



<p>ens{ap} ^{Lille} architecture & paysage</p> <p>LACTH LABORATOIRE / CONCEPTION / TERRITOIRE / HISTOIRE</p>	<p>LACTH LABORATOIRE / CONCEPTION / TERRITOIRE / HISTOIRE</p> <p>Séminaire doctoral 2014-2015 domaine Conception</p> <p>« Questions d'écritures »</p> <p>Mercredi 19 Novembre 2014, 14h30-18h30</p> <p>Organisation, conception : Frank Vermandel (LACTH) Chercheur invité : Pierre Chabard (AHTTEP, UMR AUSSER) Discutante : Catherine Blain (LACTH) Doctorante : Florence Plihon</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Introduction

Organisation de la séance par Frank VERMANDEL, architecte et HDR, enseignant à l'ENSAPL et à la Faculté d'architecture LOCI – Tournai, membre du Conseil scientifique de l'ENSAPL, responsable du domaine conception du LACTH.

Cette séance du séminaire doctoral 2014-2015 accueille Pierre Chabard, architecte, historien et critique d'architecture qui enseigne à l'ENSA Paris-La-Villette et à l'École spéciale d'architecture. Docteur en architecture et chercheur au laboratoire AHTTEP (ENSA Paris-la Villette). Pierre Chabard a récemment co-dirigé avec Marilena Kourniati l'ouvrage *Raisons d'écrire, Livres d'architectes 1945-1999*, publié aux Editions de la Villette. Il est également contributeur de nombreuses revues, comme *Architecture d'Aujourd'hui*, les *Cahiers du Mnam* et *AMC*, et membre fondateur de la revue *Criticat*. Cette séance est consacrée aux questions d'écriture dans l'activité de recherche. C'est donc dans ce cadre que Pierre Chabard nous parlera de son ouvrage. Ce livre réunit sept contributions sur des productions écrites diversifiées, de Le Corbusier à Venturi, de Lynch à Rossi en passant les travaux d'A. Smithson, de Castex, Depaule et Panerai, pour finir sur l'ouvrage plus récent de MVRDV. Un travail d'équipe a été un préalable à cet ouvrage. Je voudrais souligner l'intérêt méthodologique et épistémologique de ce travail de recherche collectif.

En effet, au-delà des intérêts intrinsèques aux textes étudiés, ces sept enquêtes dégagent un point de vue analytique bien particulier, un parti pris méthodologique qui vise à rompre avec un « usage internaliste des livres », qu'il soit herméneutique ou structuraliste, comme le précise l'introduction. Ces livres sont étudiés du point de leurs circonstances d'apparitions. Cet ouvrage souhaite faire émerger la dynamique du sens des écrits au sein d'un réseau social et culturel, en étudiant l'action du concepteur, de l'éditeur et du lecteur.

Ce travail sur les écrits d'architectes engage également une réflexion d'ordre épistémologique. Faire des écrits d'architectes un objet de recherche pose la question du statut et de la fonction de ces écrits, ainsi que des formes de connaissances que ces écrits produisent. Un livre d'architecte est différent d'un livre de chercheur en architecture, même si les deux ont le même socle culturel. Les savoirs mobilisés et produits ne sont pas du même ordre. Ils ne mobilisent pas les mêmes codes ni les mêmes conventions, et n'ont pas les mêmes visées, même si leurs différences sont loin d'être aussi tranchées. Les frontières sont plus poreuses qu'on ne le pense.

C'est cet intérêt pour les textes et l'écriture qui conduit une partie des travaux du LACTH, qu'il s'agisse du domaine Histoire ou du domaine Conception. C'est aussi à ces croisements entre histoire et conception qu'est dédiée cette séance de séminaire. Les questions d'écriture sont également au centre du 14^e numéro des *Cahiers Thématiques* du LACTH « Ecrire sur l'architecture, la ville et le paysage. Chercheurs, théoriciens, essayistes », qui est en cours de finalisation. Ce numéro vise à interroger les différentes formes de discours et de pensées savantes mobilisées par l'architecture, la

ville et le paysage.

Je voudrais également remercier Catherine Blain qui représente le domaine Histoire et qui a accepté de jouer le rôle de discutante aujourd'hui. Elle est architecte, docteur en aménagement et urbanisme (Paris VIII, 2001), chercheur et enseignante en histoire architecturale et urbaine. Catherine Blain est également ingénieur de recherche au LACTH.

Suite à une discussion et une petite pause, nous entendrons en deuxième partie Florence Plihon, qui est architecte et doctorante au sein du LACTH, sous la direction de Catherine Grout et de moi-même. Elle s'intéresse aux transferts entre philosophie et architecture, aux pratiques du langage ainsi qu'aux esthétiques véhiculées par les nouvelles technologies informatiques en architecture. Elle a récemment contribué au dernier numéro des *Cahiers Thématiques* du LACTH.

« Raisons d'écrire. Des livres, des architectes ; Introduction » :

Pierre Chabard

L'intervenant n'a pas souhaité retranscrire son intervention. Elle portait sur l'introduction du livre récemment paru *Raisons d'écrire, Livres d'architectes 1945-1999*.

Au sommaire de cet ouvrage collectif :

- Efi Markou, *Œuvre collective et stratégies d'autorité : Le Corbusier, Les Trois Établissements humains, 1945/1959*
- Clément Orillard, *Le livre, entre science et action : K. Lynch, The Image of the City, 1960*
- Marilena Kourniati, *Architectures d'un livre et construction d'un collectif : [A.Smithson (dir.)], Team 10 Primer, 1962/1965/1968*
- Valéry Didelon, *Réception critique et plasticité du livre : S. Izenour, D. Scott Brown, R. Venturi, Learning from Las Vegas, 1968/1972/1977.*
- Annick Tanter-Toubon, *Enjeux éditoriaux d'une autonomie disciplinaire : A. Rossi, L'Architettura della città, 1966.*
- Pierre Chabard, *Métamorphoses éditoriales et construction d'un classique : J. Castex, J.-Ch. Depaule, Ph. Panerai, Formes urbaines : De l'ilot à la barre, 1977/1997*
- Enrico Chapel, *Nouveaux médias et persistance du livre : MVRDV, Metacity/Datatown, 1999.*
- POSTFACE de Christian Topalov, *Livres d'architectes. Les parcours d'objets incertains.*

Pierre Chabard a notamment souligné le contexte de parution et la nécessité de publier un tel ouvrage aujourd'hui. Nous reproduisons ici l'introduction de cet ouvrage, co-écrite avec Marilena Kourniati :

Introduction, Des livres, des architectes, des chercheurs

« Les œuvres retenues par l'histoire comme les plus grandes – celles qui font partie de notre patrimoine culturel – n'ont pas de sens "stable, universel, figé". Au contraire, on peut même dire que, si elles perdurent par-delà les siècles et les conditions sociales de réception, c'est celles qui permettent aux publics variés qu'elles rencontrent des appropriations plurielles. [...] Mettre l'universel dans l'histoire, ce n'est pas le détruire et être relativiste, c'est livrer les conditions sociales et culturelles particulières qui rendent possible l'universalité de certains textes. »¹

La culture architecturale contemporaine n'est pas constituée que d'édifices emblématiques, qu'ils

¹ Bernard Lahire, « Roger Chartier, L'Ordre des livres, 1992 » (recension), *Revue française de sociologie*, n° 34-1, 1993, p. 136.

soient construits ou seulement dessinés, mais elle est jalonnée d'un nombre – pas si abondant – de livres de référence. Quelle place ont-ils, quels rôles jouent-ils, quels statuts assument-ils dans cette culture ? Et, surtout, que permettent-ils d'apprendre sur les architectes ? Les chercheurs, en effet, les emploient fréquemment dans leurs travaux sur l'architecture. Outre un usage bibliographique, les historiens les cantonnent généralement au statut de source, exploitant leur contenu, y trouvant de quoi abreuver une histoire de l'architecture qui s'apparente souvent à une histoire des idées architecturales. Outre ce statut instrumental, d'autres historiens ont recentré l'analyse sur les livres eux-mêmes, leur accordant le statut de corpus afin de mener des analyses souvent décontextualisées, que celles-ci portent sur leur structure textuelle ou leur forme matérielle.

Avec les auteurs ici rassemblés², nous partageons la conviction qu'un autre mode d'enquête sur les livres d'architectes est non seulement possible mais fructueux. Rompant avec tout usage exclusivement internaliste des livres et resituant au contraire ceux-ci dans la complexité de leurs circonstances, nous entendons à travers eux interroger les raisons d'écrire des architectes. Dans quelles sphères sociales et culturelles, spatiales et temporelles opèrent-ils ? À quelles questions répondent-ils en s'engageant dans une telle entreprise ? Comment s'y prennent-ils ? Quels moyens, quelles ressources mobilisent-ils ? Quels usages font-ils des objets éditoriaux ainsi produits, souvent collectivement ? Qu'est-ce qui circule entre le logos et la praxis, le discursif et le politique, le monde des théories et celui des pratiques ? Au plan méthodologique, notre ouvrage doit énormément au séminaire « La ville des sciences sociales » dirigé à l'EHESS par Christian Topalov et, jusqu'à son décès prématuré, par Bernard Lepetit³, et auquel nous avons, pour la plupart, participé. Orienté vers les écrits savants sur la ville, il invitait à « sortir du livre⁴ » et le replacer dans les conversations multiples auquel il a pu participer, au gré de ses éditions. Contre l'anachronisme ordinaire des lectures des ouvrages du passé qui conforte les certitudes du présent, il revendiquait un « historicisme réflexif »⁵ qui dérange les évidences et révèle les écarts, voire la part d'incommensurabilité entre les représentations d'aujourd'hui et celles d'hier. Au lieu d'actualiser les livres ou de les instrumentaliser pour tirer a posteriori des enseignements pour le présent, les enquêtes, à la fois pragmatiques et réflexives, menées dans ce cadre, les saisissaient comme des objets multidimensionnels, inscrits non seulement dans le temps de l'histoire mais dans l'espace social et cherchaient à comprendre les tâches assignées aux (ou par les) auteurs, les conditions, et les contraintes qui régissent la construction du sens du livre et les formes qui gouvernent sa transmission (édition, rééditions, traductions, etc.).

Partageant leurs outils méthodologiques, leurs hypothèses historiographiques et leur approche épistémologique, les sept enquêtes rassemblées ici, qui ont souvent été menées dans le cadre de thèses de doctorat ou de mémoires d'H.D.R., s'appuient sur d'importants corpus analytiques : fonds d'archives originaux, entretiens avec les acteurs, etc. Ces sept livres ont été choisis selon plusieurs critères (historiques, géographiques, typologiques, génériques, etc.) que nous voudrions expliciter dans cette introduction. Mais, en premier lieu, ils font, pour la plupart, partie des livres les plus familiers : ceux que l'on trouve dans les rayons de n'importe quelle bibliothèque d'architecte contemporain. Figurant continuellement dans les bibliographies et les anthologies de textes transmis aux étudiants d'architecture, ils jouissent même, pour certains d'entre eux, d'un statut de manifeste ou encore de « classique ». Malgré – ou à cause – de la canonisation dont ils font l'objet, le regard qu'on leur porte

2 Ce collectif d'architectes, enseignants et chercheurs, pour la plupart enseignants dans les écoles d'architecture, a pris forme au printemps 2009 sur une initiative spontanée et en dehors du système de la recherche incitative. Les premiers résultats de recherche ont été présentés et discutés lors de la journée d'étude « Des livres, des architectes » organisée par Pierre Chabard et Marilena Kourniati à l'EHESS, le 27 novembre 2009.

3 Le séminaire « La ville des sciences sociales » a été initialement conduit avec Bernard Lepetit (1989-1996), repris plus tard sous l'intitulé « Territoire et ville dans les sciences sociales ». Christian Topalov, Bernard Lepetit (dir.), *La Ville des sciences sociales*, Paris, Belin, 2001. Christian Topalov (dir.), « La ville des savants », *Genèse*, n° 60, 2005.

4 Christian Topalov, « Des livres et des enquêtes : pour un historicisme réflexif », in *La Ville des sciences sociales*, op. cit., p. 307.

5 *Ibid.*

manque généralement d'objectivation et d'historicisation. C'est justement l'exercice auquel notre collectif a voulu se soumettre. Le parti pris était de transformer ces « textes » en « documents », c'est-à-dire de prendre le livre non pas simplement comme le vecteur neutre d'idées circulant dans un éther abstrait, atemporel et immatériel, mais comme un véritable analyseur qui peut nous informer sur les espaces socioculturels où il s'inscrit et auxquels il s'adresse. Nos enquêtes combinent donc l'étude des formes discursives et matérielles avec l'histoire des acteurs et de leurs réseaux, des milieux intellectuels et professionnels, et de leurs institutions.

Cette posture à la fois méthodologique et épistémologique veut rompre d'un côté avec une histoire des idées conventionnelle, qui fait trop souvent abstraction des conditions de production, et, de l'autre, avec une approche trop déterministe qui soumet le texte au contexte. Elle aspire ainsi à renouveler les méthodes de l'histoire de l'architecture.

Les livres des architectes

Une première question s'impose à nous : « Qu'est ce qu'un livre d'architecture ? » Elle en amène d'ailleurs vite une autre : « Qu'est ce que l'architecture ? » Prises de front, ces interrogations d'ordre ontologique nous semblent conduire à des impasses. Le bibliographe Adolf Placzek le constatait lui-même dans son *Avery's Choice* : « Un des nombreux paradoxes de la littérature architecturale, c'est qu'elle ne concerne pas seulement l'architecture dans un sens strict, c'est-à-dire l'édification, mais aussi tout ce qui s'y rapporte. » Comment, alors, définir « les limites de la littérature architecturale ? Comment tracer la ligne ? Qu'est ce qui doit y être inclus⁶ ? ».

Pour Placzek, comme pour d'autres, un réflexe commode est de définir un point d'origine et de modéliser ainsi la « littérature architecturale » tel un ensemble dont les frontières sont certes diffuses mais dont le centre est stable, comme un champ de dissémination autour d'un point fixe. Mais quel est-il ? Quel est le « premier » livre d'architecture ? Quel est le premier item qui non seulement débute la liste mais inaugure la discipline elle-même ? De ce point de vue, il est paradoxal de constater que les deux livres qui marquent traditionnellement cette fondation originelle (*Les Dix Livres d'architecture* de Vitruve, d'abord, et le *De re aedificatoria* d'Alberti, longtemps après) sont des objets plutôt insaisissables. Mario Carpo remarquait lui-même que « les textes fondateurs de cette discipline moderne [...] sont l'un et l'autre devenus des traités d'architecture à leur insu et presque accidentellement : le premier, seize siècles après sa rédaction ; le second, avec un retard de cent ans seulement, mais dans les deux cas, sans rapport avec les intentions de leurs auteurs respectifs⁷ ». Peut-on parler de livres à leur égard ? Le premier est un volumen antique depuis longtemps disparu et qui n'est connu qu'à travers ses diverses copies médiévales ; le second, un codex manuscrit, inachevé et instable dans sa forme, fut publié contre le gré de l'auteur, plusieurs décennies après sa mort. Par conséquent, ces écrits existent moins par leur évidence d'œuvres achevées qu'à travers les innombrables lectures, commentaires et réinterprétations qu'elles ont suscités (le *De re aedificatoria* étant d'ailleurs en grande partie une exégèse du *De architectura* de Vitruve).

Ces deux piliers de la prétendue « discipline architecturale » apparaissent comme deux « livres de mystères⁸ » et comme les objets d'usages complexes et très intenses, depuis leur écriture même jusqu'aux lectures savantes les plus contemporaines (celle de Françoise Choay notamment). L'histoire de ces deux ouvrages livre moins les clés d'une discipline architecturale autonome qu'ils ne décrivent les frontières mouvantes et poreuses d'un monde d'architectes toujours inscrit dans le temps, l'espace et le social.

6 Adolf Placzek, *Avery's Choice: Five Centuries of Great Architectural Books: One Hundred Years of an Architectural Library, 1890-1990*, New York G. K. Hall, 1997, p. xxi.

7 Mario Carpo, « Conclusion : Littérature technique et techniques de l'imprimé », in Jean-Philippe Garric, Valérie Nègre et Alice Thomine-Berrada (dir.), *La Construction savante. Les Avatars de la littérature technique*, Paris, Picard, 2008, p. 428.

8 Mario Carpo, *L'Architecture à l'âge de l'imprimerie*, Paris, Éd. de la Villette, 2009, p. 13.

Trois constats s'imposent alors. D'abord les livres d'architecture – c'est-à-dire ceux qui traitent directement d'architecture – ne sont pas tous écrits par des architectes – mais aussi par des ingénieurs, des archéologues, des auteurs de guides de voyages, etc. –, ni même lus par eux ; ensuite, les livres d'architectes – c'est-à-dire ceux dont font usage les architectes – ne sont pas non plus tous écrits par des architectes⁹ ; enfin tous les livres écrits par des architectes (ou reconnus comme tels par l'histoire de l'architecture) ne sont pas des livres d'architecture : Alberti a aussi bien écrit sur l'art de bâtir que sur les mathématiques, la cryptographie ou la grammaire, tout comme Claude Perrault sur la zoologie et la mécanique.

Plutôt que de défendre l'autonomie présumée de la discipline architecturale, nous souhaitons interroger sa fondamentale hétéronomie, aux confins du savoir, du pouvoir et de l'action. Par conséquent, nous avons fait le choix, comme d'autres avant nous, de délaissier l'expression « livre d'architecture » pour celle de « livre d'architecte » ou de « livre des architectes », qui ne repose pas sur des critères disciplinaires prédéterminés mais désigne, selon Kenneth Hafertepe et James O'Gorman, les livres « que les architectes collectionnent, utilisent, lisent, critiquent, discutent, défendent, écrivent, illustrent, dessinent, impriment, prennent comme inspiration, empruntent, utilisent pour éduquer leurs clients, pour faire la promotion de leurs compétences, pour ouvrir une polémique, [les livres] pour lesquels ils dessinent des bibliothèques ou qui, tout simplement, leur procurent du plaisir¹⁰ ».

Même si les livres étudiés ici ont tous été écrits par des architectes, nous ne postulons pas, à travers leur choix, une frontière disciplinaire nette à l'intérieur de laquelle installer confortablement nos enquêtes. Au contraire, nous entendons interroger cette frontière et observer comment et où les acteurs de nos enquêtes l'ont eux-mêmes tracée.

Refuser de répondre de manière essentialiste à la question « qu'est ce qu'un livre d'architecte ? », n'empêche cependant pas de réfléchir à ce qui le distingue d'un livre de littérature tant au plan de sa production, de sa transmission que de sa réception. Les enquêtes qui suivent esquissent quelques hypothèses : du point de vue de sa forme matérielle, les livres d'architectes privilégient l'articulation entre texte et images, entre discours et parcours ; du point de vue des pratiques de lecture, ils sont souvent moins lus que consultés, parcourus dans leur récit visuel. Ils apparaissent également comme des objets particulièrement instables, notamment par le jeu des éditions et rééditions successives. En effet, plus qu'écrire des livres, les architectes savent fabriquer des objets éditoriaux hybrides qui ont la faculté de se transformer pour s'ajuster à des conditions perpétuellement changeantes.

La tyrannie du texte

Depuis un demi-siècle, la recherche architecturale s'est abondamment intéressée aux livres, selon des points de vue qui ont évolué au même rythme que les modes intellectuelles : le plus couramment adopté s'appuie sur l'analyse critique et l'interprétation textuelle qui ont profondément renouvelé après-guerre les études philologiques et littéraires. Cet ensemble de démarches, qui considèrent le « texte » comme porteur du sens indépendamment de sa matérialité, se distingue essentiellement entre elles par leur manière d'analyser la triade formée par l'auteur, le texte et le lecteur. Après une longue tradition de l'histoire littéraire centrée sur la relation génétique de l'écrivain à son œuvre, le New Criticism puis la critique structuraliste ont opéré une rupture radicale en instaurant une théorie du texte

9 Prenons par exemple Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Puf, 1957). Bien que ce soit un livre de philosophie, les architectes l'ont lu et en ont fait un usage spécifique, ils en ont fait un livre d'architecte. On peut faire le même constat pour le texte d'Heidegger, « Bâtir, habiter, penser » (Entretiens de Darmstadt, 1951) ou encore *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino (Einaudi, 1972).

10 Kenneth Hafertepe, James F. O'Gorman, *American Architects and their books, 1840-1915*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2007, p. xvii. Voir dans cette même collection le livre du bibliographe Donald F. McKenzie, *Making Meanings. Printers of the Mind and Other Essays*, University of Massachusetts Press, 2002 ; et aussi Roger Chartier et Guglielmo Cavallo, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, (Polity Press, 1999) trad. Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1997.

pensé en dehors de sa matérialité, de son auteur¹¹ et de son lecteur. Les travaux ultérieurs d'un Gérard Genette sur la transtextualité¹² ou la paratextualité¹³, les cultural studies et les études littéraires post-structuralistes américaines, qui tendent à transformer toute réalité en texte et toute pratique sociale en construction discursive et symbolique, s'inscrivent globalement dans cette tradition intellectuelle où l'écrit, déconnecté de son contexte, de son historicité, est considéré comme une structure textuelle synchronique, objet d'une analyse interne. Même la théorie de la réception d'Hans Robert Jauss¹⁴ qui tentait de restaurer le rôle producteur du lecteur n'a pas rompu avec cette approche textuelle. Les travaux de Jauss, où Bourdieu voyait « une de ces vieilles herméneutiques peu présentables qu'on nous recycle aujourd'hui du côté d'Esprit¹⁵ », construisent un lecteur abstrait, anhistorique, face à un texte dématérialisé et coupé de ses conditions de production, de transmission et d'appropriation.

Dans le champ de l'architecture, le structuralisme et les théories du « texte » sont, depuis les années 1960, éminemment représentés depuis les travaux de Françoise Choay sur les écrits architecturaux et urbains¹⁶ jusqu'aux analyses architecturologiques de Philippe Boudon¹⁷, en passant par les lectures plus herméneutiques de Michel Vernes¹⁸ ou de Philippe Hamon¹⁹. On trouve aujourd'hui des ramifications très vivaces de ces réflexions, amendées par des outils plus récents issus des sciences humaines, dans le Groupe de recherche art, architecture et littérature (Graal), autour de Pierre Hyppolite et Antoine Leygonie qui, depuis quelques années, organisent régulièrement des colloques sur les liens sémiologiques et épistémologiques entre architecture et littérature²⁰. On pourrait considérer les très nombreuses et très copieuses anthologies de textes sur l'architecture publiées depuis quelques années par des universitaires américains comme un autre avatar de cette approche textuelle des écrits d'architectes ou sur l'architecture ayant servi la refondation de l'architecture comme discipline théorique dans les universités américaines depuis les années 1980²¹.

Bien que l'apport des recherches textuelles soit considérablement fécond, le présent ouvrage entend prendre une position critique vis-à-vis de trois principaux problèmes que nous semble poser cette « tyrannie du texte ». Tout d'abord, contrairement à Françoise Choay, par exemple, qui proposait de « [s'enfermer] dans le seul espace des textes instaurateurs, en faisant abstraction du contexte dans lequel ils ont été élaborés²² », nous avons cherché à historiciser les livres, à les réinscrire dans leurs multiples sphères d'usages. Ensuite, loin d'en faire un « locuteur abstrait²³ », nous avons donné une réalité, une consistance sociohistorique à l'auteur, ainsi qu'aux autres types d'acteurs (éditeur, graphiste,

11 Voir les fameux textes de Roland Barthes sur « La mort de l'auteur » (*Manteia*, n° 5, 4e trimestre 1968) et de Michel Foucault sur la fonction-auteur (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969).

12 Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

13 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

14 Hans Robert Jauss, *Pour une théorie de la réception* (1978), Paris, Gallimard, 1990.

15 Pierre Bourdieu, « Qu'est ce que faire parler un auteur », *Sociétés et Représentations*, n° 3, nov. 1996, p. 14.

16 Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Le Seuil, 1965. Françoise Choay, *La Règle et le Modèle : Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Le Seuil, 1980.

17 Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971.

18 Michel Vernes, *Divagations*, Orléans, Hyx, coll. « Restitutions », 2000.

19 Philippe Hamon, *La Description littéraire, de l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1995.

20 Le dernier en date a eu lieu à Nanterre en mai 2010. Cf., par exemple, Pierre Hyppolite (dir.), *Architecture, littérature et espaces* (préf. Philippe Hamon), Limoges, Pulim, coll. « Espaces humains », 2006.

21 Cf., par exemple : Kate Nesbitt, *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996 ; Neil Leach, *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, London, Routledge, 1997 ; Michael K. Hays, *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, MIT Press, 2000 ; M. J. Ostwald, *Movements in Twentieth Century Architecture: a Reader in Architectural Theory*, Sydney, Arcadia Press, 2000 ; Andrew Ballantyne, *Architecture Theory: a Reader in Philosophy and Culture*, New York, Continuum International, 2005 ; Krista Sykes, *The Architecture Reader: Essential Writings from Vitruvius to the Present*, New York, George Braziller, 2007.

22 Françoise Choay, *La Règle et le Modèle*, op. cit., p. 23.

23 *Ibid.*

commanditaire, bibliothécaire, lecteur, etc.) qui participent à la production du livre et/ou en font usage. Enfin, nous refusons, en tant que chercheurs, le rôle de lecteur ou d'hyper-lecteur qu'ont adopté les sémiologues, le rôle de l'herméneute qui prétend déchiffrer, interpréter les signes que véhicule le texte, révéler ses significations latentes, ses vérités cachées – au risque parfois de la surinterprétation.

Le livre comme objet

Une autre tradition notable de la recherche sur les livres considère, à l'opposé de la précédente, l'écrit dans sa réalité matérielle. Historiquement, ce sont les bibliographes, les conservateurs et les bibliothécaires qui ont initié cette observation attentive de l'objet livre. Dans ce que les Anglo-Saxons nomment la bibliographie analytique, la description matérielle du livre constitue une des voies de l'étude morphologique de tout dispositif portant l'écrit (du manuscrit à l'imprimé mais aussi les stèles, tablettes, rouleaux, codex, etc.). Pour s'en tenir à l'imprimé, la bibliographie matérielle tend à se fonder en science objective, décrivant systématiquement le format, la reliure, les conventions typographiques, la mise en page, la disposition des paragraphes, le découpage du texte, les signes iconiques, etc. L'attention n'est pas seulement portée sur les livres eux-mêmes mais sur les conditions techniques de leur fabrication et de leur conservation, et recouvre l'histoire de l'imprimerie et de techniques graphiques jusqu'au mode de classement dans les bibliothèques. Pour autant, cette archéologie du livre, qui n'est pas moins internaliste que les approches textuelles, reste a priori indifférente au sens qu'il contient et à son interprétation²⁴.

Les travaux bibliographiques portant sur l'architecture sont très abondants dans les mondes anglo-américain et germanique et émanent le plus souvent de conservateurs de bibliothèques universitaires²⁵. En France, on peut cependant repérer deux foyers récents de travaux bibliographiques sur le livre d'architecture : d'abord, à l'École pratique des hautes études et à l'École des Chartes, autour de Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier²⁶ ; ensuite, depuis 2004, le projet de Bibliographie du livre d'architecture français (1512-1914) en partenariat avec l'INHA, le Centre d'histoire des techniques du Cnam et la bibliothèque de l'École des beaux-arts²⁷.

Cette tradition bibliographique d'analyse matérielle de l'écrit est d'un intérêt majeur car elle a servi de ferment à une approche proprement historiographique qui prend la voie, au tournant des années 1960, d'une histoire sociale du livre, non pas en tant que texte mais en tant que véritable agent socioculturel²⁸. Celle-ci est inaugurée en France par Henri-Jean Martin, alors jeune bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, avec l'appui de Lucien Febvre²⁹. Dans cette tradition française de l'histoire sociale de l'imprimé, les livres ont enfin des lecteurs mais, paradoxalement, pas d'auteur, ou plus exactement celui-ci n'entre pas dans son domaine d'étude. Il relève des genres classiques de l'histoire littéraire (biographie, études d'une école ou d'un courant) qui l'érigent comme une figure souveraine, dont l'intention enferme la signification de l'œuvre et dont la biographie commande l'écriture³⁰.

24 Voici une définition classique de la bibliographie par Sir Walter Greg (1966) : « L'objet des recherches du bibliographe est une série de papiers ou de parchemins couverts de certains signes écrits ou imprimés. Il ne s'intéresse à ces signes que comme autant de traces arbitraires. Leur sens n'est pas son affaire. » Cité par Donald F. McKenzie, *La Bibliographie et la Sociologie des textes* (1985), Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, 1991, p. 25.

25 Cf., par exemple, Adolf K. Placzek, *Avery's Choice*, op. cit. ; Roland Jaeger, *Neue Werkkuns. Architektenmonographien der zwanziger Jahre : mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933*, Berlin, Mann, 1998.

26 Cf. notamment le « Répertoire des périodiques d'architecture en langue française publiés entre 1800 et 1970 en France », in Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier (dir.), *Les Périodiques d'architecture, xviii e-xx e siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, Paris, École des Chartes, 2001.

27 Projet dirigé par Jean-Philippe Garric, Valérie Nègre et Alice Thomine.

28 Roger Chartier et Daniel Roche, « Le livre : un changement de perspective », in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, vol. 3, p. 115-36.

29 Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre* (1958), Paris, Albin Michel, 1999.

30 Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre xiv e et xviii e siècle*. Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 36-37.

L'auteur, tel qu'il a fait récemment son retour dans l'histoire et la sociologie littéraire, est resitué, au contraire, dans un espace social où il vit, se forme, produit, et qui détermine, pour une part, ce qu'il écrit³¹.

Dans le domaine de l'architecture, on observe le même phénomène. Les foyers français précédemment cités de recherches bibliographiques sur le livre d'architecture sont aussi ceux qui ont introduit dans le champ de l'architecture ces nouvelles approches de l'histoire du livre, en s'intéressant non plus seulement à l'écriture mais aussi à l'édition, à la production, à la diffusion et à la réception³². Alors que les premiers historiens de l'architecture s'intéressant aux livres et aux revues dans les années 1970-1980 les prenaient comme simples sources documentaires, alternatives aux bâtiments eux-mêmes³³, on les envisage aujourd'hui comme les objets mêmes de la recherche historique. Il s'agit, selon Alice Thomine, « d'étudier le livre dans toutes ses dimensions culturelles, sans dissocier le contenu du contenant, en documentant aussi bien la figure de l'éditeur que celle des différents auteurs (rédacteurs, graveurs), en procédant à une analyse matérielle très précise des ouvrages (nombre de pages, nombre d'illustrations, sommaires et mention manuscrite³⁴). » Cette réévaluation de la dimension matérielle du livre est confirmée par d'autres travaux récents³⁵.

L'usage des livres

Une troisième voie de la recherche sur les livres se situe entre l'histoire sociale du livre et la sociologie des pratiques de lecture et des usages des livres. Dans le monde anglo-saxon, le bibliographe Donald F. McKenzie a renouvelé sa discipline en envisageant en 1985 une « sociologie des textes³⁶ » qui, non seulement, croise l'analyse des textes et celle de leur forme matérielle mais surtout reconstitue les contextes de production, de circulation et de réception. En France, les travaux de Roger Chartier ont magistralement opéré au sein de l'histoire culturelle le passage « du livre au lire³⁷ », c'est-à-dire de l'étude des livres eux-mêmes à celle de leurs usages et de leurs appropriations multiples par leurs lecteurs. Sous cet angle, la signification des textes apparaît comme indissociable de leur forme matérielle et des circonstances de leur lecture.

D'une part, les formes successives selon lesquelles un texte se présente permettent des renouvellements de sa lecture. D'autre part, dans la synchronie, un même livre va, au sein d'une même société, faire l'objet d'appropriations différentes. Enfin, un texte peut rester stable dans sa lettre et dans sa forme, mais ses lectures vont cette fois différer dans le temps : « Un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change³⁸. » Tandis que l'histoire sociale du livre et la sociologie de la lecture insistaient sur la corrélation entre groupes sociaux et objets culturels, l'histoire culturelle des livres de Chartier met l'accent sur les usages différents que font ces groupes sociaux des mêmes objets culturels. Comme le remarque Bernard Lahire à propos des travaux de Chartier : « Les différences culturelles se manifestent davantage dans les usages contrastés de matériaux parfois

31 *Ibid*, p. 38.

32 Cf. Béatrice Bouvier, Jean-Michel Leniaud (dir.), *Le Livre d'architecture, xv e-xx e siècle : édition, représentations et bibliothèques*, Paris, École des Chartes, 2002 ; Jean-Philippe Garric, Valérie Nègre, Alice Thomine (dir.), *La Construction savante, op. cit.* ; Jean-Philippe Garric a dirigé un grand colloque en hiver 2008 sur « Le livre et l'architecte » à l'INHA dont les actes ont été publiés : Jean-Philippe Garric, Estelle Thibault, Émilie D'Orgeix (dir.), *Le Livre et l'Architecte*, Wavre, Mardaga/Paris, INHA, 2011.

33 Cf., par exemple, Marc Saboya, *Presse et architecture au xixe siècle*, Paris, Picard, 1991.

34 Alice Thomine, « Histoire du livre et histoire de l'architecture », in *La Construction savante, op. cit.*, p. 17.

35 Citons principalement les travaux de Mario Carpo sur la reproductibilité de l'écrit (*L'Architecture à l'âge de l'imprimerie, op. cit.*) et de Catherine de Smet sur le design graphique des livres d'architecture (*Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages 1912-1965*, Baden, Lars Müller Publishers, 2007).

36 Donald F. McKenzie, *La Bibliographie et la Sociologie des textes, op. cit.*

37 Cf. notamment, Roger Chartier, « Du livre au lire », in Roger Chartier (dir.), *Les Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985 ; Roger Chartier, Guglielmo Cavallo (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental, op. cit.*

38 Roger Chartier, Pierre Bourdieu, « La lecture : une pratique culturelle », in Roger Chartier (dir.), *Les Pratiques de la lecture, op.cit.*, p.217.

partagés que dans les inégales distributions des lectures³⁹. »

Il est plus fécond de partir des livres pour reconstituer les groupes qui se les approprient plutôt que d'examiner les clivages culturels par le filtre d'une catégorisation sociale prédéterminée. Cette hypothèse sous-tend nos enquêtes qui s'inscrivent globalement dans une approche sociohistorique balisée par ailleurs par Pierre Bourdieu. Dans *Les Règles de l'art*⁴⁰, celui-ci définissait le champ littéraire comme objet sociologique et ouvrait la voie à des travaux sur le fonctionnement de la littérature en tant qu'institution sur les stratégies des acteurs au sein de ce champ, et notamment celles de l'auteur réintroduit non comme maître du sens mais bien comme sujet des règles du jeu qui organisent son champ⁴¹.

Bien sûr, les historiens du livre d'architecture ont déjà ouvert leurs recherches à ces phénomènes en amont et en aval du livre, mais bien souvent, ceux-ci sont abordés à travers les catégories de « production », de « diffusion » et de « réception ». Même si ces catégories ont permis de rompre avec les approches exclusivement textuelles et d'introduire certaines questions – notamment celles de la forme matérielle ou du rôle du lecteur –, elles réduisent les usages d'un livre à un schéma univoque et linéaire enchaînant émission et réception d'un message, lecture et écriture, poiesis et esthesis. Par conséquent, nous proposons dans ce livre de conserver la notion plus neutre et plus ouverte d'« usage ». Par sa généralité même, elle permet, sans les prédéterminer, d'englober une pluralité de phénomènes parfois insoupçonnés. Par ailleurs, cette notion transversale entre auteur, éditeur, lecteur, n'instaure pas de hiérarchie a priori entre usages éditoriaux, auctoriaux et lectoriaux, tous étant producteurs du livre.

Le livre comme document

Les ouvrages étudiés ici présentent plusieurs points communs. Il s'agit d'abord de livres d'architectes écrits et lus par eux. Ils partagent non seulement la même période (la seconde moitié du XXe siècle) mais aussi un même intérêt d'architecte pour l'urbain. Outre le nombre de leurs rééditions et la multiplicité de leurs sphères d'usage et de réception jusqu'à aujourd'hui, ces livres offrent en effet l'intérêt de marquer, à travers leurs multiples occurrences, les jalons d'une période complexe de l'histoire de l'architecture (d'un après-guerre à une fin de siècle), période dont ils révèlent deux traits saillants : l'émergence progressive de la notion de « culture architecturale » ou de l'architecture comme culture⁴², et l'urbanisation non seulement comme phénomène mais comme problème adressé à – et saisi par – l'architecte.

À l'intérieur du cadre méthodologique commun, nos enquêtes ne prétendent pas à l'exhaustivité mais privilégient chacune un angle de vue particulier. Elles permettent ainsi de traiter collectivement, dans leur variété, des rapports des architectes à leurs livres : la prééminence de la figure de l'auteur au détriment du collectif de production (Le Corbusier, *Les Trois Établissements humains*, 1945/1959), les tentatives de définition de nouveaux objets épistémologiques (Kevin Lynch, *The Image of the City*, 1960), les analogies livre-architecture (Alison Smithson, *Team 10 Primer*, 1962/1968), les tensions entre réseaux professionnels et universitaires (Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, 1966), le rôle rétroactif de la réception (Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 1972), les métamorphoses éditoriales successives (Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, 1977) et l'auto-publication (MVRDV, *Metacity/Datatown*, 1999).

Efi Markou analyse conjointement la transformation éditoriale de l'ouvrage *Les Trois Établissements*

39 Bernard Lahire, « Roger Chartier, L'Ordre des livres, 1992 » (recension), *op. cit.*, p. 135.

40 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

41 Cf., par exemple, Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955 : Le devoir d'insoumission*, Paris, Imec, 1994 ; Anne Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898- 1918)*, Paris, Seuil, 2001.

42 Cf. Marilena Kourniati, « Après-guerres : révisions de l'histoire et reconquête du modernisme », *Criticat*, n° 3, mars 2009, p. 62-80.

humains et le changement du contexte politique et professionnel. Publié par l'Ascoral en 1945, à un moment bien particulier de la Reconstruction, le livre adhère d'abord à l'idéologie étatique de décentralisation industrielle et d'aménagement du territoire national, et situe l'intervention de l'architecte à cette échelle. La réédition de 1959, signée cette fois par le seul Le Corbusier, se recentre sur l'échelle plus restreinte de l'urbanisme. Prenant acte de la victoire des ingénieurs, épaulés par les économistes et les géographes dans la bataille de l'aménagement du territoire, celui-ci prend position dans la perspective de nouveaux chantiers en France (notamment les grands ensembles) et à l'étranger (Chandigarh).

Issu d'une recherche sur la perception de l'espace urbain menée au MIT entre 1954 et 1959, *The Image of the City* (1960) a connu une réception mondiale massive dans le monde de l'architecture, notamment en France. Clément Orillard resitue cette recherche dans le processus d'émergence de l'*urban design* aux États-Unis mais aussi dans le contexte de renouvellement du discours théorique sur l'architecture dans les années 1960, à l'occasion duquel plusieurs paradigmes scientifiques furent mobilisés.

Team 10 Primer (1962/1968) relève d'une tentative d'afficher de manière unitaire le travail d'un groupe international d'architectes qui présente deux particularités : ses membres changent dans le temps et ils ne mènent pas de projets ensemble. Marilena Kourniati montre comment, face à cette tâche délicate, Alison Smithson fabrique le livre comme une « forme ouverte » dans une analogie avec leur propre architecture. En composant des fragments textuels et visuels produits par les divers membres dans des contextes différents entre 1954 et 1962, *Team 10 Primer* tente d'exposer « ce qui fait tenir » le Team 10 après la dissolution des Congrès internationaux d'architecture moderne et construit a posteriori un auteur en collectif résistant à l'interchangeabilité des voix individuelles.

Au fil de ses diverses éditions entre 1968 et 1977, *Learning from Las Vegas* a fait l'objet d'une intense controverse et d'une réception exceptionnellement large pour un livre d'architectes. Valéry Didelon montre comment cet ouvrage a été assimilé, au gré de ces débats, à des genres littéraires différents par ses auteurs, ses éditeurs et ses lecteurs, ce qui a largement orienté sa lecture. In fine, *Learning from Las Vegas* a peut-être même contribué à l'apparition d'un nouveau genre de livre d'architecture.

L'enquête d'Annick Tanter-Toubon replace la première édition de *L'Architettura della città* (1966) sur la scène complexe et critique de l'urbanisme italien des années 1960. Elle montre aussi comment cet ouvrage accompagne la reconversion universitaire d'Aldo Rossi et lui confère une position dans le débat sur le renouvellement de l'enseignement. Les discussions suscitées par l'ouvrage dans les colonnes de Casabella et au sein du Politecnico de Milan vont contribuer à fixer collectivement son sens, transformant cet essai de science de la ville en une théorie du projet architectural.

De l'îlot à la barre peut apparaître de loin comme le cheval de bataille d'une génération contre une autre : les jeunes enseignants chercheurs issus de 1968, revendiquant le « retour à la ville » contre les anciens mandarins de l'École des beaux-arts, les grands patrons d'ateliers des Trente Glorieuses. À travers ses métamorphoses éditoriales (1975/1977/1997), Pierre Chabard révèle d'autres lignes de front à l'intérieur de la jeune génération, notamment la divergence progressive de ses auteurs et l'évolution de ses usages : si, en 1975, il s'agissait de prendre une position originale dans le contexte concurrentiel de la fondation des UP et de la recherche architecturale, en 1997 l'ouvrage fait entendre plus fortement la voix de Philippe Panerai définissant une pratique idéale du « projet urbain ».

Par l'analyse des étapes de fabrication de *Metacity/Datatown* (1999), Enrico Chapel explore, quant à lui, les liens que ce livre sans architecture entretient avec la matière vidéographique dont il dérive (une exposition-installation vidéo). Rassemblée selon une logique narrative proche du cinéma, cette matière se substitue au texte écrit tout en confirmant sa linéarité. En même temps, elle témoigne de l'hybridation du travail architectural avec les arts numériques et médiatiques, ainsi qu'avec les stratégies d'autopromotion d'une jeune équipe en quête de reconnaissance.

Livre et édifice

Avant de laisser la parole aux auteurs, quelques questions doivent encore être posées : pourquoi cette sociohistoire de la culture architecturale porte-t-elle sur des livres et pas sur des édifices ? Existe-t-il des liens entre livre et édifice, entre l'architecture comme discours et l'architecture comme objet édifié et quels sont-ils ? Dans l'historiographie sur le livre d'architecture, les auteurs sont très partagés. Françoise Choay revendique clairement une autonomie : « À l'encontre des historiens de l'architecture et de l'urbanisme, on ne se souciera pas des relations susceptibles de lier les écrits instaurateurs à des espaces effectivement réalisés⁴³. » De leur côté, les historiens inspirés par les approches bibliographiques et/ou par l'histoire du livre s'intéressent au contraire de près à la dépendance entre ces deux ordres : « Qu'est-ce qui est premier – l'édifice ou le livre ? », s'interroge le bibliographe Adolf Placzek⁴⁴. De même, Alice Thomine affirme : « Assurément, pour parvenir à cerner au mieux les liens existant entre le livre et la théorie, ou la création architecturale proprement dite, il faudrait, à la suite de Roger Chartier, documenter l'histoire de la lecture des ouvrages d'architecture pour comprendre leur réception, leur utilisation et leur impact⁴⁵. » À son tour, Jean-Philippe Garric interroge le « statut du livre d'architecture vis-à-vis de la conception architecturale » : « Autrement dit, le livre d'architecture est-il un outil pour l'action, une démonstration préalable d'une compétence de l'auteur, un témoignage pour la postérité, ou tout simplement la continuation de l'architecture par un autre moyen⁴⁶ ? » Pour notre part, nous nous abstenons de donner une réponse définitive à ces questions. C'est précisément parce que le livre est un objet complexe pour l'architecture, symbole à la fois de son autonomie et de son hétéronomie, qu'il nous a semblé plus fécond de suivre sur ce point aussi les acteurs de nos enquêtes. Nous ne préconcevons a priori aucune opposition entre le livre et l'édifice. Au fond, notre posture de recherche nous conduit à considérer les livres non seulement comme des objets matériels mais comme d'authentiques instruments de l'action. Ils ne relèvent pas du seul logos disjoint d'une praxis mais participent de celle-ci. Nous pourrions ainsi travailler de la même manière sur des édifices. « Sortir » de l'édifice (tout comme nous avons cherché ici à « sortir » du texte) pour étudier la construction sociale des formes matérielles, symboliques ou discursives peut, nous semble-il, contribuer à renouveler l'historiographie de l'architecture tout en ouvrant de nouvelles pistes à l'histoire culturelle.

Bio-bibliographie : Pierre Chabard / est architecte, historien et critique d'architecture. Il enseigne à l'ENSA Paris-La-Villette et à l'Ecole Spéciale d'Architecture. Docteur en architecture (Paris VIII, 2008), il est chercheur au laboratoire AHTTEP (UMR CNRS AUSSER, n°3329) où il dirige l'axe "histoire sociale et culturelle des médiations architecturales". Dans ce cadre, il a récemment publié *Raisons d'écrire. Livres d'architectes 1945-1999* (avec Marilena Kourniati, Paris : Editions de La Villette, 2013). Contributeur de plusieurs revues (*D'A*, *A10*, *A+*, *Abitare*, *de Architect*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Les Cahiers du Mnam*, *Critique d'art*, *AMC*, etc...), il est également membre fondateur de *Criticat* (www.criticat.fr) ...

43 Françoise Choay, *La Règle et le Modèle*, op. cit., p. 23.

44 Adolf K. Placzek, *Avery's Choice*, op. cit, p. xxiv.

45 Alice Thomine, *La Construction savante*, op.cit., p. 19.

46 Jean-Philippe Garric, « Avant-propos », in Jean- Philippe Garric, Estelle Thibault, Émilie d'Orgeix (dir.), *Le Livre et l'Architecte*, op. cit., p. 15.

Discussion :

Florence Plihon : Merci tout d'abord pour votre intervention. Vous parlez essentiellement des outils d'écriture de l'architecte. D'autres médiums peuvent aussi être intéressants à intégrer dans cette recherche sur le discours. Je pense par exemple au dessin. Vous avez publié dans *Criticat* n°13 un parcours critique de la cité de la mode et du design à Paris sous forme de BD. Pensez-vous que ces approches peuvent éclairer aussi cette complexité dans le statut des textes produits par des architectes ?

Gilles Maury : Peux-tu me rappeler les conditions de choix des ouvrages étudiés ? Car il y a des ouvrages sur l'architecture d'auteurs non-architectes, et des ouvrages d'architectes qui ne parlent pas d'architecture.

Pierre Chabard : Ce sont plutôt des livres qui parlent de la question urbaine. Le principal critère était de choisir des livres qui ont accédé au statut de « classiques », principalement dans les écoles d'architectures françaises. Le but était de revenir sur des livres que nous lisions quand nous étions étudiants. Cela vient du séminaire de lecture de Topalov à l'EHESS. Toutes les semaines, il invitait un doctorant ou un chercheur à déconstruire un livre considéré comme un classique. Nous avons suivi cette même approche de désacralisation des ouvrages. D'ailleurs, le travail sur *De l'ilot à la barre* a été initié lors de ce séminaire de lecture. Il y avait une demande de la part des animateurs de ce séminaire à faire débat. Le choix des livres tenait aux recherches des autres chercheurs. Venturi, pour Valéry Didelon, ça s'imposait. Marilena Kourniati fait sa thèse sur le Team 10, etc...

Finalement, nous nous sommes rendu compte que nous avons ensemble la même approche sur ce type de livres. Nous sommes de la même génération, nous fréquentions les mêmes séminaires et nous analysions les livres d'architectes de la même façon. De là est née l'idée d'un ouvrage collectif. Bien sûr, nous présentons la recherche d'une manière méthodologiquement orthodoxe, mais l'histoire de ce travail c'est plutôt ça : nous faisons le même type de travail au même moment. Il nous a semblé pertinent d'en faire quelque chose de collectif, qui dépasse le travail individuel du chercheur, et de proposer une manière collective et générationnelle de faire de l'histoire de l'architecture.

Catherine Grout : C'est aussi une action de votre part. Est-ce que vous en parlez un peu ? Sans doute est-ce une action à la fois pédagogique et professionnelle ? Avez-vous le sentiment, mais peut-être est-ce trop tôt, d'avoir évalué son apport historique ? C'est-à-dire, y a-t-il un tournant ?

PC : Ça je ne sais pas. Publier ce livre possède une forte dimension opératoire. Dans le cadre des écoles c'est évident, pour asseoir les enseignements en histoire de l'architecture que nous faisons, thématiser nos séminaires de master et les axes de recherches dans les labos. Concernant sa dimension opératoire, vous voulez parler du rapport au projet d'architecture ?

CG : Ce tournant peut être à différents niveaux...

PC : Oui... là je parle pour moi, c'est aussi faire une histoire de l'architecture qui est moins distante des architectes. Nous avons fait notre DEA à Belleville, et la première chose qui était enseignée alors, c'était surtout d'oublier que nous étions architecte, d'être dans une rupture épistémologique. Pourtant, le programme s'appelait « projet architectural et urbain ». Et beaucoup de gens s'inscrivaient dans ce DEA en pensant que ce serait un prolongement de réflexions théoriques sur le projet. En réalité, la première chose qui nous a été dite, c'est de prendre méthodologiquement nos distances par rapport à tout ce qui pourrait ressembler à de la doctrine, à une pensée opératoire, etc...

Donc c'est un des ressorts de cette recherche, de s'intéresser à cette frontière entre *logos* et *praxis*, et en essayant de la rendre plus poreuse, en faisant ce travail transfrontalier sur la pensée et l'action, l'écriture et l'architecture. C'est une manière de retisser des liens avec les architectes que nous sommes. Et aussi de prendre position dans les écoles d'une façon moins tranchée par rapport à nos collègues qui enseignent le projet. J'ai enseigné pendant 10 ans à Marne-la-Vallée dans une ambiance de guerre de positions entre chercheurs et architectes. Maintenant, à la Villette, j'enseigne dans un climat beaucoup plus serein de ce point de vue là. Voilà l'idée sous-jacente de ce livre. Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question ?

CG : Oui, il y a un positionnement dans la société, pas uniquement dans l'école, aussi d'un point de vue professionnel. Le tournant ne date sans doute pas de la publication du livre. Cela veut dire qu'il y aurait un remplacement, comme une nécessité. Je disais historique aussi car vous insistez sur l'idée de génération. Il y a quelque chose que vous transmettez.

Ma deuxième question concerne l'international. Vous parlez un peu de la Belgique : ressentez-vous un mode d'analyse partagé aussi aux Etats-Unis ?

PC : Oui, d'une certaine manière. Pour ce qui est de la Belgique francophone, j'ai eu l'occasion de participer à des séminaires de recherche à La Cambre notamment, et nous sommes tout à fait en phase du point de vue méthodologique. Ils ont à peu près les mêmes références que nous, très sociologiques d'ailleurs, des grands sociologues de l'art, de la littérature, toute la veine latourienne... il y a des dizaines de doctorats qui se font à La Cambre en utilisant ces outils, en mettant l'architecture à l'épreuve de ses médiations, pour reprendre le titre d'Heinich. J'invite bientôt dans mon séminaire une doctorante de La Cambre qui travaille sur des prix d'architecture avec des outils directement importés de la sociologie de l'art.

Pour ce qui est des Etats-Unis, je serais peut-être plus circonspect. Evidemment, les *Cultural Studies* existent et sont dominantes dans les départements de théorie et d'histoire critique dans les universités, et Catherine (Blain) pourra certainement en parler plus en détail que moi. Ce que je reprocherais aux approches nord-américaines, c'est d'avoir tendance à confirmer la césure entre recherche et pratique, une césure presque ontologique dans ces départements universitaires qui se sont fondés clairement dans une rupture avec l'enseignement professionnel.

Pour reprendre un autre exemple qui est l'exemple de l'histoire des expositions d'architecture (qui est quelque chose qui m'intéresse beaucoup en ce moment) c'est un champ de recherche foisonnant aujourd'hui notamment dans les pays anglo-saxons, et c'est presque devenu un champ autonome. On parle de *Curatorial Studies*. Au départ on s'intéressait aux expositions d'architecture pour faire de l'histoire de l'architecture autrement, c'est-à-dire aller à l'encontre de l'idée d'une autonomie de l'architecture, d'un rapport très étroit entre un architecte et son bâtiment dans la grande tradition de l'histoire de l'art. Parler des expositions c'est regarder le champ de l'architecture autrement, c'est s'intéresser à ces phénomènes de médiation qui détermine tout aussi puissamment ce champ architectural. En se structurant, ces approches tendent à autonomiser les expositions d'architecture, de considérer le *curator* non plus comme un médiateur mais comme un architecte, comme un concepteur en tant que tel, et de ne plus se poser la question de ce que les expositions font à l'architecture et réciproquement, de considérer les expositions d'architecture comme un objet clos. Donc dans un premier temps c'est une sorte d'histoire hétéronome de l'architecture, et qui tend vers nouvelle forme d'autonomie.

Richard Klein : A la fin de ton intervention tu mentionnais le fait qu'il s'agissait d'une sorte de révision de l'histoire de l'architecture...

PC : Oui, c'était peut être un peu présomptueux.

RK Justement, je voulais te dire non pas que c'était présomptueux mais plutôt m'interroger sur le fait que cette approche du livre d'architecture en tant qu'objet à interroger pour l'historien est ancienne. Il y a déjà de nombreux acquis dans des monographies ou des ouvrages thématiques. Les ouvrages produits par les architectes sont interrogés sur leur forme éditoriale, sur leurs variations, comme tu l'as si justement présenté. Donc s'il y a révision des méthodes de l'histoire de l'architecture, il faudrait préciser. Car sur la méthode d'investigation par rapport à l'objet livre, à la fois l'histoire de la littérature interroge les objets en question mais aussi ponctuellement l'histoire de l'architecture depuis de nombreuses années. Puisque tu as évoqué les expositions, le très bon livre *Brazil Built*⁴⁷ interroge l'histoire d'une exposition et de son catalogue d'une manière qui correspond à tes objectifs.

⁴⁷ DECKKER Zilah Quezado, *Brazil Built, The architecture of the modern movement in Brazil*, Docomomo/Spon Press, London et New York, 2001

PC : Oui, tout à fait. C'est vrai que ma conclusion manquait d'humilité et oubliait de se référer à tous les travaux antérieurs aux nôtres. Ne serait-ce qu'en France, tous ces travaux sur les livres d'architectes et d'architecture qui ont importés des outils anciens, issus des sciences humaines ou de l'histoire, de la littérature, de l'histoire matérielle du livre, dont les approches bibliographiques, ont été sollicités pour renouveler l'étude des livres d'architectes bien avant notre enquête. Qu'est ce qui serait plus spécifique à notre approche ? Ce serait peut être de remettre en cause la discipline. Si je prends par exemple l'ouvrage collectif dirigé par J.P. Garric, *Le livre et l'architecte*, aux éditions Mardaga (2011), j'ai l'impression que l'auteur reste attaché à l'idée que le livre d'architecture définit le champ de la discipline architecturale. C'est une idée que nous contestons. Il nous a semblé que les frontières disciplinaires de l'architecture étaient moins une réponse définitive qu'une question ouverte. La configuration de ces frontières est sans cesse reposée, notamment par les auteurs étudiés. Pour nous, ce corpus de livres est une manière de cartographier ces frontières mouvantes, notamment sur la question urbaine. Lors de la deuxième édition des *Trois établissements humains* (Le Corbusier, Éditions Denoël, 1945), comment l'échelle du grand territoire apparaît comme inatteignable pour les architectes praticiens, et donc se recentre sur l'échelle urbaine ? C'est donc un des points sur lequel nous essayons de nous démarquer : ce questionnement sur cette prétendue discipline architecturale. Nous essayons donc d'envisager l'architecture à la fois dans son hétéronomie et dans son autonomie. Un autre point qui nous tient à cœur c'est la question de l'action : le livre comme réceptacle d'une pensée théorique et aussi un acte en soi. Donc essayer de comprendre quels sont les liens entre le livre comme acte en soi, et l'architecture comme acte. Voilà les 2 points importants pour nous.

GM : Ce qui m'a frappé, c'est l'adéquation entre l'édition contemporaine du livre d'architecte, avec toutes ces transformations et évolutions dues aux contingences, et les préoccupations de la pratique architecturale. Chaque ouvrage n'est pas innocent et concerne tout de même la construction. De plus, tu as fait partie d'un jury d'histoire, tu as vu comme nous nous intéressons à des ouvrages de théorie architecturale, et combien nous sommes frappés de nous rendre compte qu'aujourd'hui, on essaie de faire dire et écrire à des architectes des livres à des architectes qui ne les ont pas pensés. Je pense notamment à Kahn. Son objectif n'a jamais été de faire un livre. Pourtant, on a construit un ouvrage autour de quelques articles qu'il a écrit et ce qu'il a pu dire. Aujourd'hui, cet ouvrage a une valeur pédagogique, or, ce n'était pas du tout fait pour ça. Nous le voyons à l'hétérogénéité des textes eux-mêmes. Je trouve ça fascinant. Une prolongation de ton travail serait peut être de s'intéresser à ces constructions, ces ouvrages produits pour faire dire ou faire écrire ces architectes.

PC : Pour moi, c'est une conséquence directe de l'approche textuelle de l'écrit. Pourquoi considère-t-on que le livre de Kahn est un livre ? C'est parce que l'on considère que ce qui importe c'est le texte. Si Louis Kahn avait dû concevoir un livre, il l'aurait certainement fait autrement. C'est la même chose pour les innombrables anthologies qui sont publiées chez les grands éditeurs universitaires anglo-saxons, qui rassemblent des fragments de textes et en font des livres. Pour moi, c'est réduire le livre à son texte, et considérer que le texte est autonome de son contexte. Le texte devient un objet intemporel qui se suffit à lui-même, ce qui justifie ces entreprises éditoriales.

François Gruson : Deux observations : la première serait qu'il y a un caractère éminemment périssable dans les classiques que vous citez, car ce sont ceux de notre génération, mais pas de la suivante. Il y avait Chombard de Lauwe, Henri Lefebvre... je ne sais pas qui écrit encore ce genre de documents. nous pouvons faire une liste longue de tous ces classiques de notre époque. Deuxièmement, je trouve une figure très intéressante dans le livre d'architecte, c'est le livre de Fernand Pouillon, car il recourt à la fiction d'une manière assez sidérante, qui n'est pas si éloignée du projet finalement, du récit narratif que l'on retrouve à mon sens dans le projet. Il semble alors assez logique qu'un architecte, plutôt que d'écrire des thèses, écrive des fictions.

PC : Bien sûr, il y a d'ailleurs eu une exposition sur Pouillon et le livre. Car il était éditeur aussi. C'est une figure intéressante évidemment. Il y a eu un article d'Emilie d'Orgeix dans le livre de J.P. Garric, qui porte précisément sur la figure de Pouillon comme éditeur.

François Gruson : Moi ce qui m'intéresse c'est le romancier si je puis dire...

Catherine Blain : L'autobiographie de Pouillon, *Mémoires d'un architecte* (Editions du Seuil, 1968), n'est pas exactement une autobiographie...

PC : Ce serait un roman involontaire ?

CB : Un roman biographique plutôt... D'ailleurs, un autre ouvrage sur lequel il serait intéressant de se pencher est *La Ville des Fous* de Michel Bataille (1966) - le neveu de Georges Bataille, qui était architecte. *La Ville des Fous* est formidable car c'est un roman à codes : le narrateur, jeune architecte, travaille ni plus ni moins chez le Dieu des architectes - il faut comprendre ici Le Corbusier mais il le nomme autrement - architecte dont l'hommage funéraire ouvre d'ailleurs l'ouvrage, cérémonie racontée dans le menu détail au travers de personnes dont les noms sont tous changés...

Pour rebondir sur ce qui vient d'être dit, ce qui me semble de plus en plus évident en dehors de l'introduction, c'est que... Je suis assez scolaire donc j'aime bien lire les livres du début à la fin, et j'ai la velléité de croire qu'un livre ça s'organise, que les écrits sont organisés pour être lu dans ce sens là. J'ai donc lu toutes les contributions dans l'ordre. Puis découvert la postface de Christian Topalov, totalement éclairante car il parle des deux choses les plus importantes : « l'indétermination de l'auteur » et leurs « dispositifs visuels ». Sur le second point, on songe au rapport texte-image/texte-légende chez Le Corbusier mais il y aussi d'autres exemples, comme le livre *Learning from Las Vegas* (1972) - sur lequel porte une des contributions de *Raisons d'écrire* - et qui doit beaucoup aux graphistes de MIT Press. On sait que Denise Scott Brown s'est battue à coup de lettres recommandées pour avoir la main mise sur la manière de présenter les résultats de l'étude de terrain qu'ils avaient menée avec leurs étudiants, et qu'elle a perdu ce combat au profit d'une mise en page plus « sexy ». C'est d'ailleurs en partie ce qui a valu à cet ouvrage d'être reçu par les architectes comme un manifeste avant-gardiste. On peut aussi analyser le livre sous cet angle là...

En ce qui concerne votre ouvrage, *Raisons d'écrire*, tu as souligné votre envie de faire un livre sur les livres qui étaient vos classiques lorsque vous étiez étudiants, dans les années 1980-90, en France. Comme je suis votre contemporaine, je partage cette culture ; cependant, au Canada, nous ne lisions pas ces livres-là de la même manière, et ils n'étaient pas nécessairement considérés comme des classiques. C'est intéressant parce que, finalement, ces ouvrages phares ont, pour certain d'entre vous, intégré des corpus de thèse - *Team 10 Primer* pour Marilena. J'ai abordé la question de Team 10 dans mes recherches et je partage ses analyses, et son intérêt pour le sujet. Néanmoins, pour d'autres ouvrages, ma lecture est vraiment différente : notamment pour *De l'îlot à la barre*, puisque je l'ai lu au Canada, quoique de manière distante, et puis j'ai travaillé avec Jean Castex, au Ladrhaus, et c'est là que j'ai forgé mon interprétation toute personnelle de ce livre et des autres. Il y a toujours différents angles de lecture possibles...

Mais pour finir, le point le plus intéressant de *Raisons d'écrire* me semble être le fait que vous êtes un collectif d'architectes qui s'intéresse non seulement à des ouvrages emblématiques de sa culture - et c'est déjà, en cela, un témoignage socio-historique - et que, en plus, vous vous intéressez à des livres d'architectes qui ne sont pas comme celui de Fernand Pouillon, ni les entretiens de Le Corbusier avec les étudiants d'architecture, mais élaborés dans le cadre de collectifs.

PC : C'est souvent le cas.

CB : Oui, mais ceux-là sont emblématiques : Team 10, les CIAM, Kevin Lynch... MVRDV aussi, qui est l'équivalent de la recherche collective d'OMA, en creux... donc voilà, ce qui m'apparaît d'autant plus intéressant, c'est la manière dont vous montrez, à chaque fois, que ce sont des collectifs. Et que ce sont aussi des gens engagés dans la recherche, dans l'enseignement et dans la pratique. Ce n'est pas le meurtre du père mais, au contraire, une manière de saluer cette période de l'histoire. Comprendre la fabrication de ces collectifs, de leurs outils de réflexion, c'est l'apport essentiel, il me semble, de votre travail collectif. Je veux bien un tome deux, qui pourrait s'appeler *Raison de construire*, avec la même méthodologie.

PC : Je ne suis pas certain... on n'est pas du tout en train de bosser sur la suite. Je travaille plutôt sur la question des expositions et des musées d'architecture, avec cette même volonté de relier l'histoire culturelle, l'exposition et l'industrie culturelle de l'architecture, de renouveler l'objet par l'outil

méthodologique, par cette approche transversale.

CB : Par exemple ? Quelle serait l'exposition équivalente du livre choisi là ?

Frank Vermandel : La dernière biennale par exemple ?

PC : Oui très intéressante ! Là encore, cet intérêt pour les expositions me permet de continuer de travailler sur les livres. Expositions et catalogues ont des liens forts.

CB : En toute logique, est-ce que *l'architecture sans architecte* (Bernard Rudofsky, MOMA 1964 ; trad. fr. 1977) ferait partie de ce corpus ?

PC : Oui, évidemment. C'est sans doute un cas incontournable. 15 millions de visiteurs en 15 ans...

RK : C'est visuellement un catalogue d'exposition sans aucun doute.

PC : Rudofsky a publié rétrospectivement *Prodigious Builders*, un livre explicatif sur l'exposition, sauf que le livre a eu beaucoup moins de succès que l'exposition, peut être car elle offrait un récit visuel, jouant sur cette ambiguïté du rapprochement des images et d'une scénographie très sophistiquée qui a laissée ouverte plein d'interprétations possibles. Ça a pourtant été une exposition très agressive envers les architectes de l'époque, mais qui a été finalement très bien reçue.

Etudiant : D'après votre introduction, vous considérez les livres non pas comme une source de données mais aussi comme écrits dans une réalité matérielle. Qu'est ce qui vous a poussé à construire plutôt qu'écrire cet ouvrage ? Non pas comme un livre d'architecte mais comme quelque chose d'hybride, avec des images et du texte, écrit d'une manière collective aussi ? Qu'est-ce qui vous a poussé à écrire cet ouvrage sous cette forme là, dans cette matérialité là ?

PC : Quand on publie un livre, on travaille en interaction avec l'éditeur, qui a ses prérogatives en termes de mise en page, de couverture. Ça a donc été un dialogue entre les éditions de la Villette, tendu parfois car les premières versions étaient très loin de nos attentes, notamment dans l'iconographie. Nous voulions montrer ces livres comme objets, c'est pour ça qu'on a demandé à faire rephotographier les sept ouvrages avec un même protocole photographique. Il y a donc des photos sur la tranche, de face, mais cadré un peu plus large pour qu'on voit les effets de bord et la matérialité, son épaisseur... la première version était terrible, le graphiste recadrerait même le format des livres. Et aussi, pour chacun des chapitres, nous avons scanné ces doubles pages pour avoir la possibilité de voir à quoi ressemble l'intérieur du livre. Sont aussi publiés des éléments préparatoires et des images des acteurs, systématiquement. Ces choix peuvent paraître relativement basiques, mais ils ont été difficiles à imposer à l'éditeur, car l'ouvrage s'inscrit dans une collection qui a une trame éditoriale bien définie, standardisée. Nous avons fait bouger la charte graphique pour que la matière visuelle soit en continuité avec la matière textuelle.

CB : C'est une collection d'outils pédagogiques, d'autres ouvrages aux éditions de la Villette sont plutôt des essais, des études et des recherches, ce sont des collections spécialisées, comme le livre de Castex et Mangin.

Etudiant : Est ce que votre ouvrage a pour but d'être un classique ?

PC : Non, je ne pense pas. Je serai très humble sur les ventes par rapport à ça... c'est un livre que nous avons d'abord fait pour nous, pour mettre au clair un certain nombre de choses importantes. C'est comme une étape dans notre réflexion, individuelle et collective. Je ne pense pas qu'il deviendra un classique. Je pense que ce livre a eu une réception plutôt crispée dans le milieu des écoles. Je pense que la tradition textuelle et structurale est très ancrée. A chaque fois que nous avons présenté le livre en librairie, nous avons eu des questions assez agressives de la part d'autres chercheurs qui travaillent aussi sur les livres, mais autrement. Ça montre peut être que ça a fait mouche, mais ça rend la diffusion du livre un peu difficile.

CB : Par exemple ? Quelles critiques entendez-vous ?

PC : Très régulièrement sur le fait que nous critiquons les approches internalistes. Bon, pour certains articles, dont celui de Marilena, il y a une analyse internaliste, de la forme éditoriale, et moi-même j'ai disséqué de *l'Ilot à la barre*, presque mot par mot. J'ai comparé les différentes éditions pour repérer toutes les modifications du texte. Donc nous ne contestons pas cette approche. C'est juste que pour nous, elle ne suffit pas. Mais c'est vrai que l'introduction prend un ton un peu péremptoire. Le trait est

forcé car nous avons eu besoin de trancher. Franchement, quand j'ai relu *La règle et le modèle*, j'ai halluciné. J'étais pendant mes études en accord avec ce livre, mais aujourd'hui je suis en désaccord profond avec cette approche. Il date de 1980.

CB : Dans cet ouvrage, on a bien du mal à retrouver l'exacte source des extraits de textes. Si on y arrive, on se rend compte combien c'est par le choix de ces extraits que se construit l'argumentation. Et, là, on peut commencer à discuter des choix et à mettre en doute la démonstration. Je l'ai fait, et me suis rendue compte aussi que je ne suis pas d'accord avec la démarche de Françoise Choay.

FV : Il y a des modèles intellectuels qui sont dénoncés, comme celui de Michel Foucault... on sent que cette approche est datée.

PC : Datée mais passionnante, car elle est extrêmement déterminée. La position méthodologique est claire, énoncée sans ambiguïté...

CG : Je voudrais revenir sur l'acte que j'ai évoqué tout à l'heure, sur le fait d'évoquer le livre comme « acte en soi, comme l'architecture ». Le « comme » m'intéresse beaucoup. Je dirais oui et non. Effectivement, on peut dire que le livre, l'auteur et le lecteur réunis, serait un acte. Oui. Il y a du potentiel. Et l'architecture peut aussi être considérée comme un acte, mais il y a quand même une différence. Et ce qui m'intéresserait, c'est de voir comment on peut travailler ce « comme » à partir de l'acte que peut-être nous projetons, qui est mouvant, fluctuant ; ceci permettrait de voir la relation que vous posez comme étant forte, que vous argumentez, cette relation *logos-praxis*.

PC : Tout dépend de la manière dont l'architecture est définie. Si on la définit comme une discipline ou, comme nous, comme un champ à l'intérieur duquel nous trouvons aussi bien des pratiques éditoriales, de conception de l'architecture... car qu'est ce que l'architecture au fond ? Qu'est ce que c'est que le quotidien d'un architecte ? Encore une fois, il ne faut pas séparer tous ces moments de l'action de l'architecte. Il faut considérer que l'architecture c'est un tout. C'est enseigner, écrire un livre, faire une exposition, une conférence, faire un bâtiment.

CG : Tout à fait d'accord. Je pense que les artistes aussi le font. Toutefois on n'est pas artiste car on produit une œuvre.

PC : Cela dit, cette vision là est contestée par beaucoup d'architectes. Pour certains, l'architecture est une discipline. C'est un débat qui était latent quand j'enseignais à Marne-La-Vallée, avec les enseignants qui considèrent l'architecture comme une matière d'art, ou qui la résumait à un bâtiment conçu par un architecte. Tout le reste serait extérieur. Des lors que l'on définit l'architecture de cette manière, effectivement, ce « comme » il pose problème.

CG : C'est pour cela qu'il faut définir ce que l'on entend dans chaque mot. A partir de l'acte, on peut y arriver. Il y a aussi une part d'engagement qui est là, qui demande des présences, des individus. Sinon c'est une théorie...

PC : Tout à fait.

« L'idée baroque et son usage homologique dans les écrits de Bernard Cache et Greg Lynn »

Florence Plihon

Cheminement de la recherche

Frank Vermandel m'a demandé de donner une orientation méthodologique à cette présentation, et de témoigner de mon parcours de recherche pour les élèves du séminaire recherche de Master ici présents. Le sujet de ma thèse prend racine lors du mémoire de Master, fait ici même, à l'école d'architecture de Lille. J'y abordais déjà la notion de baroque. Ce qui m'animait alors, c'était de comprendre les divergences de réception de ces architectures du 17^e siècle. Elles ne laissent personne

de marbre : l'excès décoratif, la théâtralisation de l'espace, la distorsion du vocabulaire issu de la Renaissance, tels étaient les points clés qui ouvraient l'espace à de multiples interprétations. Je pourrais dans une certaine mesure qualifier cette architecture d'humaniste, car elle invite chacun à donner son avis, qu'il soit initié à l'architecture ou non. Je présente ici l'exemple emblématique de *Saint Charles aux quatre fontaines*, de F. Borromini (Rome, 1638-1641). A noter les éléments formels de la Renaissance, qui se mettent à onduler sur la façade, ou encore l'ovalisation de l'espace intérieur. L'histoire de la réception du baroque est longue et mouvementée. Un constat s'est imposé à moi : les années 1990 voient une recrudescence de l'usage du mot baroque, concernant des architectures expérimentales liées aux avancées de l'informatique. De plus, le baroque va de pair avec un ouvrage philosophique : *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, de Gilles Deleuze (1988). La découverte de ce livre a été décisive pour moi, tant d'un point de vue personnel que dans ma pratique d'étudiante en architecture, dans le projet. Deleuze met en place une méthodologie qui permet à tout un chacun de puiser dans cet ouvrage des concepts dont il a besoin pour théoriser sa pratique. De plus, il peut être lu à différents niveaux d'interprétation, ce qui le rend d'une certaine façon accessible au non-philosophe.

Je ne parlerai pas de baroque historique aujourd'hui, mais d'un baroque polysémique qui dépasse les frontières temporelles que des historiens de l'art ont tenté de lui assigner avec difficulté. La définition de ce baroque est tellement instable que certains historiens remettent en cause l'existence même de la notion. P. Charpentat parle de « mirage baroque » (1967), dévaluant ainsi toute portée théorique de la notion. Il semble pourtant trop facile de nier l'existence d'une notion. Il suffit pour cela de ne pas en donner de définition. La première définition positive du baroque apparaît en 1888 quand H. Wölfflin en fait une sensibilité artistique qui peut se retrouver à différentes époques, dans différents contextes culturels. Dans ce même état d'esprit, Deleuze propose une définition extensive :

« le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait (...) Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini »⁴⁸.

La première phrase du Pli établit un baroque qui s'étend bien au-delà des frontières historiques. Il est défini par un caractère, unique et fondateur : le pli. Un pli qui se retrouve formellement mais aussi métaphoriquement à tous les niveaux de compréhension. Le pli se retrouve partout. Penser l'histoire par une notion aussi mobile sous entend une conception de l'histoire non linéaire. C'est cet état d'esprit qui motivera les architectes et théoriciens que je vais vous présenter. Leurs discours privilégient une généalogie du baroque vu comme une sensibilité artistique plutôt que comme un style, en allant puiser chez H. Wölfflin, A. Riegl, W. Worringer ou encore E. Panofsky.

Le cœur de la thèse porte sur ces liens entre l'architecture numérique naissante, le Pli et le baroque. Selon l'historien de l'architecture K. Powell :

« There are no obvious historical references to suggest a borrowing from the Baroque, yet, there are uncanny links »⁴⁹.

Powell fait état d'une convergence d'indices qui marquent une résurgence de la notion de Baroque à son époque. Quels sont ces « liens mystérieux » (*uncanny links*) entre le baroque et cette architecture dite du Pli : formels, historiques philosophiques ou scientifiques ?

Deux années ont été nécessaires pour démêler les contextes et la constellation d'auteurs et de textes qui se présentaient à moi. J'ai dû faire un travail d'historienne qui m'était alors inconnu (même si c'est une histoire proche), de travailler les nombreux intertextes et contextes de publications, et de comprendre dans quelle histoire théorique le tout se situait. La problématique s'est resserrée lentement depuis un baroque présent dans les différents textes sur l'architecture du moment (j'ai constitué une sorte de catalogue) vers un baroque présent dans les textes des architectes eux-mêmes. Qualifier a posteriori une architecture de baroque me semblait une entreprise quelque peu superficielle du point de vue scientifique. Par contre, étudier comment les architectes s'emparent d'une notion historique et

48 Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, 1988, p.5

49 Kenneth Powell, « Unfolding Folding », *Folding in architecture, Architectural Design* n°63, vol.3-4, 1993, p.7

philosophique, comment ils utilisent la langue et manient les concepts : là s'est porté mon intérêt. Je me concentre dès lors sur l'analyse de leurs discours plutôt que sur leurs architectures.

Contextes :

Deux architectes se sont imposés dans cette recherche par leur pratique de l'écriture et du langage : Bernard Cache et Greg Lynn. Bernard Cache, architecte de formation fait une thèse de philosophie au temps de l'université expérimentale de Vincennes sous la direction de Deleuze (soutenue en 1983). Il est d'ailleurs cité dans *le Pli*. Greg Lynn a un peu le même profil d'architecte-philosophe. Sa thèse s'appuyait déjà sur les poststructuralistes français : Derrida, Deleuze, Baudrillard, Bataille... très lus dans les universités américaines à l'époque.

Si le baroque ressurgit dans les années 1990, c'est essentiellement grâce à la traduction anglaise du *Pli* en 1992, par Tom Conley. Cette réception positive, cette attente même, prend racine dans l'histoire de la *French Theory* aux USA. Greg Lynn travaille alors chez Peter Eisenman. Ce dernier est très influent dans la sphère de l'architecture et de l'IVY League (universités prestigieuses de la côte Est des USA). Dans les années 80, Peter Eisenman transfère déjà des concepts philosophiques à l'architecture. Il travaille sur le projet de la Villette avec Jacques Derrida. Dans les années 90, il passe à la philosophie du Pli qu'il interprète dans son projet de *Rebstock Park*, à Frankfurt am Main. Greg Lynn souhaite acter ce passage, ce « tournant paradigmatique », selon ses propres termes, de Derrida vers Deleuze. Il décide de réunir des architectes qui travaillent sur les notions de complexité, de continuité et de pli dans le numéro de la revue *Architectural Design*, « Folding in architecture » de 1993. Il présente alors ce qu'il appelle une « avant-garde », qui est de prime abord critiquable : plusieurs définitions du pli (de Deleuze à la théorie des catastrophes de René Thom), pas de cohérence formelle (Greg Lynn prône la courbe, les autres marquent des angles). Cette « avant-garde » est finalement bien éclectique. Malgré ses contradictions, l'effort de médiatisation de Greg Lynn est couronné de succès : cet ouvrage fait désormais figure de référence dans l'interprétation du pli en architecture.

Bernard Cache profitera de cette réception positive du Pli en architecture. Le MIT publie une version remaniée de sa thèse en 1995 : *Earth Move*. Frédéric Migayrou, du FRAC Centre, s'intéresse ensuite à ses idées et propose une version française en 1997 aux éditions HYX, *Terre Meuble*. Il faudra attendre 2003, avec l'exposition *Architectures Non-Standard* au Centre Pompidou, pour que ces questions aient une véritable visibilité en France.

Qu'est-ce qui pousse ces architectes à théoriser leur pratique d'une part, et à s'intéresser à la philosophie de Deleuze d'autre part ? L'informatique, qui connaît ses premiers essors dans les années 1970, se développe dans les années 1990 pour toucher la pratique architecturale. Là où le geste contraignait le dessin, l'informatique ouvre les possibilités formelles. La courbe dans toute sa complexité est désormais représentable en quelques lignes de code et un mouvement de souris, grâce aux nouvelles interfaces graphiques, plus ergonomiques. On pourrait dire qu'il y aurait avant tout une attirance pour la forme courbe, une sensibilité qui est à l'origine de cette histoire. Peut-être. Mais au-delà de cette inclination psychologique que je serai bien incapable ici d'analyser, le défi pour les architectes est de la justifier. De plus, la courbe et la surface ondulante permettent selon les architectes d'intégrer, au sein d'un continuum, toutes les contraintes et paramètres du projet.

Greg Lynn et Bernard Cache, qui ont alors une trentaine d'années, sont des pionniers en technologies informatiques et font preuve d'un grand enthousiasme face aux machines. Bernard Cache travaille sur un continuum conception-production, c'est-à-dire que le logiciel de conception est directement relié aux machines à commande numérique. Il appelle cela le *file-to-factory*. C'est ce que nous voyons couramment aujourd'hui dans les Fab Lab. Greg Lynn travaille plutôt sur des questions de représentation et de conception au travers de logiciels de manipulations de surfaces complexes, des logiciels comme Maya par exemple. Il emprunte ces techniques à l'industrie du film d'animation à Hollywood. Le souci de produire viendra plus tard quand il aura accès à des machines à commande numérique (après 2000). Ces techniques étaient déjà à l'essai dans l'industrie automobile ou

aéronautique. Cela nous semble évident aujourd'hui, mais il faut revenir au contexte des années 90 et voir comme cela bouleverse la pratique de l'architecture, bouleversement qui est toujours en cours aujourd'hui. En effet, quel est le statut des images produites non plus à partir d'un modèle mais à partir d'un calcul ? Deleuze pose déjà cette question en 1988 dans *le Pli*. Cette problématique est essentielle pour les concepteurs, et le philosophe apporte des éléments de réponse par le biais de la complexité du baroque, des points de vue multiples par exemple.

Quelles caractéristiques du baroque ressurgissent alors ? Schématiquement, elles se rapportent à 4 catégories :

- * Esthétique : la courbe (ligne), l'ondulation (surface), un certain retour de l'ornement et de la forme complexe.
- * Historique : référence à Borromini à titre d'exemple. Renvoi à un contexte de rupture dans les avancées technologiques et scientifiques (le développement de la perspective et le bouleversement de la représentation qui s'en suit, tout comme l'informatique).
- * Philosophique : Leibniz et Deleuze, référence un anticartésianisme également. Questionnement métaphysique par la monade leibnizienne et questions sur les statuts des objets et sujets.
- * Scientifique : Bernard Cache renvoie aux découvertes sur la pesanteur à l'époque baroque ainsi qu'à la géométrie projective. Plus généralement, les théories mathématiques de Leibniz trouvent une actualité particulière.

Le baroque ne ressurgit pas de manière complète et littérale. Seules quelques caractéristiques sont sélectionnées. En effet cette esthétique inspirée du baroque est forcément nouvelle, parce que, selon Bernard Cache, les « rapports de production ont changés »⁵⁰. Ceci permet d'établir l'hypothèse principale de mon travail : le canon culturel que le baroque institue est moins une connaissance définitive du passé qu'une construction stratégique dont le but est la compréhension du présent. Le baroque est donc utilisé comme un outil heuristique, un outil pour penser les transformations contemporaines.

Quel problématisation du sujet ?

Il existe une littérature conséquente sur le transfert du Pli à l'architecture, surtout aux USA. Quel est donc le point de vue original, tout du moins personnel que je peux apporter avec mon travail ? Personne ne se concentre sur la notion baroque. J'ai décidé d'interroger les transferts qu'il y a entre le 17^e siècle et les années 90, ou encore les transferts d'une disciplines à une autre, de la philosophie à l'architecture. Cette notion de transfert à l'œuvre dans les discours, je ne peux l'évaluer qu'en étudiant de près les textes, en étant au plus près de la langue. C'est, à mon sens, seulement après une étude approfondie de leur texte que l'on évalue la pertinence d'une telle résurgence. Car en effet, pourquoi convoquer le baroque plutôt qu'une autre référence ? Est-ce que le baroque est un outil heuristique valable ?

La langue est l'expression première de la pensée. Et je peux l'étudier particulièrement chez Greg Lynn et Bernard Cache. Ce sont les seuls architectes qui ont écrit sur le baroque et le Pli, qui ont posé sur le papier leurs idées à ce sujet. Par le biais de l'analyse du discours, j'explore ainsi le processus de théorisation des architectes directement. Comment lisent-ils la philosophie de Deleuze ? Comment créent-ils des concepts à leur tour avec ce matériau décontextualisé ?

J'ai analysé ces discours par le biais de concepts opératoires, des outils d'analyse afin de comprendre quelles sont les stratégies employées, du point de vue du discours. Je vais vous présenter plusieurs pistes d'études, car ce sont mes recherches en cours. Puisque je m'attache à la langue, j'ai fait appel à

50 Bernard Cache, *Terre Meuble*, op.cit. p.10

des tropes pour éclairer les enjeux de ces transferts : l'analogie, la métaphore et l'homologie. Parler d'analogie, de métaphore, d'homologie ou de toute autre trope du langage signifie parler de l'activité rhétorique dans toute sa complexité⁵¹. Je m'explique :

* Analogie et métaphore :

Le langage analogique est le langage du sens équivoque. Analogie et métaphore se renvoient souvent la balle sans pour autant se définir (par exemple, la métaphore se base sur un transfert analogique... définition qui ne nous avance pas beaucoup). Les définitions restent problématiques. Par exemple, Aristote parle de métaphore par analogie. L'analogie est alors un type de métaphore qui fonctionne à quatre termes : A est à B ce que C est à D. La métaphore fonctionne dans ce cas à deux termes. Au contraire, les rhétoriciens pensent que la métaphore est une figure analogique du discours. Qui a raison ? La différence entre métaphore et analogie porte sur la présence des rouages de comparaison ou non. La métaphore les cache alors que l'analogie les exprime. Cette simple différence fait dire au philosophe Paul Ricoeur que l'analogie appartient au registre spéculatif du discours, alors que la métaphore est poétique⁵², car elle laisse le champ ouvert aux interprétations et à l'imagination. L'analogie occulte selon lui toute la portée poétique et fictionnaire que la métaphore contient. Dans les textes étudiés, la métaphore est moins présente que l'analogie. Par exemple, Bernard Cache affirme que :

« les technologies de conception assistée par ordinateur et de production sur machines à commande numérique vont bientôt donner les moyens d'une transformation d'égale ampleur à celle qui avait affecté les arts visuels lors du passage de la Renaissance au Baroque »⁵³.

Il met en place une approche analogique avec une situation historique et sociale. Cela fait partie de son argumentaire pour ancrer culturellement la courbe et ses travaux. Pour Greg Lynn, le baroque est aussi un moyen didactique de faire comprendre la sensibilité artistique qui réunit les architectes présentés dans *Folding* :

« Just as many of these architects have already been described within a Deconstructivist style of diagonal forms, there will surely be those who would enclose their present work within a Neo-Baroque or even Expressionist style of curved forms »⁵⁴.

Il utilise le baroque à titre d'exemple, car cette notion est facilement médiatisable. Chacun a un répertoire d'images en tête qui lui permet de comprendre cette référence. Par contre il accole un certain style expressionniste et le baroque sans développer plus en avant ce lien.

La métaphore est moins présente chez les auteurs. Sauf peut être à la toute fin de *Terre Meuble*. Bernard Cache se permet une envolée métaphorique en conclusion, suite à toute son analyse :

« Saurons-nous déployer nos inflexions sans briser les cadres urbains, comme l'architecture Baroque a su jouer des éléments mis en place à la Renaissance? Saurons-nous chercher les inflexions au sein de notre classicisme à nous, résolument moderne? »⁵⁵

C'est seulement en conclusion qu'il souligne la portée poétique du baroque, qui est importante dans un quotidien architectural morose, ou dans une entreprise de théorisation.

La première critique de l'analogie est d'être spéculative. L'orientation poétique de la métaphore dans

51 Selon Eco, « traiter de la métaphore signifie traiter aussi, au bas mot (et la liste n'est pas exhaustive), de : symbole, idéogramme, modèle, archétype, rêve, désir, délire, rite, mythe, magie, créativité, paradigme, icône, représentation – ainsi que, c'est évident, de langage, signe, signifié, sens. » *Sémiotique et philosophie du langage*, p.140

52 Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Du Seuil, 1975, p.326

53 Bernard Cache, *Terre Meuble*, op.cit., p.10

54 Greg Lynn, « Architectural Curvilinearity, The Folded, the Pliant and the Supple », in *Folding in Architecture, Architectural Design* 63/3-4, 1993, p.9

55 Bernard Cache, *Terre Meuble*, op.cit., p.151

une entreprise de rationalisation⁵⁶ est aussi controversable. C'est pourquoi Deleuze se défend d'utiliser la métaphore concernant ses concepts. Il y aurait seulement la *déterritorialisation* de signes d'un espace sémantique vers un autre (reterritorialisation). Deleuze répond ainsi d'avance aux critiques qui pourrait lui être faites concernant les abus des transferts entre les disciplines par des auteurs non spécialistes, à la recherche de « prestige et de pouvoir »⁵⁷. Il y a donc pour Deleuze seulement des concepts et leurs usages, qui donnent l'occasion d'extensions ou de variations, par la création d'un nouveau mot ou le déplacement d'un concept déjà connu.

* Homologie :

Cette idée de déterritorialisation appuie sur le fait que nous ne sommes pas dans des jeux de langages mais bien dans une structure de pensée qui s'appuie sur l'analogie. Chez Bernard Cache, la méthodologie est clairement exprimée : il souhaite porter l'inflexion baroque « à sa plus haute puissance »⁵⁸. Le baroque structure alors tout son discours. Ceci s'explique par le fait que son ouvrage est issu de sa thèse. Une forte érudition et une exigence scientifique préside son entreprise.

« Point par point nous retrouvons donc les éléments par lesquels Wölfflin caractérisait le passage de la Renaissance au Baroque, en précisant que cette transformation de l'art classique ne faisait que reproduire un mouvement qui avait déjà affecté les périodes de l'antiquité et du gothique. Garantie donc d'une différence sans répétition, seule l'évolution des conditions de visibilité se répète, sans préjuger des solutions morphologiques »⁵⁹.

Que fait Bernard Cache ici ? Il structure sa pensée autour de ce passage de la Renaissance au Baroque. Il fait un usage homologique plutôt qu'analogique de la notion. L'homologie se résume à « A est B ce que A' est à B' ». Selon le philosophe Gilbert Durand, « l'homologie est équivalence morphologique, ou mieux structurale, plutôt qu'équivalence fonctionnelle. Si l'on veut une métaphore pour faire comprendre cette différence, nous dirons que l'analogie peut se comparer à l'art musical de la fugue, tandis que la convergence doit être comparée à celui de la variation thématique »⁶⁰. Elle joue donc plutôt sur la matérialité des éléments que sur la syntaxe.

La référence au baroque est plutôt sous-jacente chez Greg Lynn et sa méthodologie argumentative employée est moins évidente. Ceci tient au fait qu'il ne publie que des articles qui n'ont pas le même statut : rapidité de l'argumentation, grande concentration de références éclectiques, et volonté, dans *Folding* notamment, de toucher un lectorat plus grand (AD n'est pas une revue scientifique, même si son orientation théorique est affirmée). Pourtant, certaines caractéristiques du baroque sont structurantes dans l'élaboration de concepts, notamment celui de *Blob* :

“Les Blobs sont « defined by monad-like primitives with internal forces of attraction and mass »⁶¹.

Les Blobs sont une nouvelle typologie d'objets conçus par les logiciels d'animation que Greg Lynn utilise. J'y reviendrai juste après car c'est essentiel. Il les compare ici à la monade leibnizienne, représentation de l'âme. Il effectue un transfert entre le sujet et l'objet sans que cela ne lui pose de problèmes. Ce qu'il transfère, ce sont des rapports de forces structurants dans la forme. Nous sommes plutôt en présence d'une homologie ici.

Bernard Cache reprend la méthodologie de Deleuze : prendre un concept et le décliner dans toutes les strates de la pensée. Chez Greg Lynn, on retrouve la même méthodologie discursive qu'Eisenman : accumuler de nombreuses références afin de construire une argumentation un brin provocante. Greg

56 Voir l'affaire Sokal.

57 Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie, De l'abus des belles lettres dans la pensée*, Raison d'Agir, 1999, p.39

58 *Idem*. p.150. À noter que le baroque est une notion *en puissance*, et non une essence.

59 Bernard Cache, *Terre Meuble*, op.cit., p.150

60 Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, [1960], Bordas, 1969, p.41

61 Greg Lynn, « Blobs » [1995], dans Lynn (G.) *Folds, Bodies and Blobs, collected essays*, La Lettre Volée, 2004, p.164

Lynn met en lien dans des articles relativement courts (dizaine de pages maximum) des références à un film de série Z des années 50 (*Le Blob*), la morphogénétique, la mécanique des fluides visqueux, la philosophie, l'histoire des arts... il mélange ainsi la « low » et la « high culture » (entreprise qui a une histoire proprement américaine). Malgré cet éclectisme, la philosophie du Pli, et donc le baroque, restent structurant dans son discours.

Le baroque apparaît comme une notion mobile. Les architectes ne sélectionnent que certaines catégories. Le rapport analogique se fait donc que *dans une certaine mesure*. Ce n'est pas un rapport d'égalité, il n'exclue pas les différences. La déterritorialisation est le fait d'un usage homologique des notions. Pourtant, le transfert de caractéristiques d'un domaine de connaissance à un autre, d'une période historique à une autre est sévèrement critiqué dans la sphère universitaire. Ici, même si nous sommes en présence de textes qui évitent au maximum l'aspect poétique du langage, les architectes parlent de sensibilité artistique. Nous nous retrouvons face à un paradoxe : une visée scientifique des textes, sur un sujet aussi bancale qu'une subjectivité artistique, avec des outils qui apportent un flou théorique, en eux-même critiquables. En effet, l'analogie, l'homologie, et encore plus la métaphore, jouent sur le registre du flou, de l'imprécis, du tâtonnement. Quelle est la légitimité de ces transferts ? De plus, comment savoir si ces analogies, homologies, métaphores, concepts déterritorialisés continuent de créer des espaces de créations dans le langage ?

Intérêts et pertinence d'une résurgence du baroque

Le baroque n'est pas utilisé de façon innocente, par simple soucis didactique. Il fait partie d'un appareillage discursif, montre des positions idéologiques, est associé à des concepts architecturaux innovants. Il est employé à des fins stratégiques, il est instrumentalisé. Quatre niveaux peuvent être distingués :

* Fonction argumentative :

Le baroque est utilisé dans le cadre du texte comme élément verbal mais aussi intuitif. Quand Greg Lynn en appelle à un « Néo-Baroque ou à un style expressionniste des formes courbes », il souligne le sens commun et se situe au niveau courant de la langue. Cette référence est quasiment endormie, au sens où Judith Schlanger⁶² l'entend. Tout au plus a-t-elle d'intérêt dans le fait qu'elle active un répertoire d'images, de figures récurrentes communes à des lecteurs et un auteur. La référence est ainsi utile dans un effort de communication et d'exemplification.

Le baroque a aussi pour but de légitimer les expérimentations des deux architectes. Le nom de Leibniz est à la base d'une bonne partie de leur argumentation. Bernard Cache le dit clairement :

"It was Leibniz who stated, clearly and brilliantly, that any form, no matter how complex, can be calculated. And it is this statement which validates our current attempts to design digitally."⁶³

Leibniz est un argument de poids dans un discours. Cette référence illustre peut paraître ambitieuse chez ces architectes. En effet, il existe la pratique courante du *name-dropping*, qui consiste à citer, de façon parfois décontextualisée, un nom légitimant (Deleuze, Leibniz, René Thom...) afin de donner plus de poids à son argumentation. Bernard Cache développe cependant suffisamment cette référence pour parer à cette critique. Si Leibniz et Deleuze sont des références légitimantes, c'est bien dans un cadre culturel et cognitif dominant de l'époque. Leur succès et leur pertinence est conjoncturel. Ce sont des enjeux intellectuels spécifiques qui organisent ce sentiment de pertinence : réception des poststructuralistes bien institutionnalisée, expositions sur le baroque, ouvrages, colloques, articles de presse...

62 Judith Schlanger, « Connaissance et métaphore », *Revue de synthèse* n°4, vol 4, oct-déc, 1995, p. 579-592

63 Bernard Cache, « Objectile : the pursuit of philosophy by other means ? » [1999], dans Cache (B.), *Projectiles*, AA Publications, 2011, p.21

* Fonction cognitive :

L'aspect heuristique du baroque est indéniable dans ces cas précis. Au-delà d'un simple jeu de rhétorique, l'élaboration de ces argumentaires fait avancer la pensée et mène à l'élaboration de concepts architecturaux. Bernard Cache propose le concept d'Objectile. Ainsi nommé par Gilles Deleuze, l'objet n'est plus rapporté « à un moule spatial, c'est-à-dire à un rapport forme-matière, mais à une modulation temporelle qui implique une mise en variation continue de la matière autant qu'un développement continu de la forme »⁶⁴. Greg Lynn invente quant à lui le concept de Blob. Proche de l'Objectile deleuzien et associé à des références biomorphiques, ce sont des volumes sphériques produits par des logiciels utilisés dans l'industrie de l'animation et des effets spéciaux. Ces deux concepts d'objets sont pensés à partir des mathématiques de Leibniz. Puisque le travail de conception passe du dessin au calcul, ce philosophe baroque acquiert une nouvelle actualité.

Conçus virtuellement comme des séries de formes provenant d'un même modèle (ici algorithmique), le Blob et l'Objectile renversent le statut de l'objet traditionnel : il n'y a plus de forme idéale et pure, seulement la fluctuation d'une norme. La machine produit un objet toujours plus adapté à chaque besoin et à chaque être humain et non l'inverse, comme c'était le cas avec la standardisation industrielle. Cette production dite non-standard pose des problématiques tout à fait nouvelles⁶⁵. Les objets peuvent présenter des ornements sans que le coût de production et de conception n'en deviennent plus élevé, et les formes peuvent se complexifier à l'infini. D'un autre côté, le baroque se trouve mêlé à un discours sur la consommation et la production de masse.

* Fonction idéologique et polémique

Le baroque est intrinsèquement lié à une critique de courants dominants en place. Il est instrumentalisé pour soutenir un discours contre le postmodernisme, au-delà du déconstructivisme, tout en étant résolument antimoderne. Baroque est ainsi synonyme de subversion et de transgression. Car qui dit baroque dit opposition au classique. Cette dualité est encore et toujours de mise dans les discours étudiés. L'argumentation de Greg Lynn, Bernard Cache et aussi Peter Eisenman est construite dessus. Pourtant, ce schéma binaire peut sembler réducteur. Et surtout suranné. Cette opposition est-elle encore créatrice de connaissance ?

La pertinence de cette opposition est, comme pour le baroque seul, à évaluer en fonction du niveau de discours dans lequel elle apparaît. Dans le langage commun, elle présente peu d'intérêt si ce n'est d'exemplifier une relation d'opposition. Elle est plus valable si elle entre dans la structuration de concepts, ce qui est le cas de l'Objectile et du Blob (concepts anticartésiens par exemple).

J. Schlanger nous donne un indice pour savoir si une métaphore est « endormie » ou non : la fluctuation de sa réception. Selon la philosophe, les métaphores et autres tropes du langage sont ce qui permet de faire avancer une pensée en construction, sous forme « d'échafaudage »⁶⁶. Quand la pensée est suffisamment solide, elle n'a plus besoin de cet échafaudage, qui était un squelette flou et grossier, même si elle en comporte toujours les traces. Cet échafaudage est, dans un sens, une fiction, une hypothèse qui propose une simulation de la réalité. Il est issu de l'imagination avant tout, pour atteindre l'imagination des autres. Je n'ai pas le temps ici de développer plus en avant ce thème de la fiction, qui va de paire avec l'homologie. Ce processus de distanciation par rapport à une hypothèse première est visible dans les écrits de Bernard Cache et de Greg Lynn. La référence au baroque laisse place dans le temps à la référence à Leibniz, plus légitimante. Par contre, chez les commentateurs de ces architectes, la référence reste persistante, car elle est médiatique et provocante. Mais nous observons en même temps une perte de substance. Seule la forme et l'apparence restent, un mot jeté

64 Gilles Deleuze, *Le Pli, op.cit.*, p.26

65 Voir Frédéric Migayrou, *Architectures Non-Standard*, Centre Pompidou, 2003.

66 Judith Schlanger, « Connaissance et métaphore », *op.cit.*

pour faire l'éloge ou la critique d'un baroquisme des formes complexes. C'est comme cela qu'une métaphore s'endort.

* Dans une moindre mesure, fonction poétique (en guise de conclusion):

L'utilisation du baroque incarne un paradoxe : il convoque un imaginaire qui est clairement lié au symbolique, au poétique, à l'irrationnel (sensibilité artistique). Pourtant, il fait partie d'un argumentaire visant la théorie, le rationnel, le démontrable. Ce paradoxe est un espace de critique du point de vue universitaire, mais il est également un espace de création et d'innovation dans le langage et dans le domaine artistique.

Au niveau du langage courant, le baroque reste une référence superficielle. Au contraire, c'est très certainement par son versant poétique et cognitif que le baroque est le plus pertinent, dans ses liens complexes qu'il tisse avec la philosophie de Deleuze, les nouvelles technologies de représentation, de conception et de production, l'histoire des arts visuels. Cela suppose de le comprendre comme un outil heuristique, un levier pour « penser plus ». C'est ce qui ressort de la méthode de Deleuze quand il déterritorialise la notion de pli pour en faire un concept. Mais cette déterritorialisation a pour conséquence de faire entrer en conflit cette subjectivité artistique et ce désir, ou ce besoin de théoriser dont font preuve Bernard Cache et Greg Lynn. Car les concepteurs ne se départiront jamais de leur sensibilité artistique, semble-t-il, et ce malgré leurs efforts de légitimation de leur pratique.

Bio-bibliographie : Florence Plihon est architecte et doctorante au sein du LACTH (ENSAPL, EDSHS). Elle s'intéresse aux transferts entre philosophie et architecture, aux pratiques du langage ainsi qu'aux esthétiques véhiculées par les nouvelles technologies informatiques en architecture. Elle a récemment publié « L'idée baroque et son usage homologique chez Bernard Cache et Greg Lynn », *Cahiers Thématiques*, n°14, 2014.

Discussion :

Pierre Chabard : Je trouve ça passionnant parce que j'étais étudiant quand ces livres étaient intensément lus. Quand j'ai résidé à New York au milieu des années 90, ces ouvrages étaient les éléments de base de la bibliographie d'un étudiant de la Columbia. C'était les deux livres qu'il fallait lire, plus *Le Pli* de Deleuze,.

Florence Plihon : Quelle année exactement ?

PC : C'était en 1997. C'était déjà très installé, cette architecture du pli. Je me souviens que j'avais une camarade de Belleville qui elle était inscrite au Master architecture de la Columbia, et effectivement, dès le premier jour, ces deux ouvrages lui ont été indiqués à lire absolument. Elle a commencé à lire le livre en anglais et elle ne savait pas que le livre venait de sortir en français aux éditions HYX. Moi je l'avais dans mes bagages car je fréquentais le FRAC Centre, pour qui j'ai un peu travaillé.

Oui, je trouve ça très intéressant, mais ma façon de réagir à ce type de travail revient un peu à ce que j'ai dit tout à l'heure. On voit bien que vous avez pris au sérieux ces textes. Vous essayez d'en tirer quelque chose par une analyse internaliste. Cette analyse des tropes, des figures de langage, c'est ça. Mais quand vous concluez, ce grand détour par une analyse structurale vous amène à dire que les usages sont beaucoup plus sauvages qu'ils n'y paraissent. Vous vous questionnez sur la pertinence, et ceci n'a de sens que dans le cadre de l'architecture, de la pédagogie de l'architecture et de sa pratique paramétrique. Le sens de ces usages est plutôt dans leur horizon opérationnel. J'ai l'impression que vous pourriez beaucoup en tirer en équilibrant votre plongée à l'intérieur de ces textes avec une contextualisation plus approfondie. Car les effets de contextes autour de ces ouvrages expliquent beaucoup leur contenu, les prises de position.

Le choix de s'intéresser au baroque s'explique par cette référence à Deleuze, comme philosophe légitimant ce courant, comme Derrida avait légitimé la déconstruction, ou Merleau-Ponty a légitimé le travail de Steven Holl... il y a une espèce de manie chez les architectes américains enseignant dans les écoles de l'IVY League d'appuyer leurs idées sur des références légitimantes de ce genre. Pour avoir essayé de comprendre l'interprétation de Merleau-Ponty par Steven Holl, j'en ai assez vite conclu que ça ne me menait nulle part. En réalité, son usage de Merleau-Ponty se réduisait à une lecture très personnelle et très fantaisiste. Il se réduisait à quelques slogans intéressants car ils étaient directement opératoires dans sa pratique du dessin et de l'architecture, de la lumière des matériaux... mais c'était presque impossible de retrouver la philosophie de Merleau-Ponty dans ses écrits, même s'il le cite tout le temps comme le penseur qui structure sa pensée. Pour moi, ça pose beaucoup de questions.

En vous entendant, je pensais à François Cusset...

FP : C'est de lui que je tire le concept de *name dropping* oui...

PC : Dans son *French Theory* (Paris : La découverte, 2003), il y a ce chapitre, très drôle et très juste, sur ce qui s'est passé dans l'architecture déconstructiviste et son rapport à Derrida. Ce chapitre est parfait. Il montre bien la dimension fantaisiste et opératoire...

FP : Cusset manque peut être de nuance, mais il est vrai que ces architectes ont vraiment une vision utilitariste du texte philosophique. Ils conçoivent les concepts comme des outils...

PC : Et d'ailleurs, les philosophes qui se trouvent pris dans cette logique se laissent faire.

FP : Deleuze semble assez satisfait des usages sauvages de ses textes. Mais c'est très inconfortable oui...

PC : Derrida s'est quand même laissé faire. Cela devait l'intriguer sans doute, et cela ouvrait des perspectives inattendues. C'est aussi un moment où ces philosophes ont été extraordinairement célébrés. On pourrait parler de sacralisation même, voire de mystification. Dans l'analyse, je pense qu'il faut aussi actionner ces leviers là. Voir comment ces usages là sont aussi une forme de mystification.

Pour revenir à votre analyse, je pense qu'il y a effectivement des références philosophiques légitimantes dans des cadres universitaires qui sont très concurrentiels. C'est l'histoire de ces architectes qui saisissent une référence et en font leur bien. Il y a aussi des raisons internes à l'histoire de l'architecture qui expliquent ces prises de position. Vous parlez rapidement de postmodernisme, de déconstructivisme, vous avez certainement exploré plus en détail les choses, mais c'est une piste très importante. Vous avez sans doute remarqué le goût des architectes postmodernistes pour le maniérisme. Il me semble que l'intérêt de ces néo-avant-gardes américaines pour le baroque, c'est aussi une manière de contremarquer cette référence chez Venturi, Colin Rowe. C'est très sophistiqué là, car c'est à la fois se démarquer du postmodernisme sans être taxé de neo-modernes. Tout l'enjeu est là. Et c'était déjà le cas avec le déconstructivisme en 1988. Cette ligne est très délicate en très modernisme et postmodernisme. Comment critiquer le postmodernisme sans être accusé de revenir en arrière ?

FV : C'est une double démarcation en fait...

PC : Oui, et qui est exactement la même chez ces architectes du pli. Le baroque sert à ça. Finalement, l'analogie c'est aussi entre modernisme et classicisme, c'est-à-dire le baroque ou le maniérisme comme deux détournements d'une référence stylistique pure. Se référer à ces détournements du classicisme ce sont deux manières de se démarquer de l'héritage moderniste. Cette obsession d'être dans cette démarcation face au modernisme s'explique par l'extraordinaire ampleur que le postmodernisme a eue aux USA, et qui n'a pas d'équivalent en France.

FV : La notion même de modernisme n'a pas du tout la même résonance en France qu'aux USA. On parlera plus volontiers de modernité en France que de modernisme. On peut établir un parallèle d'ailleurs avec ce qui se passe en art contemporain, où il y a aussi cette volonté de démarcation avec le modernisme, comme Rosalind Krauss et son exposition à Beaubourg...

PC : C'est intéressant car cette histoire de transfert ce n'est pas seulement entre architecture et philosophie, c'est aussi entre Europe et USA. Et ces jeux de miroirs déformants entre la pensée

française et son usage extensif aux USA, et qui revient ensuite en France après avoir été légitimés par ses usages américains. Le cas de Bernard Cache est intéressant. Il est publié d'abord aux USA car il est cité par Deleuze. C'est quand même le seul architecte que Deleuze a cité. Forcément, il a été touché par le maître donc c'est un demi-dieu. On publie donc sa thèse même si personne n'y comprend rien. Et Frédéric Migayrou, c'est quoi son fond de commerce ? C'est de faire découvrir les néo-avant-gardes américaines en France où elles sont passées complètement inaperçues. Et c'est ça qui va faire son succès dans les expos *Archilab* à Orléans. Il publie alors Bernard Cache en français. C'est amusant de voir ce jeu de ping pong entre Europe et USA. C'est le fait à chaque fois d'institutions universitaires ou culturelles comme le FRAC Centre. Ça serait donc intéressant de pousser ces réseaux, ces analyses contextuelles, de comprendre les raisons d'écrire, qui ne sont pas toujours conceptuelles ou théoriques, et qui s'expliquent par des raisons institutionnelles.

FP : Pour remettre dans le contexte de ce séminaire là, j'ai peu développé le contexte qui a vu naître ces ouvrages car j'ai déjà fait des communications précédentes plus ciblées, sur la publication de *Folding* par exemple. Je me suis aujourd'hui plutôt penchée sur la structure des textes, puisque c'était l'occasion pour moi de montrer l'état actuel de mes recherches. Le travail de contextualisation a été une véritable enquête extrêmement compliquée à défricher, n'étant ni de cette génération, ni de cette culture américaine. J'ai dû mener un vrai travail d'historienne finalement.

Séverine Bridoux-Michel : J'aurais une remarque à faire sur la notion de baroque elle-même. C'est intéressant de l'interroger en fonction des écrits comme vous le faites. Mais on pourrait aussi l'interroger dans d'autres disciplines, notamment la musique. Même si ce n'est pas votre domaine, je pense qu'elle peut être éclairante. Cette notion de baroque en musique est interrogée aussi en musique contemporaine aujourd'hui, ou plutôt dans le jazz, où on a aussi la notion de standard, et de reprises, la notion de possibilités diverses, très fortement présent depuis les années 1950. Il faut voir aussi du côté de la musique contemporaine avec des compositeurs comme Luigi Nono qui s'intéresse très fortement à la Renaissance. Il ne s'intéresse pas à la notion de forme que vous mettez sans cesse en évidence, mais bien à la notion d'espace. Bernard Cache interroge finalement la forme, et la structure, c'est-à-dire la notion de série, mais en substance il n'interroge pas l'espace, qui est interrogée dans d'autres disciplines, notamment en musique, en philosophie. L'espace n'est plus considéré comme ayant une perspective unique. Voyez un peu ce qui se passe chez Pavel Florensky qui propose cette notion de « renversement perspective », du point de vue philosophique et musical dans les années 1950. Il y a donc dès ces années là quelque chose à gratter du côté du baroque dans le monde des idées, pas uniquement en architecture. Ce serait intéressant d'aller voir dans d'autres champs disciplinaires, Voir ce qui a pu générer cet intérêt pour le baroque en architecture.

FP : On retrouve cette idée de série dans les variations thématiques entreprises par ces architectes...

Séverine Bridoux-Michel : La variation thématique c'est encore autre chose. Durand pointe la variation thématique par rapport à la fugue. La variation thématique est quelque chose qui était fortement utilisée au 19^e siècle, qui est écrite et fixée. Or, le baroque n'est pas du tout fixé. On a une structure, un standard, et à partir de là il y a des gens qui se rassemblent et qui jouent ensemble, à partir d'une structure commune. C'est ce qu'on faisait à l'époque baroque, mais aussi en jazz. C'est intéressant d'interroger le baroque par rapport au faire et à l'espace, aux possibilités d'actions, à cette idée que tout n'est pas dit. C'est-à-dire que le baroque c'est le moment où la partition est ouverte. On a une trame avec des indications harmoniques, rythmiques, mais la forme n'est pas présente. Le temps peut être utilisé de manière libre, et on peut transposer ça tout à fait à l'architecture. On a donc une structure qui permet des possibilités formelles.

FP : Ça, s'était l'hypothèse de mon mémoire de master. Je soutenais que le baroque historique induisait une forme ouverte, ouverte aux interprétations. Je renvoyais plutôt à Umberto Eco et son *Œuvre ouverte*.

SBM : Cette idée d'ouverture a été reprise fortement dans la deuxième moitié du 20^e siècle.

CG : Par rapport à ton intervention, cela peut amener à revoir autrement la revue *Folding*, du point de vue du « jouer ensemble » à partir d'une structure commune. Est-ce que ceux qui ont participé à cette

revue avaient le sentiment de « jouer ensemble » ? Mais peut-être pas. Peut-être que cette réunion était présidée par une personne qui décidait avec une direction ? La relation à quelque chose de commun qui de fait me semble intéressante par rapport à la revue. D'où la différence peut être plus flagrante entre ce numéro et le livre de Bernard Cache. A voir...

FP : Oui, c'est une belle analogie, c'est une piste...

SBM : Je pense que le baroque doit être interrogé dans le champ de l'architecture et aussi historiquement.

FP : C'est bien prévu dans ma thèse. J'étudie la longue construction de la notion baroque, jusqu'à son interprétation dans les années 1990. Pour cette communication là je l'ai mis de côté puisque je voulais me concentrer sur les textes.

Mathilde Christmann : Tu as parlé de sensibilité artistique pour la courbe. Et en même temps, dans la revue, tu dis qu'on voit que c'est assez rectiligne. Et effectivement, le pli, c'est tout sauf courbe. Du coup, la courbe semble antinomique, car elle est absente. Mais la courbe est déployée dans le pli par ce qui n'est pas le pli. Je ne sais pas si ça peut t'aider...

FP : Oui, encore faut-il définir ce que c'est qu'un pli. C'est que pour Greg Lynn le pli s'exprime sur des surfaces ondulantes. Il est la résultante d'une continuité dans la matière. Et la ligne brisée signifie rupture dans la matière. Alors qu'Eisenman, dans son projet de *Rebstock Park* à Frankfurt am-Main, expérimente un pli par des processus de pliage, de grilles pliées, et donc on obtient ces maquettes qui ressemblent à la couverture de *Folding*. Il y a donc des angles plutôt cassants.

MC : On voit bien chez Bernard Cache que le pli baroque c'est une courbe, avec cette cassure au milieu, cet angle...

FP : Tout à fait, le fameux décrochement ornemental baroque...

MC : C'est pour ça que je trouve étonnant que tu dises qu'ils aient cette sensibilité esthétique pour la courbe. On a l'impression que la courbe est plutôt un idéal absent vers lequel ils tendent. Et c'est peut être là que c'est difficile à interroger car dans toutes les expérimentations formelles, du moins visuellement, on ne voit pas de courbe. Sauf effectivement dans ce qui va au-delà de la structure.

CG : Oui et non, tout dépend. J'ai regardé vite le livre, mais en tous cas c'est une interrogation. Comment le pli, la courbe, le décrochement s'articulent ? La grille, le trait, droit ou courbe. Parce que vous avez pris le trait dans la citation qui apparaît à l'écran, le trait est présent en tant que tracé, mais je crois que vous pouvez lui donner plus de sens. Est-ce que le trait rectiligne contient déjà la courbe ou est ce que c'est un autre geste. Que se passe-t-il entre l'un et l'autre ? Et aussi, quand Séverine dit qu'il n'y a pas d'espace, à partir de quel moment y a-t-il espace ? Est-ce que le virtuel donne l'espace ? Est-ce que quand on arrive dans les 3^e ou 4^e dimensions, c'est là que la courbe arrive ? J'imagine qu'il y a plusieurs possibilités. Il peut y avoir la courbe déjà dans le trait; autrement c'est une manière de travailler les logiciels pour que la courbe soit présente. Il faudrait voir pour cela comment ils tracent et comment ils représentent.

Je me disais aussi que vous étiez passée « d'un trait » dans la première citation de Deleuze à « des traits », au pluriel. Qu'est ce que vous voulez dire par là ? Ce n'est pas inintéressant. Dès lors, vous n'avez pas abordé la question de ce trait qui est le pli. Un trait, le pli. Il faut donc distinguer ce qui est du particulier et du général.

SBM : Ta notion de trait, il ne faut pas le voir comme un trait dessiné mais comme un trait abstrait... « Le trait baroque c'est le pli qui va à l'infini », il ne faut pas prendre cette phrase au premier sens.

CG : D'où le passage du singulier au pluriel, du général au particulier. C'est à traiter, car là quelque chose se situe. Et je n'ai pas suivi quand vous êtes passée du pli à la courbe, « forme fluide et molle ». Aujourd'hui du moins. D'autant plus que fluide et molle ce n'est pas la même chose. Cela ne peut pas être mou s'il n'y a pas d'espace et de pesanteur. Fluide, peut être, mais mou je ne sais pas.

FP : C'est une idée de Greg Lynn qu'il faudrait questionner oui. Je me suis peut être laissée prendre par le discours de Greg Lynn sur les matières visqueuses, et donc là on retrouve le mou.

CG : Là on a un élément avec tous ces niveaux que vous décrivez, professionnels, philosophique, argumentatifs, idéologique... et il y a aussi celui de la force imageante que vous avez introduit

rapidement, et je pense que c'est important à traiter. Car d'un côté, il y a la courbe et le désir pour la courbe, et de l'autre, un besoin/désir de rationalisation (le désir est-il opposé au besoin ?). Avec le film de série Z, bien évidemment qu'il y a un imaginaire commun. C'est une source extrêmement forte dans son travail. Donc il n'y a pas de hiérarchie au niveau de ses références et au niveau de ce travail de l'imaginaire. Et c'est à mettre en parallèle avec cette complexité du discours que vous commencez à mieux voir.

FP : C'est vrai que je n'ai pas développé le versant imaginaire/puissance imageante aujourd'hui. Ce qui est intéressant aussi avec l'homologie et Gilbert Durand, c'est que ces structures langagières permettent de faire émerger cet imaginaire là. Elles donnent de la place pour son expression.

CG : Vous le dites un petit peu mais vous ne le donnez pas comme un élément moteur. Vous parlez d'un « penser plus » supporté par ces formes du langage, il y a ce moteur là aussi. Moteur vis-à-vis des autres, de positionnement par rapport aux autres, et d'autres choses qui ont à voir avec le collectif, des pulsions peut être. Parce que le visqueux ce n'est pas n'importe quoi.

SBM : Est-ce que vous abordez la notion d'ornement ? Car c'est très présent dans le baroque historique. Est-ce qu'elle apparaît dans les écrits que vous pointez ?

FP : Oui, évidemment, c'est incontournable. C'est d'ailleurs là que la courbe se situe chez Bernard Cache. Dans le cas de Greg Lynn, l'ornement est lié à la complexification/complication de la forme. Chez Bernard Cache, il y a aussi ajout à la surface, et la structure reste orthogonale. De plus, les machines à commande numérique offrent la possibilité de créer des ornements sans surcout. Ils remettent ainsi en question l'assertion d'Adolf Loos qui considère l'ornement « comme un crime », car il présente une dépense inutile de travail, d'énergie et d'argent. Bernard Cache explique que cette notion de dépense, pour une machine, est égale quelque soit la complication de la forme produite. A ce moment là, l'ornement à tout à fait droit de « cité ». Il essaye alors de penser le quotidien gris des banlieues par l'ornement. Ce serait pour Bernard Cache aussi à cet endroit là que l'on peut remettre de la poésie là où la fonctionnalité pure prime. L'imaginaire prend ici aussi une part importante.

SBM : Le baroque c'est aussi le plaisir de l'ornement et de le réaliser.

FP : Cette notion de plaisir est un peu perdue car le discours qui accompagne le paramétrique aujourd'hui qui se retranche souvent derrière l'apparente objectivité des outils informatiques. Ces fractales calculées par ordinateur donnent une complication des formes qui peut passer pour de l'ornement, mais indépendamment du choix du concepteur. Le concepteur se met totalement en retrait par rapport à sa sensibilité artistique et à ses choix également. Il décide pourtant d'arrêter la forme à cette étape là du calcul ou non. L'ornement correspond à un jeu algorithmique, ce n'est plus un plaisir de faire mais uniquement un plaisir de voir. Cela devient effectivement un plaisir uniquement visuel.

Etudiant : Une remarque. Concernant cette distorsion du canevas e fait le baroque, j'ai lu un article, c'est lointain, qu'avait écrit Philippe Louguet sur la phase finale du concours de la Villette, des projets de Tschumi et OMA. Il expliquait que ces projets avaient pour terrain commun une démarche appelée « construction active de la forme ». Il faisait alors un parallèle avec le livre de Kandinsky qui parle de point sur ligne sur plan, qui explique que le point en mouvement devient une ligne, et que la ligne devient un plan. Je ne sais pas si ça peut faire écho au baroque. En l'occurrence, tu parlais du baroque comme un style, même si c'est discuté, intimement lié à un terrain temporel, et qui ressurgit dans ces années là dans un vocabulaire d'une sphère donnée. Peut être qu'il y a un lien à faire avec cette démarche de projet dans ce concours, en partant de ce postulat ou de cette hypothèse qu'il y aurait une attitude baroque. Le baroque est vu comme un outil, car finalement, dans ces projets sont mis en place des outils qui accusent le hasard du mouvement. Il y a peut être quelque chose à voir avec ça, une distorsion qui serait baroque dans le mouvement ?

CG : Potentiellement ou tout mouvement ?

Etudiant : Il y a différents mouvements, comme celui des usagers du parc, de la nature elle-même, un possible dialogue entre les bandes de ces programmes... j'imagine qu'il y a plusieurs temporalités à ce mouvement. Sa construction sur une structure, sur un canevas qui supporte une distorsion potentielle, qui n'est pas mesurable...

CG : En même temps les références sont un peu différentes.

FP : Mais non, c'est intéressant car Kandinsky est cité dans *Le Pli* de Deleuze. Il pouvait difficilement parler de ligne et de pli sans le citer. On ne doit pas être si loin que ça...

CG : Il faut donc passer par Philippe Louguet.

FP : Ce qui m'a frappée aussi, c'est ta question sur une manière de faire baroque. C'est bien la question que je me pose depuis le début. C'est une des hypothèses de mon travail, mais j'ai des difficultés à l'insérer dans la thèse car cela ressemble à une analogie supplémentaire, c'est peut être un peu présomptueux de dire ça... je ne sais pas donc, à voir.

Lina Bendhamane : Le projet de Tschumi est intéressant du point de vue des différentes strates dans la conception du plan de la Vilette. Il se base le point, la ligne et le plan⁶⁷, ce qui renvoie au thème du pli évidemment.

Baptiste Bridelance : Merci pour ton exposé, je découvre le sujet. Tu as déjà pas mal de piste, je vais t'en donner deux de plus. Pour revenir à la notion de fonction opératoire que serait le baroque, je trouve cette notion très forte, plus viscéral encore que méthodologie de projet. Et je serais intéressé de voir comment ces gens-là concevaient avec les outils informatiques de l'époque, qui étaient déjà différents d'aujourd'hui. Est-ce que dans la méthodologie de conception de l'image, est-ce qu'il y a un parallèle possible avec la façon de faire du projet à l'époque baroque ? Est-ce que le parallèle va si loin ?

FP : Je ne peux pas vraiment répondre... je sais que Greg Lynn travaillait avec des outils issus des techniques de cinéma d'animation et des logiciels utilisés dans l'industrie aéronautique et automobile, un logiciel comme Maya par exemple. Ce sont des logiciels d'animation de surface. On tire des points pour moduler des surfaces ondulantes. C'est presque de la sculpture sur pâte à modeler. Bernard Cache, lui, a développé avec Dassault le logiciel TopSolid. Là, il pense en terme de perspective, de points qui vont à l'infini... là on peut y voir un parallèle avec l'espace baroque jusque dans l'espace de l'écran, mais j'avoue que le côté technique me dépasse un peu...

SBM : On reste quand même à l'échelle du design. Ils ne touchent pas aux autres échelles possibles ? Peut-être que les logiciels contraignent aussi le passage à d'autres échelles ?

FP : C'est certain, les logiciels contraignent et surtout les techniques de production. Pour Greg Lynn, c'est clairement le frein à sa pratique. Quand il a accès à la technologie pour produire les maquettes, déjà il se pose de nouvelles questions liées à la matérialité et à une certaine idée d'espace. Pas avant.

SBM : Comment ils argumentent ça dans leurs écrits ?

FP : Greg Lynn le met clairement sous le tapis au début. Il est bien sûr fortement critiqué. Bernard Cache a toujours été attaché à la production de ce qu'il concevait. D'où l'échelle du design. Et il l'exprime bien clairement : à son échelle, avec les outils qui sont à sa portée et leurs limites. La plus grande échelle expérimentée c'est le pavillon d'exposition. Ce qui a aussi ses limites en terme de réalité architecturale. Cela reste de l'expérimentation. Il y a un gros décalage entre l'image qui, elle, est dans une certaine mesure maîtrisée, et ce qu'ils sont capables de réaliser.

BB : C'est étrange de sentir une grande confiance, dans leurs textes, dans l'outil informatique et de voir ce décalage. Ils se sont donc obstinés dans une voie qui présentait des impasses dans la réalisation, impasses avouées d'eux-mêmes d'ailleurs.

FP : On est dans l'expérimentation. Là, en 2007, les possibilités techniques sont tout autres aussi. Les choses avancées, Greg Lynn est en mesure de produire ses idées désormais.

SBM : Est ce que vous allez dans votre travail interroger des travaux plus contemporains, d'autres architectes ? Ou est-ce que votre travail se concentre sur ces textes à cette période là ? Je pense aussi à Frank Gehry où il y a aussi un pli, mais autrement...

FP : Frank Gehry ne théorise pas trop sa pratique à partir du baroque, même si cela reste une référence qu'il utilise, elle n'est pas structurante dans son discours. Mais on lui prête beaucoup ce qualificatif. Je

⁶⁷ Tschumi Parc de la Vilette, Bernard Tschumi, 2014, cf. <http://www.tschumi.com/publications/33/>

me concentre plutôt sur l'approche deleuzienne du baroque. Donc oui, d'autres architectes utilisent cette référence mais pas avec ce socle théorique-là. J'ai aussi choisi Bernard Cache et Greg Lynn car ils ont écrits leur pensée. Il faut mentionner d'autres architectes-théoriciens comme Karl S. Chu qui utilise la monade leibnizienne, ou Preston Scott Cohen qui se base sur la géométrie projective développée à l'époque baroque. On peut mentionner aussi les « délires » formels de l'architecture paramétrique dans *Architectural Design* (Marjan Colletti, *Exuberance*, Mars 2010), où est revendiquée une exubérance formelle inspirée du baroque. Ce baroque reste un jeu formel, mais est vidé d'une substance qui me paraît plus intéressante si elle est appuyée par la philosophie de Deleuze.

BB : Tu fais un saut directement du baroque aux années 1990. Il me semble que si les architectes avaient eu les moyens techniques de le faire avant, seraient allés dans cette direction. Ça me fait penser à Louis Sullivan, qui dit que la forme suit toujours la fonction. Il parle alors de pouvoir de la ligne...

CG : Pouvoir ou puissance ? Car ce n'est pas la même chose

BB : Il faut voir. Lui, dans son dessin, on lui attribuait une certaine défense de l'artisanat car il n'avait pas d'autre méthode, mais s'il avait eu ces outils de production en série... il a d'ailleurs fini par faire passer ses ornements d'un projet à un autre par manque de moyens. Est-ce que tu pousses la réflexion avant l'outil informatique, pendant l'ère de l'industrialisation ?

FP : Je vais forcément faire un détour par exemple dans le postmodernisme où la question de l'ornement et du maniérisme est très présente. Donc pourquoi pas voir plus loin si j'ai le temps et les moyens de le faire.

CG : D'où l'intérêt de ce séminaire doctoral, où il y a des choses qui s'ouvrent à nouveau, pas forcément pour que vous y alliez, mais pour mieux éclairer le choix de ce que vous faites. Les questions soulevées font bien écho à votre travail. Une petite remarque sur votre titre. En bas de la page, vous mettez "baroque" et "homologique" en plus grand. Pourquoi cette hiérarchie par rapport à "idée" et "usage" ?

FP : Effectivement, il y a cette hypothèse d'un lien forte entre baroque et homologie, que l'on retrouve chez certains historiens, notamment Jocelyne Chaptal, qui pense le baroque comme fondamentalement analogique. A voir comment les deux wagons se raccrochent, par l'écriture les choses vont se débloquent certainement.

Etudiant : Une dernière question : pourquoi les années 1990 ? Est-ce que tu t'es intéressée directement à ces auteurs-là ou est-ce que c'est une généalogie de la définition du baroque qui t'a amenée à t'intéresser à ces années là ?

FP : Lors du travail de mémoire, je me suis attachée à définir le baroque. Et j'ai vu que ce moment des années 1990 paraissait fortement complexe. Puis, pour rentrer en thèse, il m'a été demandé de rendre mon propos le plus contemporain possible. Et les exemples suffisamment intéressants pour écrire une thèse dessus, qui dépassent ce qui me semble parfois être un simple délire formel, ce sont ces deux auteurs-là qui ont aussi une pratique de l'écriture très présente, et leur lien à Deleuze. Le corpus m'a donc guidé, je ne parlais pas avec un *a priori*.