Casetti « Écrans, images, milieux. Une visite à la Fondation Vuitton », in Mauro Carbone et al., *Vivre par(mi) les écrans*, Paris, Les Presses du Réel, 2016, p. 275-293.

to mirages and to ghosts. At the same time that it virtualizes the entire urban landscape, the artistic operation succeeds in fixing, if only for an instant and in flashes, the fugitive vision of retro-futures rapidly projected into the sky of the epoch like rapid meteors. The present thus gently lifts off from the surface of the real in order to come to float ahead of itself, just far enough to make everything move and to offer to the futures of the past the space and the time for a contemplation without melancholy. This space and this time could be that of the Akashi bay or even Biwa lake, shrouded in fog, with its floating pavilions and its graceful wind turbines (*Stations # part 4*). By combining ample turning motions with high and low-angle shots, the scene that closes this Japanese cycle progressively reveals the virtual architecture of the smart city conceived with Manuel Tardits, before allowing it to vanish into the horizon in the wake of a boat breaking the water. This elegant city on the lake recapitulates in its own way the experiments that the last century undertook with such obstinacy around the idea of the floating city. Nevertheless, the organic elements distributed on the surface of the water appear disburdened from what still encumbered the Metabolist megastructures. This proposition strikes us with its immediately contemporary character; it suggests what an active and affirmative retro-futurism could be, a retro-futurism of the present.

Effectively, the future is not in front of us, it does not wait for us just over the hill, a bit further down time's road, it adjoins the present and doubles it at every instance, and so does the past from which it originates. Pierre Jean Giloux's films formalize what we anticipated: retro-futures are contemporary to us through the effect of relative speed. The train journeys in Japan that inspired him so much offer a perfect illustration of this state of things. Whenever a second train passes us by on a parallel track, across the windows of the car that slows down and is immobilized for a moment at our level, the life of other passengers strangely similar to ourselves is discovered in a fugitive vision. The image vacillates for an instant on the glass before once again accelerating and definitively vanishing into the night. Was this a dream? At least, now we know what cities dream of.

Born in 1972, Élie During studied at the École normale supérieure and holds a PhD in philosophy. He is currently Associate Professor in contemporary philosophy at Paris Nanterre University and teaches seminars at the European Graduate School and at the ENSBA in Paris. His research focuses on contemporary figures of spacetime and simultaneity at the crossroads of metaphysics, art and science. His latest publication is a critical edition of Paul Langevin's lectures on relativity theory: Paul Langevin, *Le Paradoxe des jumeaux : deux conférences sur la relativité*, Presses de Paris Ouest, 2016.



Hiroshige Utagawa, *Les tourbillons de Naruto au large d'Awa (Awa Naruto no fûkei)*, 1857.

Planche d'une série de trois triptyques, planche publiée par / from a series of three triptychs, plate published by Okasaway Taheiji, Tsutaya Kichizô edition, 353 × 732 mm (353 × 245 mm chaque / each). Collections BnF, Département des Estampes et de la Photographie © Bibliothèque nationale de France.