

Université de Montréal

**Dispositifs architecturaux et expérience spatiale de la ville: le cas de  
l'installation architecturale**

par

**Carole Lévesque**

**Faculté de l'Aménagement**

Thèse présentée à la Faculté des Études Supérieures en vue de l'obtention du grade de PhD  
en Aménagement  
option histoire et théories de l'architecture

Octobre 2008

©Carole Lévesque, 2008

Université de Montréal  
Faculté des Études Supérieures

Cette thèse intitulée :

Dispositifs architecturaux et expérience spatiale de la ville :  
le cas de l'installation architecturale

présentée par :  
Carole Lévesque

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Lachapelle  
Président-rapporteur

Georges Adamczyk  
Directeur de recherche

Anne Cormier  
Membre du jury

Pierre Thibault, professeur,  
École d'Architecture, Université Laval  
Examineur externe

Marie Lessard, professeure titulaire,  
Faculté de l'Aménagement, Institut d'urbanisme  
Représentant du doyen de la FES

## Résumé

L'installation architecturale, l'objet de recherche central de cette thèse, est un type d'intervention architecturale qui échappe autant au discours professionnel qu'à celui des chercheurs en architecture lorsqu'il s'agit de définir les limites de la profession et celles de la discipline. Prenant ses distances avec le déterminisme fonctionnaliste qui domine la pensée et la pratique courantes de l'architecture, la recherche a pour but de montrer que l'installation architecturale s'inscrit dans une tradition classique bien ancrée dans la pratique et dans la théorie de l'architecture et que son rôle dans la pensée sur le projet architectural et urbain de la ville contemporaine a occupé et occupe encore une place importante. C'est pour ces raisons que la recherche se présente essentiellement comme une exploration guidée avant tout par le souci de contribuer à la reconnaissance de cette pratique particulière de l'architecture.

Avant de poser l'hypothèse de recherche, nous avons présumé que l'installation architecturale agit comme une construction active dans l'espace public, qu'elle comble certains manques quant à la définition des enjeux urbains de la ville contemporaine, particulièrement dans un contexte où les libertés de choix, de mouvances et d'opportunités sont largement accompagnés par des stratégies d'organisation, de contrôle public et de constructions technologiques, d'efficacité énergétique et fonctionnelle. La recherche a également supposé que cette valeur d'agitation sociale et culturelle est liée à certaines caractéristiques inhérentes à l'architecture, à la ville et à l'individu et qu'elle représente, par le fait même, un objet de recherche important tout en offrant une porte d'entrée dans les questions plus larges qui traversent la discipline. Parmi celles-ci sont particulièrement étudiés des pratiques et des discours qui échappent aux définitions usuelles et qui offrent un regard critique quant aux limites de la discipline, des pratiques qui mettent en lumière des idées telles que l'instable et l'événement, des notions d'intervention et d'éthique, d'action et d'exploration. Cette thèse cherche ainsi à éclairer la contribution potentielle de l'installation architecturale dans les problématiques urbaines et architecturales et de montrer comment l'expérience de la ville à travers le dispositif architectural peut transformer nos manières d'aborder l'espace construit.

Mots-clés : [installation], [expérience], [architecture], [ville], [pédagogie], [Cedric Price], [Bernard Tschumi].

## **Abstract**

Architectural installations, the central research object of this thesis, are a type of urban intervention eluding professional discourses as well as architectural research when the limits of the profession and of the discipline are put under question. Taking a distance from the functionalism which dominates architectural thought and practice, this research shows that architectural installations are inscribed within a classical tradition anchored in the practice and theory of architecture and that their role in engaging architectural and urban projects in contemporary cities still occupies an important place. The research therefore presents itself as an exploration guided by the desire of contributing to the recognition of this particular architectural practice.

Before posing the research hypothesis, it was presumed that architectural installations act as active constructions in public space, that they fulfill certain lacunae in the definition of contemporary urban issues, particularly in a context where freedom of choice, spheres of influences and opportunities are largely accompanied by organizational strategies, public control, technological constructions and efficiencies, whether they be functional or energy efficiency. The research also supposed that the value of social and cultural agitation is associated with characteristics inherent to architecture, to the city and to the individual and that it represents an important object of research while opening on larger questions which cross the discipline. Amongst those are particularly studied practices and discourses which stand outside usual definitions while presenting a critical stance towards the limits of the discipline, practices which put under light ideas such as uncertainty and event, notions of intervention, ethics, action and exploration. This thesis wants to enlighten the potential contribution of architectural installations in urban and architectural questions and to show how the experience of the city, through architectural devices, can transform our ways of addressing built space.

Key words: [installation], [experience], [architecture], [city], [pedagogy], [Cedric Price], [Bernard Tschumi].

## Table des matières

<b>RESUME .....</b>	<b>I</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>II</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>III</b>
<b>LISTE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>VII</b>
<b>AVERTISSEMENTS .....</b>	<b>VII</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>VIII</b>
<b>CHAPITRE 00</b>	
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
00.1.0 INSTALLATION ARCHITECTURALE : CONTEXTE GÉNÉRAL DE LA QUESTION.....	1
00.2.0 ORGANISATION DE LA THÈSE .....	13
<b>CHAPITRE 01</b>	
<b>STRATÉGIE DE RECHERCHE .....</b>	<b>16</b>
01.1.0 QUESTIONS ET HYPOTHÈSE .....	17
01.2.0 EN GUISE DE VALIDATION .....	25
FASCICULE 01	
BERNARD TSCHUMI: PRÉAMBULE.....	28

**CHAPITRE 02****LES PRATIQUES DE L'INSTALLATION ARCHITECTURALE ..... 33**

02.1.0 (ART+REPRÉSENTATION) + (ARCHITECTURE +CONSTRUCTION) .....	34
02.1.1 Construction de la représentation, re-présentation de la construction .....	36
02.1.2 La problématique de l'éthique.....	43
02.2.0 ŒUVRE D'ART, ÉDIFICE ET INSTALLATION ARCHITECTURALE .....	48
02.2.1 Entre paysage et (non)architecture.....	56
02.2.2 Dispositifs architecturaux.....	61
02.3.0 ÉVÉNEMENT, RENCONTRE, EXCLAMATION .....	67
02.3.1 Les Maisons de la rue Sherbrooke.....	75
02.4.0 CHAPITRE 02 : ILLUSTRATIONS .....	79
FASCICULE 02	
LE PLAISIR DE LA LIMITE .....	96

**CHAPITRE 03****INSTALLATION ARCHITECTURALE ET DISCOURS THÉORIQUES ..... 107**

03.1.0 DE L'OBJET À LA VILLE : LES DÉSIRES DE L'INSTALLATION .....	108
03.2.0 QUESTIONS DE PERCEPTION.....	109
03.2.1 Phénomène architectural .....	114
03.2.2 Espace sensible .....	120
03.2.3 Musique et émotions .....	126
03.3.0 QUESTIONS D'INTERVENTION .....	132
03.3.1 Usages et usagers .....	132
03.3.2 Agir.....	137
03.3.3 Intervenir.....	142
03.3.4 Hic et Nunc .....	148
FASCICULE 03	
LE PLAISIR DE L'INUTILE .....	150

**CHAPITRE 04****INSTALLATION ARCHITECTURALE, HISTOIRE ET DISCOURS CRITIQUES..... 159**

04.1.0 FÊTES, RÉJOUISSANCES, AVANT-GARDE ET INSTALLATION ARCHITECTURALE : SIMILARITÉS. ....	160
04.2.0 ARCHITECTURE DE FÊTE.....	161
04.2.1 Machines et architecture temporaire. ....	165
04.2.2 Importance sociale de la fête.....	168
04.2.3 Les fêtes de 1739 .....	170
04.2.4 Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766) .....	172
04.2.6 Jacques-François Blondel (1705-1774) .....	176
04.3.0 TEMPS DE RÉJOUISSANCES .....	183
04.3.1 1798 .....	185
04.3.2 1917 .....	187
04.3.3 1960.....	191
04.4.0 CEDRIC PRICE .....	195
04.4.1 Fun Palace .....	199
04.4.2 Programmes potentiels.....	207
04.4.3 Magnet .....	217
04.5.0 1968.....	222
04.6.0 CHAPITRE 04 : ILLUSTRATIONS .....	228
FASCICULE 04	
LE PLAISIR DE LA DISJONCTION .....	261

**CHAPITRE 05****INSTALLATION ARCHITECTURALE, RECHERCHE-CRÉATION ET PÉDAGOGIE ..... 270**

05.1.0 ÉTAT DE LA SITUATION .....	271
05.2.0 RECHERCHE-CRÉATION.....	279
05.2.1 Atelier analytique .....	288
05.2.2 Atelier <i>design-build</i> .....	291
05.2.3 Atelier <i>transversal</i> .....	294
05.3.0 EXPÉRIMENTATIONS PÉDAGOGIQUES.....	301
05.3.1 Expérimentation 1 +2 : ARC2011 + ARC2012 .....	302
05.4.0 DU FRAGMENT À LA VILLE : INSTALLER L'ARCHITECTURE (ARC3011A) .....	306
05.4.1 Exercice 01 : explorations fragmentaires.....	309
05.4.2 Exercice 02 : Installation, architecture et transgression.....	312
05.4.3 Exercice 03 : Architecture et espace public.....	314

05.4.4 Critique de l'atelier ARC3011a .....	316
05.4.5 Conclusion de l'atelier ARC3011a .....	320
05.5.0 CHAPITRE 05 : ILLUSTRATIONS .....	326
FASCICULE 05	
LE PLAISIR DE L'EXPLORATION .....	340
<b>CHAPITRE 06</b>	
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>347</b>
06.1.0 OUVERTURES .....	348
06.1.1 S'INSTALLER DANS LA VILLE .....	355
06.1.2 LA DURABILITÉ DE L'INSTALLATION ARCHITECTURALE .....	357
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>360</b>
<b>ANNEXE 1 .....</b>	<b>382</b>
ATELIER ARC2011 : CHARRETTE .....	382
<b>ANNEXE 2 .....</b>	<b>386</b>
ATELIER ARC3011A : DOCUMENTS .....	386



## **Liste des illustrations**

Le sujet de la thèse a exigé que nous illustrions abondamment le texte, en particulier pour les exemples de pratiques contemporaines ou historiques et les exemples de travaux d'étudiants qui ont été employés pour construire la démonstration de l'argument. Aussi, vu leur grand nombre, avons-nous préféré donner les sources des illustrations directement sous leurs descriptions et les reproduire en noir et blanc, à la fin de chaque chapitre.

## **Avertissements**

Lorsque le texte fait référence à des ouvrages de langue anglaise, nous avons préféré les citer dans leur langue d'origine afin de conserver l'intégrité de l'argument présenté.

La forme masculine est employée afin d'alléger le texte et ne traduit en rien une prédominance masculine.

Lorsque des travaux d'étudiants sont donnés en exemple, nous avons préféré ne pas nommer les étudiants directement dans le texte. Cela dit, leurs noms apparaissent lorsque leurs travaux sont reproduits.

## Remerciements

J'aimerais, en déposant cette thèse, rendre hommage à Georges Adamczyk, qui, à titre de directeur de recherche, a bien voulu accorder à mon travail un intérêt soutenu et une influence importante. Ses conseils, au cours des six dernières années, mais aussi son enseignement lors de mon passage au programme de Design de l'Environnement à l'UQAM, ses commentaires et assistance pour mon projet final de maîtrise à la *UBC School of Architecture*, et finalement nos collaborations à l'Université de Montréal ont été déterminantes dans mon approche, mon appréciation et mon plaisir de l'architecture. Je lui suis reconnaissante et le remercie particulièrement pour sa confiance et ses encouragements.

Je tiens également à remercier Denis Bilodeau et Philippe Poullaouec-Gonidec pour les commentaires positifs et les ouvertures qu'ils ont suggérées lors de l'examen de synthèse. Aussi, aux professeurs de séminaires, particulièrement à Jean McNeil pour m'avoir obligé à le convaincre du bien fondé de mon projet de recherche.

Les collègues de travail à l'école d'architecture pour leur accueil dans le groupe d'enseignants et les échanges nombreux sur les questions et confidences pédagogiques. Leur dévouement à l'enseignement et à la réussite des étudiants ainsi que le plaisir qu'ils ont à s'engager dans l'architecture ont mis en place un environnement dans lequel j'ai pu naviguer confortablement. Je les en remercie. Aussi, à l'école d'architecture, Ginette Lambert, Réjeanne Morissette et Agnès Anger pour le partage de leurs connaissances des rouages de l'école. Enfin, les étudiants qui sont passés par mes ateliers, particulièrement ceux de la promotion 2008, que j'ai suivis pendant leurs trois années d'études au baccalauréat, ainsi que ceux qui ont participé à l'atelier 3011 à l'automne 2007. Leurs questions, commentaires et enthousiasme auront été l'occasion de stimuler mon travail de recherche et d'enseignement.

La Faculté des Études supérieures, la Faculté de l'Aménagement, le Comité de formation professionnelle et de perfectionnement pour avoir permis le financement de la recherche. Également, le Centre Canadien d'Architecture pour l'aide financière, l'accès aux archives de Cedric Price, et au personnel de CCA, particulièrement celui de la bibliothèque et du centre d'archives pour leur aimable collaboration.

Les collègues du quatrième étage, Juan, Nicolas, Zineb, Walid, Izabel, pour leur camaraderie et les nombreuses discussions de corridor qui ont pu animer la monotonie de nos cubicules respectifs. Plus particulièrement, Julie Beauséjour pour les muffins et la compagnie pendant le dernier été de rédaction, et Mireia Boya, pour les longues conversations sur tout et sur rien, plutôt que sur notre travail. Enfin, Rim ben Fredj et Shannon Pirie pour leur amitié, leurs encouragements et un plaisir partagé pour l'architecture.

Enfin, cette liste de remerciements serait incomplète si je ne remerciais mes parents, Jean-Marie et Moïsette qui, malgré l'éloignement et la méconnaissance des études doctorales, ont été d'un support intarissable et sincère. Mes beaux-parents, Judith et Mark, pour le mac, mais surtout pour leur intérêt, leurs encouragements et leur enthousiasme. Julie et Catherine pour leur amitié, leur soutien et pour les soirées à penser à autre chose que la thèse.

À Todd, Lily et Pearl.

Pour leur patience, les p'tits bonheurs et les mille autres choses.

Chapitre 00

# **introduction**

« Alors, diable, pourquoi ne prenez-vous pas Elisabeth? s'écria le patron.

-Patron, votre question n'est pas aussi absurde que je l'ai cru tout d'abord, car je constate qu'il est très difficile d'y répondre. Pour être franc, je ne sais pas pour quelle raison je ne prends pas Elisabeth. (...) J'ai pris des femmes plus laides, plus âgées et plus provocantes. On peut en conclure que je finirai, nécessairement, par la prendre. C'est ce que penseraient tous les statisticiens. Toutes les machines cybernétiques concluraient en ce sens. Et voyez-vous, c'est sans doute pour cela que je ne la prends pas. J'ai sans doute voulu dire non à la nécessité. Faire un croc-en-jambe au principe de causalité. Déjouer d'un caprice du libre arbitre la morne prévisibilité du cours universel.

-Mais pourquoi avoir choisi Elisabeth dans ce but? s'écria le patron.  
-Justement, parce qu'il n'y a pas de raison. S'il y en avait une, on pourrait d'avance la découvrir et déterminer d'avance ma conduite. C'est justement dans cette absence de raison que se trouve ce fragment de liberté qui nous est accordé et vers lequel nous devons tendre inlassablement pour que subsiste, en ce monde de lois implacables, un peu du désordre humain. Mes chers collègues, vive la liberté! » dit Havel, et il leva tristement son verre pour trinquer. »

Milan Kundera, *Risibles Amours*.

### **00.1.0 Installation architecturale : contexte général de la question**

Architecture et raison vont habituellement de pair : nous construisons dans un but précis, pour des fonctions déterminées; nous utilisons des matériaux et des méthodes qui sont directement reliés aux situations dans lesquelles nous devons intervenir; nous calculons, nous prédisons et nous nous assurons, autant que possible, que nos bâtiments seront utilisés de la manière dont

nous les avons imaginés. Mais qu'arriverait-il si nous n'avions pas ces motivations? C'est-à-dire si nous construisions afin de changer notre appréhension de la ville, afin de renouveler notre relation à l'architecture et y poser un regard critique, plutôt que de construire de façon à répondre à un programme donné? Si nous construisions de façon à sublimer l'expérience présente? Cette recherche propose une incursion dans l'univers que sous-tendent ces questions : construire, sublimer, expérimenter, « intentionnaliser », percevoir, critiquer, programmer et transformer nos rapports à l'architecture et à la ville. Ces actions, avec leurs déclinaisons possibles et les différentes ramifications qui leurs sont associées, n'en sont pas quelques unes parmi tant d'autres : elles sont les actions-interactions principales accomplies par l'installation architecturale. Les chapitres de cette recherche vont chacun, depuis leur angle particulier, éclaircir la nature de l'installation architecturale, mais pour le moment nous dirons qu'elle est une architecture urbaine de petite échelle qui fait appel à une réflexion de l'ordre de ces actions-interactions. Disons également qu'elle est une architecture qui est limitée dans le temps, c'est-à-dire qu'elle se pose dans un rapport de discontinuité avec les attentes pérennes de l'architecture traditionnelle. En effet, dans l'acceptation commune, il doit y avoir un désir de permanence pour qu'il y ait architecture. Il est vrai que généralement les bâtiments nous attendent, qu'ils demeurent au même endroit et y sont toujours lorsque nous revenons les visiter : nous les découvrons à travers le temps. Dans le temps condensé de l'existence de l'installation architecturale, par contre, et dans l'expérience qu'en fait l'utilisateur, les conventions attendues de la forme architecturale et de son usage sont diminuées. Elle permet aux réactions personnelles de l'utilisateur, déterminées par son expérience personnelle unique, sa condition, son comportement ou encore son état émotionnel, de dominer. Encore, dans l'acceptation commune, il doit aussi y avoir un besoin programmatique pour lequel une réponse architecturale doit être trouvée. Il est vrai que généralement, nous faisons la rencontre des bâtiments lorsque leurs fonctions nous sont nécessaires. L'intrusion de l'installation architecturale dans le déroulement de nos activités quotidiennes, par contre, permet des découvertes inattendues, qui forcent l'individu à contourner, à s'arrêter, à se questionner, et de fait à transformer ses habituelles relations à l'architecture. L'installation architecturale permet donc d'insérer des moments d'éveil dans l'expérience spatiale de la ville.

L'expérience spatiale de la ville pourrait se définir simplement comme la rencontre successive des éléments construits qui participent à la mise en place de la ville, les vides et les pleins et le mouvement des uns vers les autres. Mais cela reviendrait à utiliser une définition telle que celle proposée pour l'architecture par l'Office québécois de la langue française où l'architecture y est décrite comme l'agencement de formes et de couleurs pour répondre aux besoins de l'individu et de la société. Or quiconque s'attarde minimalement à l'expérience de la ville, à l'expérience spatiale de ses usages ou de sa déambulation, est à même d'identifier de nombreuses caractéristiques qui la rendent agréable, inconfortable, sécuritaire ou inquiétante, pour ne nommer que des sensations tout à fait arbitraires. Que l'on soit un fin connaisseur des éléments constitutifs de l'expérience de la ville, tels que ceux proposés par Kevin Lynch en 1967 entre les voies, les limites, les quartiers, les nœuds et les points de repère, ou que l'on soit davantage attentif à l'expérience immédiate de la déambulation, comme le proposait Jane Jacobs à la même époque en faisant l'éloge de la mixité des usages, de la largeur des trottoirs, du ratio entre permanence et changement, etc., l'expérience spatiale de la ville serait constituée de l'accumulation d'une quantité importante de caractéristiques construites, mais aussi de rencontres et d'événements spatiaux et humains. Un enchaînement de moments, donc, qui sont articulés par des objets, des lieux, des vides, des espaces en mouvement, d'autres plus statiques, des gens : l'expérience spatiale de la ville est ponctuée. Dans ses *Leçons américaines*<sup>1</sup>, Italo Calvino nous disait qu'il souhaitait pour la littérature du nouveau millénaire la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité, la multiplicité et la consistance pour que celle-ci puisse assurer la communication entre les choses qui sont différentes et éviter de sombrer dans une surface communicationnelle homogène. C'est sans grande surprise que ces thèmes, proposés par celui qui nous a donné les *Villes invisibles*<sup>2</sup>, ont été transférés vers la discipline architecturale, notamment par Juhani Pallasmaa, qui suggère plutôt la lenteur, la plasticité, la sensualité, l'authenticité, l'idéalisation et le silence<sup>3</sup> pour assurer une architecture qui favoriserait l'humanité. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce transfert, depuis les « recommandations littéraires » vers des « recommandations architecturales », n'est pas tant dans le rapport du texte à la forme, mais bien dans l'application d'« actions littéraires », de

---

<sup>1</sup> Calvino, Italo. 2001 (1989). *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire*. Paris: Éditions du Seuil.

<sup>2</sup> Calvino, Italo. 1974. *Les Villes Invisibles*. Paris: Éditions du Seuil.

<sup>3</sup> Pallasmaa, Juhani. 1994. Six themes for the next millennium. (architecture for improving humanity). In *The Architectural Review*, vol.196, no 1169, July, pp.74-79.



ponctuations donc, vers des « actions spatiales », vers des ponctuations architecturales. Dans la langue écrite, la ponctuation est avant tout une action, c'est-à-dire la manière par laquelle les rapports syntaxiques sont établis entre les éléments d'une proposition, et entre les propositions. Ponctuer une phrase, ou dans le cas qui nous intéresse, l'espace de la ville et de l'architecture, serait une manière de renforcer, de marquer certains lieux par des gestes ou des exclamations. À partir de la même dérivation étymologique, une intervention ponctuelle suggérerait qu'elle soit constituée par un point, qu'elle porte sur un détail et qu'elle soit temporellement exacte. De cette manière, nous pourrions envisager une acupuncture architecturale et urbaine. Nous connaissons bien cette thérapie qui consiste à insérer de longues aiguilles sur des points sensibles du corps pour le soulager de maux divers, mais aussi d'anxiété, de nervosité, d'insomnie, etc. Ponctuer la ville reviendrait à insérer des architectures fines, comme une acupuncture, sur les points sensibles de son espace pour en soulager les maux, peut-être, pour en révéler la complexité, pour participer à sa transformation, en ébranler les idées reçues, certainement. Henri Ciriani s'est intéressé à cette idée d'une acupuncture urbaine, une forme d'intervention catalytique qu'il a nommé « la pièce urbaine » et qui, une fois inscrite dans le contexte urbain, « modifie la *veine* et les *caractères* du tissu. »<sup>4</sup> De la même manière, Manuel de Sola Morales a quant à lui proposé l'acupuncture comme une stratégie urbaine, où des interventions de petite échelle, constructibles dans des périodes de temps relativement courtes, et capables d'obtenir un impact maximal sur les lieux immédiats, auraient l'effet de transformer nos manières de penser et d'expérimenter la ville, de proposer un nouvel horizon<sup>5</sup>.

C'est en ce sens d'une acupuncture urbaine, d'une ponctuation dans la ville, voire dans l'architecture elle-même, que notre recherche envisage le dispositif architectural et sa contribution à la mise en place de l'installation architecturale. En effet, le dispositif architectural se propose comme l'outil d'une négociation entre l'individu et l'environnement bâti. Dans la langue commune, le dispositif est entendu soit au sens juridique, c'est-à-dire qu'il est la partie terminale d'un jugement dans laquelle est indiqué ce qui a été décidé; soit au sens mécanique, où le dispositif est un mécanisme dont la fonction s'exerce en liaison avec le fonctionnement d'une machine ou d'un appareil; ou encore au sens militaire, où le dispositif constitue la

---

<sup>4</sup> Ciriani, Henri. 1996. *Pratique de la pièce urbaine: ma petite utopie*. Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal.

<sup>5</sup> Frampton, Kenneth. 2000. Seven points for the millennium: an untimely manifesto. In *The Journal of Architecture*, vol 5, Spring, pp21-33.

répartition des éléments d'un commandement à l'intérieur d'une zone donnée. Chez Michel Foucault, le dispositif est un ensemble hétérogène qui comporte « des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques. [...] Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante (...) ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. »<sup>6</sup> De la même manière, Giorgio Agamben appelle dispositif « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »<sup>7</sup> Contrairement à ces utilisations du dispositif, qui ont pour effet d'exclure l'utilisateur, de l'assujettir au dispositif, le dispositif architectural est plutôt abordé dans cette recherche comme un support à la créativité, qui invite à l'acte créatif. Confronté à l'usage qu'en font Foucault et Agamben, nous pourrions dire qu'il est un contre dispositif, c'est-à-dire qu'il est l'élément perturbateur qui permet la négociation plutôt que l'assujettissement. Comme à la *Villa Savoye* de Le Corbusier où la rampe et l'escalier permettent à l'individu d'inventer son parcours, le dispositif architectural entraîne une opération spatiale qui permet la participation créative de l'individu entre les espaces qu'il côtoie. Entendu de cette manière, le dispositif architectural permet d'envisager l'installation architecturale comme un outil de négociation entre les comportements reçus et les comportements possibles, entre la ville telle qu'elle est et la ville telle qu'elle pourrait apparaître, entre la proximité de nos expériences et celles des autres.

À travers l'histoire de l'architecture, les constructions temporaires de petite échelle, de manière plus générale, ont été une façon d'échapper à une situation présente, de superposer une réalité alternative en transformant l'espace de la ville, de provoquer un changement dans la façon dont nous considérons les réalités du monde ou dans nos façons d'interagir avec les autres. Bien que l'architecture temporaire ait une longue histoire en parallèle à l'architecture permanente, les constructions temporaires ont toujours été considérées en marge de la discipline architecturale, dans une zone grise, mi-art, mi-architecture. Possiblement parce que, de par leur nature, elles disputent le rôle dominant de l'architecture, c'est-à-dire sa longévité et sa capacité à produire des solutions permanentes, qu'elles peuvent exister sans fonction déterminée, parce qu'elles

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, cité dans Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot et Rivages, p.8

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.31

sont libres de suggérer des usages plutôt que d'être gouvernées par eux et parce qu'elles sont libres d'exister sur des sites qui sont inaccessibles à l'architecture permanente, les constructions de petite échelle et de surcroît temporaires sont aujourd'hui, et ce malgré une présence récurrente dans nos villes, des constructions qui ne sont pas tout à fait considérées comme de l'architecture. Elles sont peut-être aussi reléguées à une existence fantomatique à l'intérieur de la discipline parce qu'elles se pensent différemment : elles développent généralement une tectonique particulière, utilisant des matériaux et des méthodes d'assemblage qui n'ont pas toujours leur écho dans l'architecture permanente, et parce qu'elles ne nécessitent pas nécessairement de fondations laborieuses qui les fixeraient dans une place et un temps prédéterminé, dans une position symbolique permanente. Bien qu'elle soit associée à la manifestation artistique, l'installation architecturale s'en distingue pourtant, d'abord par les relations qu'elle met en place entre l'individu et l'espace construit, à travers un langage spécifique et des questions proprement architecturales, comme la transparence, l'opacité, le seuil, le passage, etc. Elle s'en distingue également parce qu'à travers son intervention, elle est l'occasion de poser une relation éthique face à l'espace de la ville de manière plus directe et radicale, voire viscérale, que ne le fait l'installation artistique. Ce qui lui vaut néanmoins ce rattachement aux pratiques artistiques est sans doute qu'en construisant de nouvelles représentations du phénomène architectural, l'installation architecturale navigue dans l'inutile, c'est-à-dire qu'elle opère sans fonction prédéterminée, en dehors de notre rapport usuel à l'architecture, et s'intéresse davantage aux effets qu'elle produit plutôt qu'à une démonstration fonctionnelle et organisationnelle. Simultanément, l'installation architecturale se distingue de l'architecture traditionnelle dans ce rapport à l'inutile parce qu'elle agit sur un moment donné de la ville et qu'elle procède à une intervention limitée dans le temps et dans l'espace urbain. Bien que le phénomène architectural se manifeste dans l'immédiateté spatiale, l'architecture est très largement considérée comme la construction de lieux pérennes. Ainsi, l'idée même d'une architecture temporaire, installée avec une intention précise et démantelée conséquemment, est en soi paradoxale face aux pratiques usuelles. D'une certaine manière, la proposition temporaire entraîne la dissolution de l'objet architectural et intervient à la fois sur l'espace de la ville et sur le phénomène architectural, exacerbant le rapport de proximité temporel entre l'individu et l'espace construit. Le caractère transgressif et transversal de l'installation architecturale mène ainsi certains critiques à dire qu'elle n'est pas de l'architecture; on admet sa nature

architecturale, mais on la considère tout de même comme une construction en dehors de la discipline. Or, aussi bien l'histoire de l'architecture que la chronique des pratiques contemporaines sont parsemées d'exemples où le recours à l'architecture temporaire a contribué, et contribue encore de manière significative, à la transformation de la discipline.

Malgré ces ambiguïtés disciplinaires, le 18<sup>e</sup> siècle a vu apparaître l'architecture temporaire comme domaine spécifique de la discipline architecturale. En effet, au temps des grandes fêtes publiques européennes, alors que l'on considérait la ville comme un théâtre, les machines temporaires ont transformé les villes et leurs structures. Aussi, les fêtes publiques étaient intimement liées à l'improvisation : la magie créée dans l'imparfait était ce qui portait l'essence de l'événement, puisque l'inachevé permettait d'imaginer des réalités nouvelles. En superposant la vision d'une ville imaginaire sur celle existante, la ville se retrouvait engorgée par des constructions monumentales, émergeant au milieu des places publiques, bloquant les rues et favorisant le désordre public. Les arcs de triomphe sont représentatifs de ces grandes fêtes publiques : éléments importants dans la majorité des événements d'envergure, ils sont la démonstration du développement d'une spécificité à l'intérieur de la discipline. Les seuls indicateurs que ces constructions de bois, de plâtre et de toile étaient effectivement temporaires se manifestent dans les quelques plans et coupes de certains projets, ou encore dans des gravures qui narrent la construction de ces appareils. Le fait qu'il soit presque impossible de discerner une construction temporaire d'une autre permanente augmente la valeur symbolique des travaux temporaires : ils étaient alors considérés aussi vénérables que ceux qui étaient permanents et de plus, étaient utilisés pour tester et développer des hypothèses constructives et formelles. De la même manière que l'idée du temporaire est paradoxale en architecture, les fêtes publiques sont elles aussi un paradoxe urbain et moral : puisque la fête engage une libération de la réalité pour la durée des festivités, les phénomènes généralement associés à l'expérience spatiale de la ville sont complètement perturbés, voire transgressés puisque l'immédiateté de l'expérience de la ville est mise à l'avant-plan.

Le terme « installation » apparaît à New York dans les années 1960 où des artistes, tels qu'Allan Kaprow, construisent ce qu'ils appellent alors « *environments* » ou encore « *happenings* ».

Retournant sur les lieux d'investigation des fêtes publiques du 18<sup>e</sup> siècle, les interventions de ces artistes agiront dans l'espace de la ville. Une différence importante entre les deux doit cependant être notée : alors que les fêtes du 18<sup>e</sup> siècle superposaient une ville imaginaire sur celle réelle, les *environments* et *happenings* opèreront sur des lieux plus discrets et limités, sur la rue ou des espaces incongrus, sur la situation immédiate. Alors que des groupes tels que *Superstudio* ou *Archigram* proposeront des univers fantaisistes de façon à porter une critique sur la société de consommation alors émergente, d'autres, tels que *Haus-Rucker Company* construiront des fragments d'architecture pour intervenir sur des conditions actuelles et générer de nouvelles relations avec les conditions urbaines existantes. Plutôt que d'essayer de mettre en scène une vision alternative de la ville comme au 18<sup>e</sup> siècle, ces installations et propositions se sont insérées dans l'espace public afin de provoquer des réactions qui sont objectivement impossible à définir préalablement.

L'indéterminabilité des réactions encourues par la construction d'interventions est similaire aux sens du langage. En effet, nous ne pouvons prédire le sens d'un mot ou d'une proposition parce que le sens est fluide, imprédictible. L'apprentissage d'un mot se fait à travers l'expérience et l'utilisation que nous en faisons plutôt qu'à travers sa définition linguistique. Tel que proposé dans l'argumentation de Merleau-Ponty, où un phénomène peut être appris à travers l'expérience physique, chaque locuteur évoque différents ensembles de propriétés en fonction de son expérience propre et en fonction du contexte. Parallèlement, la lecture qu'un individu fera d'un espace et l'usage qui en résultera est une conséquence directe de la relation entre les expériences antérieures de cet individu et le contexte dans lequel il se trouve. Au confluent de ces éléments nécessaires à l'expérience du phénomène, soit le lieu, le temps et l'événement, se trouve l'indéterminabilité, c'est-à-dire une réalité où il est impossible de prévoir. De cette façon, les irrégularités, les instabilités, les déviances qui apparaissent dans un lieu donné, qui le perturbent et le transforment sont de l'ordre de l'indéterminabilité. Ce sont donc les chocs, les rencontres aléatoires, les accidents, l'imprédictibilité et du même coup, l'incertitude qui sont au cœur de l'intervention urbaine. L'événement dans la ville, bien que suscité par la mise en place de l'installation architecturale est aussi ouvert sur l'immédiateté du phénomène et concourt à explorer et transcender les perceptions individuelles, voire collectives, de la ville. Si nous ne

pouvons déterminer avec exactitude l'ensemble des expériences de chaque individu, du moins pouvons-nous intervenir sur le contexte et favoriser l'émergence de l'indéterminable.

Au fil de ses activités, l'architecte Cedric Price a été un promoteur de l'indéterminabilité. Un des objectifs principaux de son travail était en effet la création d'environnements à l'intérieur desquels prendrait place une multiplication d'événements imprévisibles. *Fun Palace*, son projet sans doute le plus médiatisé, consistant essentiellement en un espace de divertissement temporaire, mobile et « auto participatif » dans lequel chaque usager pourrait transformer l'espace et se prêter à des activités propices au moment présent, est l'exemple parfait de l'indéterminabilité des usages ou de l'auto-détermination des usages, pour reprendre la terminologie d'Habermas. À travers ses projets, Price s'est assuré de demeurer éloigné des possibilités prédéterminées que l'on trouve traditionnellement dans la pratique et la pensée architecturale, les structures hiérarchiques et la gouvernance de l'espace public. Price croyait que l'architecture ne devrait pas être une discipline orientée sur la solution de problème mais devait davantage créer des conditions et des opportunités qui auraient peut-être semblées au départ impossibles. Il transforme ainsi le rôle de l'architecte : plutôt que de jouer le rôle de celui qui crée des symboles permanents d'identité, de lieu et d'activité, il propose que l'architecte trouve et prend sa place dans les procédés en tant que maître d'oeuvre qui génère des situations, qui favorisent le changement, plutôt que d'être le maître bâtisseur de structures monumentales immuables. Parce que, après tout, la pratique conventionnelle surdéterminée ne peut, selon Price, que mener à des solutions déjà connues et conçues par des praticiens ennuyés.

Au moment où *Fun Palace* démarre, en 1961, la France est prise d'assaut par les Situationnistes qui, bien qu'ils se gardent de construire ou même de proposer des projets architecturaux, participent à la mise en place d'un discours sur l'imprévisible et la ville. Les dérives du groupe, qui consistent principalement en déambulations urbaines à l'intérieur et entre des plaques psychogéographiques, cherchent à investir l'expérience de la ville d'un plaisir disparu, remplacé par les banalités post-industrielles. Tant Cedric Price que les Situationnistes, à travers l'imprédictibilité des interventions, ont proposé de nouvelles formes d'actions collectives et des méthodes d'agitation afin de promouvoir la transformation de l'espace urbain. Des agents

provocateurs qui, bien qu'ils n'aient pas fait la promotion d'actes illégaux, ont incité à la désobéissance hiérarchique, à l'auto-détermination du citoyen « ordinaire » et à la dissémination du plaisir dans l'expérience de la ville.

Cette auto-détermination implique que l'utilisateur ait le pouvoir d'agir sur tous les objets architecturaux, comme le propose l'hypothèse de l'utilisateur créatif de Jonathan Hill, et que l'objet n'est jamais terminé, puisqu'il serait impossible d'arriver à un inventaire exhaustif de toutes les variations possibles d'appropriations. Cela dit, il est nécessaire de souligner que le pouvoir d'action de l'utilisateur sur l'objet architectural ne se limite pas nécessairement au discours tenu par certaines pratiques artistiques qui soutiennent que l'œuvre est « complétée » par l'utilisateur, que ce dernier est une partie intégrante, voire nécessaire à l'œuvre. La notion d'action potentielle sur l'installation architecturale porte plutôt sur la notion d'intervention, c'est-à-dire qu'au même titre que l'installation architecturale s'installe, prend position, intervient sur l'espace de la ville et dans les perceptions de l'individu, l'utilisateur peut lui aussi intervenir sur l'objet en l'occupant, en y habitant, en le transformant, en le défigurant. L'action est mise à la disposition de l'utilisateur et simultanément, une action est posée sur la ville, indépendamment de l'implication active, passive ou réactive de l'utilisateur. De cette manière, l'intervention est quadruple : l'installation sur la ville et sur l'utilisateur, l'utilisateur sur l'installation et par ricochet, l'utilisateur sur la ville. De la même manière dont Cedric Price décuplait les possibilités d'usage en juxtaposant des activités potentielles, individuelles et de groupe, avec des équipements techniques et spatiaux, les actions entreprises avec et sur l'installation architecturale sont très vastes et pourront transformer à la fois l'installation et la ville. Ce n'est donc pas une question de « compléter » l'œuvre, mais bien de l'utiliser comme outil de transformation. En se concentrant sur l'élément de potentiel, donc, le concepteur de l'installation architecturale est libre d'explorer la multitude d'actions potentiellement perpétrées par le geste construit et d'engager directement le site et les utilisateurs de l'installation. De cette façon, l'installation architecturale propose une méthode de conception dans laquelle les idées génératives et provocatrices prennent la place de la simple résolution de problème.

Si l'installation architecturale parvient à opérer ces transformations sur l'utilisateur et la ville, elle peut aussi s'avérer pertinente dans l'apprentissage de l'étudiant, particulièrement en situation

d'atelier où elle lui permet d'isoler et d'investiguer une question spécifique, de proposer une hypothèse, de la tester, et de définir un résultat. Ces explorations peuvent ensuite être transposées dans le projet d'architecture permanente et développées dans de nouvelles formes et de nouvelles organisations d'usages qui ne seraient sans doute pas apparues autrement. Penser et imaginer l'installation architecturale c'est mettre de l'avant une méthode de recherche-création, où l'action, la génération de formes mais aussi de concepts et d'hypothèses architecturales, stimulent l'engagement de l'étudiant dans une réflexion active. Alors que Georges Dodds propose les caractères spéculatif et inutile de l'architecture comme éléments importants dans la construction des idées<sup>8</sup>, le caractère concret et l'échelle de l'installation architecturale, ses inventions constructives, sa permissivité d'explorations formelles, organisationnelles et relationnelles, son immédiateté, tant dans sa construction que dans son habitabilité, en font un outil d'expérimentation qui participe au développement des compétences générales de l'étudiant, des compétences reliées au projet technique, et plus particulièrement des compétences reliées au projet culturel. L'observation d'exemples menés en atelier nous porte à croire que la conception de l'intervention, tant dans sa concrétisation construite que dans sa structure conceptuelle, engage l'étudiant dans une réflexion projectuelle qui transcende le projet d'apprentissage conventionnel et stimule le développement d'un programme intellectuel personnel et collectif dans l'atelier. La portée critique de l'installation architecturale en fait une passerelle unique pour stimuler la rencontre des exigences de la profession avec celles de la discipline.

Ces interventions ne sont pas naïves. Elles posent une action provocante parce qu'elles interviennent sur le domaine public : sur l'espace physique de la ville et dans le monde des idées. Selon Jürgen Habermas, l'espace public n'est pas que l'espace physique où l'on se rassemble, c'est aussi les moyens que nous nous donnons pour devenir des sujets agissants. L'idée d'une auto-détermination, comme un contre-pouvoir qui permet de se distancer des pratiques standardisées, suppose une éthique d'engagement basée sur la rencontre, l'interaction et l'échange mutuel. Parce que l'architecte intervient dans la ville et pour les autres, le geste construit est nécessairement un geste de communication, de partage spatial. Or, la cohabitation implicite à la communication nécessite qu'il y ait une reconnaissance de l'autre et que

---

<sup>8</sup> Dodds, Georges. 1992. On the place of architectural speculation. In *Journal of Architectural Education*. Vol. 46, no 2, pp.76-86



l'intervention suscite la négociation. En agissant à la fois sur l'indétermination de l'événement et à travers l'auto-détermination de l'individu, l'installation architecturale amorce la négociation entre les individus et entre les individus et l'espace de la ville de telle sorte que ses actions-interactions inventent un langage qui permet aux individus et à la ville de renouveler leurs relations. En pensant l'architecture à travers les actions-interactions qu'elle pose et les relations qu'elle met en place entre elle-même, nous et la ville, avant même de considérer les diagrammes organisationnels ou les besoins programmatiques, l'installation architecturale a le pouvoir de provoquer un changement dans nos appréhensions de l'espace construit, dans nos façons déterministes d'évaluer les besoins des autres et dans notre prétendue connaissance de ce que l'architecture doit être. En agissant en pleine conscience de l'indéterminabilité qui habite notre rencontre avec l'architecture, avec la ville, avec un étranger, ou avec nous-mêmes, et en nourrissant notre désir de découvrir l'inconnu, l'installation architecturale est une intervention qui révèle les possibilités de l'imprédictible et donc du possible.

La thèse veut démontrer qu'à travers ses caractéristiques spécifiques, **l'installation architecturale est un dispositif qui ouvre des possibilités nouvelles pour la conception et l'expérimentation en architecture urbaine, qu'elle constitue un type d'intervention qui contribue à la qualification de l'environnement bâti et qu'à travers l'expérience qu'elle propose, elle influence les représentations et les usages de l'espace public.** L'installation architecturale agit comme un agent provocateur, un émulateur de sens et de perceptions. En s'intéressant aux pratiques contemporaines de l'installation, en essayant de circonscrire la théorie qui accompagne l'intervention, de saisir l'enjeu critique porté par la mise en forme et en place d'une petite architecture dans la ville et en considérant les retombées pédagogiques du projet d'installation, la thèse propose aussi de voir **l'installation architecturale comme une démarche de réflexion originale sur la ville contemporaine et comme un moyen de questionner nos rapports conventionnels avec la pratique de l'architecture et l'espace construit.**

## 00.2.0 Organisation de la thèse

La thèse est structurée de manière à mettre en lumière les pratiques de l'installation architecturale, ses affiliations théoriques, son rapport critique envers la discipline et la ville à travers l'histoire de l'architecture et son apport à la pédagogie. Le premier chapitre fera d'abord état de la stratégie de recherche qui a été privilégiée pour la thèse. Empruntant à une approche philosophique phénoménologique, la thèse se développe de façon à éclairer comment l'étude de l'installation architecturale et des phénomènes qu'elle propose contribue à situer la pratique de l'installation dans les pratiques architecturales contemporaines et à soutenir une recherche-création de manière à produire de nouvelles connaissances qui participent au développement de la discipline. À partir de la stratégie employée, l'ensemble de la thèse se déploie selon les quatre éléments fondateurs de l'hypothèse émise ci-haut, c'est-à-dire les pratiques de l'installation architecturale, les théories qui sous-tendent son recours et ses effets, la portée critique implicite de l'intervention et enfin son utilité en termes de pédagogie. De cette façon, le deuxième chapitre propose un cadre théorique général pour la thèse où une série de précisions et d'ambiguïtés éclaircissent la nature de l'installation architecturale et de ses usages dans les pratiques de l'intervention. Il y est donc question de re-présentation, d'éthique, d'art, de paysage et de notions comme celles de dispositif et d'événement. À travers l'illustration de quelques exemples, le chapitre brosse un tableau des particularités de la pratique de l'installation dans la discipline architecturale. Le troisième chapitre présente quatre discours théoriques qui circonscrivent l'installation architecturale, soit celui de la phénoménologie, de l'espace sensible, de la question des usages, et des positions relatives à l'intervention dans l'espace de la ville. Le quatrième chapitre s'attaque à la critique engagée par l'installation architecturale. À travers deux principaux exemples de l'histoire de l'architecture, d'une part les grandes fêtes publiques françaises du 18<sup>e</sup> siècle et d'autre part le travail de Cedric Price, nous verrons comment le recours à l'architecture temporaire a permis un questionnement profond sur la structure de la ville, les pratiques de la discipline et par conséquent, l'importance que peut prendre l'architecture temporaire dans le discours plus large de la discipline. À cet égard, l'importance théorique et pratique des propositions de Cedric Price est étudiée plus profondément de manière à mettre en lumière les questions de méthode et d'indétermination spécifiques à l'architecture temporaire. Enfin, le cinquième chapitre propose de s'intéresser à l'installation architecturale

comme outil pédagogique, principalement sous l'angle d'une méthode de découverte, une recherche-crédation. Des expériences menées parallèlement en atelier à l'École d'Architecture de l'Université de Montréal illustrent l'ébauche d'une approche pédagogique où l'installation architecturale y joue un rôle central.

En accompagnement des propos tenus au fil de la thèse, les chapitres 01, 02, 03, 04 et 05 sont chacun suivis d'un fascicule qui s'attarde à certains aspects particuliers du travail de Bernard Tschumi, depuis l'angle d'étude privilégié dans le chapitre. D'autres architectes, qui ont eux aussi des pratiques auxquelles la recherche s'intéresse, pensons entre autres à Toyo Ito ou Diller + Scofidio par exemple, auraient pu être cités et compléter ces fascicules. Cela dit, l'œuvre de Bernard Tschumi est apparue comme une bonne illustration de notre propos parce que celui-ci a, tout au long de sa carrière, développé un discours qui gravite autour de l'architecture de l'instable, de l'architecture d'installation. Il s'est aussi intéressé au rapport entre théorie et pratique et aux problématiques reliées aux programmes d'usage, deux aspects importants développés dans cette thèse. Enfin, il est plutôt rare, du moins dans la culture contemporaine, qu'un architecte soit à la barre d'une grande école d'architecture pour un peu plus d'une décennie de manière à s'engager pleinement dans le projet pédagogique de la discipline. Il est important de souligner que le propos de la thèse n'a pas pour objectif de présenter, de critiquer ou de supporter les projets de Bernard Tschumi. Ces fascicules contribuent avant tout à illustrer la pertinence disciplinaire des questions soulevées par cette recherche.

Bien que l'installation architecturale fasse de plus en plus partie de nos paysages urbains, et que nombre d'auteurs se sont intéressés à certaines de ses facettes, notamment l'expérience sensible en architecture, le phénomène architectural ou encore le pouvoir potentiel de l'usager, peu d'études se sont jusqu'ici attardé aux questions de la mise en œuvre d'une pratique d'architecture publique, une pratique alternative qui porte une critique créative sur l'architecture permanente et ses pratiques traditionnelles. Cette étude ne prétend pas épuiser le potentiel significatif de l'installation architecturale; son objectif est principalement d'investiguer les éléments qui lui sont particuliers, sans lui être nécessairement exclusifs, et de cette façon mieux comprendre et apprécier le plein potentiel de cette forme d'intervention urbaine. En examinant sa contribution à la pratique, à la théorie, à la critique et à l'apprentissage de l'architecture, il est

espéré que cette recherche contribuera à mieux connaître l'installation architecturale et que, de façon plus générale, elle permette ainsi de porter un regard renouvelé sur la discipline de l'architecture.

Chapitre 01

# **Stratégie de recherche**

*« When I examine myself and my methods of thought, I come to the conclusion that the gift of fantasy has meant more to me than my talent for absorbing positive knowledge. »*

Albert Einstein.

### **01.1.0 Questions et hypothèse**

L'épistémologie de l'architecture, comme le démontrait Christian Girard à la fin des années 1980, serait hantée par la rencontre de la théorie, de l'histoire, de la doctrine et de la critique avec la projection, cette seule spécificité reconnaissable de la discipline :

« En outre, théorie, histoire, doctrine et critique échangent leurs positions dans une sorte de ballet épistémologique d'où elles n'émergent pas sans dommage au plan de leurs cohérences respectives. (...) On voudrait (...) suggérer l'hypothèse que le projet, par l'injonction instrumentale qu'il diffuse, n'est pas étranger à ce véritable malaise disciplinaire. » <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Girard, Christian. 1986. *Architecture et concepts nomades*. Bruxelles: Pierre Mardaga, p.15

Alors que l'architecturologie de Boudon<sup>2</sup> s'assurait de ne pas contaminer la théorie par l'instrumentalisation du discours architectural, que le propos de Tafuri<sup>3</sup> considérait que l'instrumentalisation passait avant tout par l'histoire ou que Norberg-Schulz<sup>4</sup> envisageait la théorie en même temps que ses applications, particulièrement en termes d'expérience architecturale, le flou épistémologique ouvre grand la porte aux propositions autres : en l'occurrence, celles invitées par les concepts nomades de Girard, mais aussi, plus particulièrement, celle où la pratique du projet et la recherche théorique sont considérées dans une entreprise commune. Les concepts nomades de Girard supposent que l'architecture se refuse à l'imposition de systèmes et se construit davantage à travers les relations d'éléments disparates qui permettent de « former de nouveaux plans de consistance »<sup>5</sup>. Suivant cet argument, nous pourrions dire que l'architecture se situe à un endroit stratégique dans l'univers disciplinaire qui permet l'intersection, la rencontre ou encore la confrontation de concepts venant de disciplines diverses. La question des limites devient ainsi essentielle, non pas dans un objectif restrictif des champs d'emprunt ou d'application mais bien pour favoriser l'imagination de relations entre des éléments inconnus ou à travers des expériences créatives. Si la frontière est cette séparation qui protège et qui prévient l'infiltration, la limite occupe une position davantage critique puisqu'elle ne peut se distinguer des questions de transformation, de provocation, de transgression ou d'incomplétude<sup>6</sup>. La limite est pour ainsi dire le moment de partage entre deux entités voisines puisque, comme le disait Heidegger, elle se situe au point où une chose s'arrête et où une autre débute<sup>7</sup>, un moment de catastrophe, pour reprendre la terminologie de René Thom<sup>8</sup>. Sans vouloir s'inventer sociologue, psychologue, philosophe, ethnologue, anthropologue, ou se réinventer dans mille autres vocations, donc, la pleine réalisation de l'architecture exige une réflexion élargie sur nos environnements et sur nos façons d'habiter l'espace construit. Autant l'architecte s'est-il adonné à des occupations variées au fil de l'histoire, autant doit-il posséder sinon une expertise, du moins une connaissance sommaire ou mieux une curiosité pour ces champs disciplinaires et une sensibilité au monde qui l'entoure afin de mener à bien le projet

---

<sup>2</sup> Boudon, Philippe. 1971. *Sur l'espace architectural; essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod.

<sup>3</sup> Tafuri, Manfredo. 1976. *Théories et histoire de l'architecture*. Paris: Éditions SADG.

<sup>4</sup> Norberg-Schulz, Christian. 1963. *Intentions in architecture*. Oslo: Universitetsforlaget.

<sup>5</sup> Girard, Christian. *Op.cit.*, p.212

<sup>6</sup> Younès, Chris. 2006. Doctorates caught between disciplines and projects. In *The Journal of Architectural Education*, vol.11, no 3, pp.315-321, p.315

<sup>7</sup> Heidegger, Martin. 1980. *Bâtir, Habiter, Penser*. In *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, p.183

<sup>8</sup> Thom, René. 1983. *Paraboles et catastrophes: entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*. Paris: Flammarion.

architectural. Même si l'architecture n'a pas toujours été au centre des débats ou des réflexions de ces disciplines voisines, il demeure qu'elle appelle à une transdisciplinarité et à un échange constructif entre les diverses façons d'observer, de comprendre, d'intervenir et de créer le monde. Cela dit, une précision s'impose : l'architecture n'est pas ici considérée comme une « discipline transdisciplinaire », une appellation qui implique qu'elle naviguerait constamment dans un entre-deux indéfinissable. L'architecture doit plutôt être considérée comme une discipline qui se développe dans la réflexivité, c'est-à-dire qu'elle est une discipline trans-réflexive ou multi-réflexive, non pas multidisciplinaire. L'architecture s'intéressant davantage aux autres champs disciplinaires, et à l'inverse, les autres champs disciplinaires s'intéressant à l'architecture, la fabrication de l'environnement dans lequel nous cohabitons ne pourrait qu'en bénéficier. Pour l'historienne Sabine Frommel, « au cours des vingt dernières années, la pluridisciplinarité a élargi notre regard sur les périodes que nous étudions, tandis que la découverte de notre champ par des philosophes, des anthropologues, sociologues et psychologues a dégagé de nouvelles perspectives [et toutes deux] nous ont ouvert à des problématiques inédites. »<sup>9</sup> La porosité croissante des méthodes et des objets de recherche nous permet de croire que des limites fluides se dessinent et que les champs disciplinaires ouvrent de nouvelles avenues. Cela dit, l'originalité de la recherche architecturale tient dans ce qu'elle est un lieu spécifique de médiation entre l'intelligible et le sensible et dans sa capacité à incarner une culture de l'action aussi bien qu'une action culturelle<sup>10</sup>. C'est donc à travers cette double perspective que la thèse se développe : l'installation architecturale comme prétexte à l'exploration de cette culture de l'action et comme moyen d'action culturelle sur la ville, sur l'architecture, et sur l'individu.

Pour réaliser cet objectif, la thèse se concentre donc autour d'un effort de synthèse des éléments constitutifs de l'installation architecturale. L'objet de recherche a nécessité que la thèse visite parfois des disciplines aux limites de l'architecture, adaptant, par conséquent, différentes méthodes pour qu'elles soient appropriées. Nous verrons, dans l'intersection des différents champs disciplinaires et des thèmes abordés, se dessiner un lieu commun où convergent les prémisses de l'installation architecturale, permettant d'établir un aperçu global et singulier des

---

<sup>9</sup> Frommel, Sabine. 2002. Pourquoi s'intéresser aux méthodes. In *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine : méthodes en histoire de l'architecture*. Paris : Éditions du Patrimoine, p.5-6.

<sup>10</sup> Younès, Chris. *Op.cit.*, p.319



éléments qui la régissent ainsi que des réponses préliminaires aux questions qui sont d'intérêt pour cette recherche. **Comment l'étude de l'installation architecturale, proposée comme un outil d'intervention urbaine, nous permet-elle d'envisager le dispositif architectural comme un élément construit capable d'engager une re-présentation éthique de la discipline et d'influencer nos rapports à la ville et à la discipline architecturale? Dans quelles mesures l'installation architecturale engage-t-elle les notions de perception, d'usage et d'intervention dans l'espace de la ville? Quelle incidence peut porter le discours critique engagé par l'architecture temporaire sur les figures du permanent et sur l'engagement du citoyen dans l'espace public? Et enfin, comment l'exploration, à travers l'installation architecturale, représente-elle une méthode d'enseignement pertinente qui peut contribuer à une recherche-création?** Chacun des chapitres répond à une de ces questions de façon à produire un ensemble cohérent qui éclaire le discours de l'installation architecturale.

Une méthode générale, cependant, traverse et lie chacune des parties. L'approche philosophique phénoménologique, que Groat et Wang présentent sous l'appellation d'argumentation logique<sup>11</sup> et qui a été favorisée dans la recherche, propose que l'objet de la théorie argumentative est de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à l'assentiment d'autrui<sup>12</sup> à travers des techniques discursives qui illuminent un phénomène, plutôt que par des systèmes de validations qui seraient supportées par un système de propositions scientifiques. De cette façon, la question de la preuve devient secondaire :

« La nature même de la délibération et de l'argumentation s'oppose à la nécessité et à l'évidence, car on ne délibère pas où la solution est nécessaire et l'on n'argumente pas contre l'évidence. Le domaine de l'argumentation est celui du vraisemblable, du possible, du probable, dans la mesure où ce dernier échappe aux certitudes du calcul. »<sup>13</sup>

Alors que dans les conceptions scientifiques la preuve est une opération qui doit mener à reconnaître la vérité d'une proposition –point de vue rationaliste, ou à rendre sa croyance conforme au fait –point de vue empiriste, l'approche argumentative cherche à diminuer le doute, voire à supprimer les hésitations. Plutôt que de supposer l'existence d'un élément objectif et

<sup>11</sup> Groat, Linda, David Wang. 2002. *Architectural research methods*. New York: John Wiley & Sons, particulièrement au chapitre 11.

<sup>12</sup> Perelman, Ch. 1970. *Traité de l'argumentation*. Bruxelles: Éditions de l'Institut de Sociologie, p.4

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.5

d'une faculté commune à tous qui permettraient de reconnaître les vérités et les faits d'une façon indubitable, l'approche argumentative propose d'admettre l'usage de la raison pour diriger l'action et influencer celle des autres<sup>14</sup>. La thèse cherche davantage à reconnaître la spécificité d'un phénomène particulier et tente de l'éclaircir à travers la mise en relation de différents éléments, parfois empruntés à d'autres disciplines, de façon à construire l'argumentaire de l'installation architecturale qui permettra d'élargir nos connaissances et notre compréhension de la contribution de ce phénomène à la discipline architecturale.

Parallèlement à l'objectif principal de la thèse, celle-ci s'engage dans le débat grandissant qui gravite autour de la validité de la recherche-création en architecture. Sans avancer que les événements entourant Mai 68 aient été déclencheurs du remaniement de la discipline architecturale –Violeau en parle d'ailleurs plutôt en terme de *seuil* que de tranche décisive, il en demeure que la destruction finale du système des Beaux-Arts qui marque cette période, entraîne également des relations maladroites et incertaines entre la profession et la recherche. C'est d'ailleurs à partir de ce constat que Girard proposera ces concepts nomades. Or depuis le milieu des années 1990 est apparu un courant de recherche, principalement dans les domaines artistiques, la recherche-création<sup>15</sup>, qui s'étend maintenant à l'architecture, bien qu'elle ne fasse pas encore l'unanimité. Considérée en tant que recherche artistique, la recherche-création est une appellation sur laquelle le monde académique s'entend relativement bien, puisque l'artiste crée une œuvre, s'intéresse principalement à la création. Il semble à propos d'utiliser l'œuvre comme outil de recherche. Or pour l'architecture, cette appellation est source de certains soucis, sans doute à cause de cette confrontation interminable entre l'architecture et les arts. Dans la langue anglaise, *research by design* est un intitulé qui distingue cette approche de l'approche artistique. On pourrait alors parler de recherche par la conception architecturale.

---

<sup>14</sup> « L'adhésion d'un esprit sincère et honnête, qui s'incline devant l'évidence rationnelle du sensible, constitue le point de départ de toute certitude, surtout celle qui n'exige nulle preuve pour s'affirmer. » Perelman. 1952. *Rhétorique et philosophie: pour une théorie de l'argumentation en philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, p.127

<sup>15</sup> Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada définit la recherche-création, dans le cadre du programme pilote sur les arts et les lettres comme « toute activité ou démarche de recherche formant une composante essentielle d'un processus de création ou d'une discipline artistique et favorisant directement la création d'œuvres littéraires ou artistiques. La recherche doit répondre à des questions claires, se placer dans un contexte théorique au sein d'un domaine littéraire ou artistique pertinent et présenter une approche méthodologique bien réfléchie. La recherche et les œuvres littéraires et artistiques qui en résultent doivent répondre aux normes d'excellence établies par les pairs et se prêter à la publication ou à la présentation publique. » [www.sshrc.ca/web/apply/background/definitions\\_f.asp](http://www.sshrc.ca/web/apply/background/definitions_f.asp) (2 août 2008)

Nous savons que *disegno*, concept majeur de la théorie de l'art de la Renaissance, signifie à la fois le dessin et le projet, c'est-à-dire le tracé fait par la main et l'intention de l'esprit. Dans la langue française, il est traduit au 17<sup>e</sup> siècle par *dessein*, qui signifiait encore cet acte produit à la fois par le corps et par l'esprit, ce qu'explique d'ailleurs Jacques-François Blondel dans l'Encyclopédie de Diderot au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, notant que si l'architecte ne peut dessiner, il ne peut s'exprimer. Pour Blondel, le *dessin* est toujours la réalisation d'un *dessein*. Au 19<sup>e</sup> siècle, le mot *dessin* allait substituer le *dessein*, réduisant le *disegno* à son seul sens manuel. Le *dessin* est désormais le tracé d'un contour sur une surface, alors que le *dessein*, la conception par l'esprit d'un but à atteindre, est une intention à réaliser, sans plus. Chez les anglais, par contre, bien qu'il y ait *drawing*, le mot *design* a conservé, dans une certaine mesure, le sens de sa traduction première, c'est-à-dire de joindre le dessin et l'intention. Nous disons dans une certaine mesure puisque le design est davantage associé, depuis le Bauhaus, à l'objet d'art industriel qu'au dessin, mais conserve néanmoins ce rapport à la participation d'une manœuvre corporelle pour rendre compte d'une intention. La notion de *design* engage donc celle de la *créativité*, puisque qu'elle est cette capacité qu'a l'individu d'imaginer –l'intention, et de réaliser –le dessin, quelque chose de nouveau. Dans la théorie linguistique de Chomsky, la créativité est présentée comme la capacité à comprendre et à produire un nombre infini de nouveaux énoncés, ce qui apparaît comme un caractère important dans le cadre d'une activité de recherche. La création, donc, qui de toute évidence nécessite la créativité de l'individu, serait plus près du design que la conception. Si, dans la terminologie usuelle de la discipline, le *design* est largement remplacé par le *concept*, une recherche par la conception architecturale impliquerait qu'elle soit définitivement orientée sur la notion de concept, au détriment des notions de percept et d'affect. Même si la hiérarchie entre ces trois notions est l'objet de certains débats philosophiques, il semble raisonnable de croire que les percepts, les affects et les concepts ont chacun une implication relativement directe sur la construction d'une intention architecturale. Il semble alors plus à propos de parler d'une recherche-création en architecture, qui sous-entend à la fois l'objet et le projet, plutôt qu'une recherche par la conception architecturale, qui se limiterait à une représentation abstraite, détachée de l'objet réel.

Les écoles d'architecture, mais aussi le milieu de la pratique architecturale, sont de plus en plus confrontés par cette idée d'une recherche-création. Le *Journal of Architectural Education* publiait

d'ailleurs, en septembre 2007, un numéro entièrement dédié à ce débat et pour lequel l'éditorial annonçait que les articles dorénavant publiés le seraient sous deux rubriques possibles, soit en tant que *Scholarship of Design* ou *Design as Scholarship*, de telle sorte que théorie et projet seraient présentés de manière à s'enrichir l'un et l'autre plutôt que de constituer deux entités distinctes<sup>16</sup>.

Ernest Boyer, président de *Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching* de 1979 à 1995, propose, dans son ouvrage *Scholarship Reconsidered: priorities for the professoriate*, que trois approches sont indispensables à la pratique et à la recherche afin de prétendre à une compréhension méthodologique globale, soit les méthodologies d'enseignement, d'intégration et d'application. Or depuis la création de domaines de recherche universitaire, Boyer affirme que le monde scientifique a préconisé la recherche par la découverte (*scholarship of discovery*<sup>17</sup>) et s'est entouré d'une noblesse presque intouchable, se donnant prévalence sur les autres formes de recherche. La recherche-crédation en architecture ne désire pas contester la recherche scientifique mais plutôt élargir les possibles de la recherche. Comme le propose B.D. Wortham dans son article *The way we think about the way we think* :

« *The argument is not to abandon scientific methods of research but to make them one of many ways of pursuing knowledge so that scholarship does not sacrifice connection and interaction at the altar of rationality.* »<sup>18</sup>

L'architecte participe à la recherche-crédation à partir du moment où il pose des questions de l'ordre d'une application responsable d'une connaissance particulière à une question architecturale donnée. Plutôt que de faire une application purement automatique de ces connaissances, cette recherche nécessite un travail d'analyse rigoureux qui implique un va-et-vient constant entre la pratique et la théorie, ce qui permet au chercheur d'établir un programme intellectuel<sup>19</sup>, une série d'intentions qui sont présentes à chaque fois qu'un nouveau projet est initié et qui permet d'entretenir une structure rigoureuse de la pensée de conception. La relation

<sup>16</sup> *Journal of Architectural Education*. 2007. Vol.61, issue 1, September.

<sup>17</sup> Boyer, Ernest. 1990. *Scholarship Reconsidered: priorities of the professoriate*, Princeton: The Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching, p.17.

<sup>18</sup> Wortham, B.D. 2007. *The way we think about the way we think*, *Architecture as a Paradigm for reconsidering research*. In *Journal of Architectural Education*. Vol.61, issue 1, September, p.46

<sup>19</sup> Pour plus de précisions sur la question du programme intellectuel proposé par Groat et Wang, le lecteur devrait se rendre au chapitre 05 : installation architecturale et pédagogie, où la question est abordée avec plus de détails.

dynamique qui s'installe entre les connaissances acquises et l'objet architectural constitue la principale source méthodologique de la recherche-crédation. Bien que nous croyions souvent que la connaissance est d'abord découverte pour ensuite être appliquée, la recherche-crédation nous permet de croire que la recherche peut apparaître au cours de l'intervention de l'acte de création, au point où de nouvelles conditions émergent, elles-mêmes issues de cet acte créatif. La nature exploratoire du projet porte le même potentiel attribué au laboratoire scientifique : la testabilité des intentions émises par le chercheur se trouve alors dans la conjonction du projet avec l'influence qu'il porte sur l'action normative de conception<sup>20</sup>. Une influence à grande échelle d'un projet ou d'un ensemble de projets, permet d'affirmer que le système proposé dans ces conceptions répond à une vision culturelle qui pourra permettre de développer d'autres principes conceptuels<sup>21</sup>, contribuant ainsi au monde des connaissances. À titre d'exemple, l'étude que nous avons menée sur la démarche et les projets de Cedric Price pour cette thèse, démontre que cet architecte, outre ses propositions novatrices, préparait aussi le terrain à une véritable recherche-crédation en architecture.

Cette mise au point sur la recherche-crédation en architecture nous permet de dire que le cas de l'installation architecturale représente pour cette méthodologie une pratique exemplaire : son échelle, qui permet une riche exploration en termes de dispositif et son accessibilité, en termes de construction et d'habitabilité, permettent ce va-et-vient constant entre la pensée, la pratique et l'usage qui est essentiel à la recherche-crédation. Malgré ce dialogue constant, la relation entre les deux modes d'investigation ne cherche pas à s'identifier sous une seule et même identité : le travail de conception ne peut être considéré comme l'image miroir de l'argument discursif, et à l'inverse. Les deux composantes de la recherche conduisent chacune une investigation critique des idées avancées et la cohérence de la recherche émerge lorsqu'il devient apparent que le faire et le dire s'investissent dans un même système conceptuel.

---

<sup>20</sup> Groat, Wang, 2002. *Op.cit.*, p.311

<sup>21</sup> *Loc.cit.*

### 01.2.0 En guise de validation

Pour arriver à rallier dans un même travail une méthodologie philosophique phénoménologique et une autre de recherche-création en architecture, la stratégie développée dans la thèse relève, comme le disent si bien Denzin et Lincoln<sup>22</sup>, du bricolage, un procédé par lequel les traces d'opérations intellectuelles sont perceptibles et qui s'assemblent au profit de la découverte<sup>23</sup>. Cette définition de bricolage est d'ailleurs très proche des concepts nomades dont il a été question dans les pages précédentes, que Girard associe à l'incapacité de l'architecture « à se donner un appareillage théorique »<sup>24</sup> puisque ces concepts nomades sont, dans la terminologie de Deleuze et Guattari, déterritorialisants. Ils servent à mettre en rapport des disciplines hétérogènes et déconstruisent l'opposition entre le réel, c'est-à-dire les percepts, et la représentation individuelle, c'est-à-dire les concepts. Girard va même jusqu'à dire qu'ils déclenchent des « intérêts passionnels », insinuant que les affects y sont également pour quelque chose. De cette façon, bien que les concepts nomades aient des rapports momentanés, temporaires ou instantanés, la fabrication d'une entreprise qui s'appuie sur le bricolage ou sur la notion de concepts nomades utilise des bribes méthodologiques existantes, les transformant à travers leur assemblage. À juste titre, Deleuze et Guattari nous disent qu'il y a assemblage là où des dimensions subséquentes sont mises à profit à l'intérieur d'un même objet et qui créent, dans leur association, une nouvelle nature commune pour les éléments proposés<sup>25</sup>.

Les chapitres 02, 03, 04 et 05 présentent chacun une partie de notre argumentation pour l'installation architecturale : le deuxième chapitre s'intéresse particulièrement à l'engrenage entre les notions d'art, d'édifice, de bâtiment, de construction, d'éthique, de dispositif et d'événement afin d'entrevoir comment les pratiques de l'installation s'insèrent à l'intérieur de

<sup>22</sup>Denzin, Norma, Yvonna Lincoln. 1998. *Strategies for qualitative inquiry*. Thousand Oaks, California: sage Publications.

<sup>23</sup> Faut-il noter que la notion de bricolage employée par les auteurs prend naissance avec *La Pensée Sauvage* de Claude Lévi-Strauss, publié en 1962, alors qu'il proposait que « la pensée mythique dispose d'un trésor d'images accumulées par l'observation du monde naturel (...) [et qu']elle combine ces éléments pour construire un sens, comme le bricoleur, confronté à une tâche, utilise les matériaux pour leur donner une autre signification (...) ». Lévi-Strauss affirmait que le bricoleur improvise des structures de sens en s'appropriant des « matériaux » préexistants, comme s'il construisait des châteaux idéologiques à partir de débris de discours sociaux anciens. Il n'y a donc pas de fossé infranchissable entre la pensée primitive et la pensée moderne, puisque le bricoleur permet la co-existence entre les formes de pensées « archaïques » et celles engagées par la science moderne. Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La Pensée Sauvage*. Paris : Plon, p.25

<sup>24</sup> Girard, Christian. *Op.cit.*, p.180

<sup>25</sup> Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, particulièrement aux pages 7-10 du chapitre Introduction: Rhizome.

discours plus larges. En s'intéressant à des exemples comme les sculptures de Richard Serra, le pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe, les œuvres du mouvement artistique américain des années 1960, le pavillon de Rem Koolhaas à la Serpentine Gallery, l'architecture provisoire de Haus-Rucker Company et les dispositifs de Le Corbusier, ce tour d'horizon démontre l'ampleur des pratiques de l'installation et la pertinence de son action au sein de l'architecture de manière plus générale. En naviguant à travers ces notions, ce chapitre dresse le cadre théorique qui sous-tend l'installation architecturale et les domaines dans lesquels elle opère. Le chapitre 03 construit des ponts principalement entre l'architecture et les domaines de la philosophie et de la phénoménologie. Il s'attarde également aux domaines de la musique, de la littérature et de différents discours sur les arts de manière à mieux saisir comment se compose le phénomène spatial, éclairant particulièrement celui de l'installation architecturale, comment celle-ci agit sur nos perceptions de la ville et de l'espace public et enfin, comment l'installation architecturale amène l'utilisateur à s'investir et à s'inventer. Le quatrième chapitre démontre, à travers deux exemples principaux qui sont les fêtes publiques du 18<sup>e</sup> siècle et deux propositions de Cedric Price que nous verrons en détail, soit le *Fun Palace* et *Magnet*, comment le discours critique engagé dans l'idée même de l'intervention a permis, à certains moments de l'histoire de l'architecture, de bousculer les idées reçues, d'innover dans les façons de considérer l'architecture et d'engager la population dans des élans de renouveau. Ces exemples sont soutenus par un fil historique, abordant aussi les fêtes révolutionnaires françaises et russes, l'Internationale Situationniste, les terrains de jeu de Aldo van Eyck à Amsterdam et enfin les événements reliés aux insurrections de Mai 68. Le dernier chapitre, le chapitre 05, présente des explorations en situation d'atelier qui se sont appuyées sur les idées mises de l'avant par ce travail de recherche. L'intention principale de la recherche étant de faire la synthèse des enjeux de l'installation architecturale pour arriver à illuminer son phénomène et sa contribution à la discipline, la question pédagogique complète l'investigation de l'installation architecturale, permettant de s'attarder plus précisément à son apport dans l'apprentissage et l'exploration de l'architecture, ainsi que sa participation dans une recherche-création. Cela dit, il est important de souligner que la question pédagogique s'intègre à l'effort de synthèse et ne constitue pas l'objectif de la recherche en soi. De cette façon, les exemples présentés font office de laboratoires parallèles et non de validation du propos : l'observation attentive de ces exemples démontre plutôt le potentiel créatif généré par l'introduction de l'installation architecturale

comme prémisses d'exploration et d'apprentissage pour l'étudiant. Cette incursion pédagogique n'aurait pu être réalisée sans le soutien de l'École d'Architecture, et sans la participation et l'enthousiasme des étudiants. Je les en remercie. Enfin, les fascicules sur l'architecture de Bernard Tschumi, insérés à la suite de chacun des chapitres, proposent de mettre en projet les idées présentées de manière à établir un lien direct entre discours et pratique, supportant la proposition de recherche-création en architecture. Cette recherche particulière porte ainsi un regard investigateur sur l'installation architecturale à travers un travail qui rallie, dans une même entreprise, une étude phénoménologique et projectuelle.



# Fascicule 01

## *Bernard Tschumi: préambule*

Les fascicules qui suivent forment, dans leur ensemble, une présentation à la fois sommaire et pointue des positions de Bernard Tschumi. Sommaire parce qu'ils n'ont pas la prétention de présenter l'« œuvre » de Bernard Tschumi ni d'offrir un résumé exhaustif des ouvrages de l'architecte, tant ceux écrits que construits. Le portrait offert dans les fascicules n'est donc que partiel et le lecteur est invité à consulter les ouvrages référencés s'il désire avoir davantage d'information sur les textes et projets présentés, ou encore les autres qui ne sont pas abordés. C'est donc en ceci que les



ill. F01 1 Glass Video Gallery, Groningen, 1990.<sup>1</sup>

fascicules sont pointus : ils s'attardent chacun à des aspects particuliers du travail de Bernard Tschumi, à quelques projets et textes seulement, négligeant, certes, certaines périodes et ouvrages, et s'attardant spécifiquement aux

positions qui sont particulièrement rattachées aux propos de la thèse. En effet, tel que mentionné dans l'introduction, le travail de Tschumi gravite

---

<sup>1</sup> Toutes les images présentées dans les fascicules de Bernard Tschumi sont tirées des ouvrages donnés en référence dans ces mêmes fascicules.

largement autour des notions de l'instable, de l'entre-deux, de l'indéterminé, particulièrement dans les ouvrages qui sont abordés dans cette étude, de manière à ce qu'il propose une illustration des propos tenus par l'ensemble de la recherche. Et bien que Bernard Tschumi n'ait véritablement construit qu'une seule installation architecturale –la *Glass Video Gallery* à Groningen en 1990 (ill. F01.1), cette incursion dans la pensée de Tschumi propose que son discours et ses projets confrontent les tenants traditionnels de la discipline en mettant en place une architecture d'installation. De plus, elle expose un travail où le discours du projet et le projet du discours sont d'égal à égal, c'est-à-dire où l'objet architectural nourrit la pensée théorique, et à l'inverse.

Tschumi écrivait en 1976 un texte intitulé *Le Plaisir de l'Architecture* dans lequel il argumentait que la notion de plaisir était alors considérée comme un sacrilège par le discours architectural, si bien que la seule pensée que l'architecture puisse exister sans justification morale ou fonctionnelle était jugée de mauvais goût par la majeure partie de la discipline. Bien que ce texte ait été écrit il y a maintenant plus de 30 ans, la prémisse, encore d'actualité, rejoint une préoccupation centrale de la thèse, soit la mise en lumière d'un dispositif d'action qui génère l'expérience, influence la représentation et l'usage de l'espace public dans une aventure ouverte au plaisir de la découverte spatiale de la ville. Selon Tschumi, le plaisir de l'architecture réside dans le débat perpétuel entre l'ordre et le désordre, entre la structure et le chaos, l'ornement et la pureté, la rationalité et la sensualité. Mais le plaisir réside également en dehors de ces dialectiques : dans l'événement qui ne peut être analysé, qui ne peut que survenir.

Quatre années avant l'écriture du *Plaisir de l'Architecture*, Roland Barthes publiait *Le Plaisir du Texte*, faisant surgir le lien métaphorique entre le texte

et le corps humain, la dimension érotique du texte. Barthes y démontre que le texte et son double, c'est-à-dire sa lecture, sont deux entités séparées et autonomes, entraînant conséquemment une division entre l'auteur et le lecteur. Il existerait ainsi deux plaisirs distincts du texte : celui de l'auteur qui écrit sans fonction véritable, dans une complète inutilité, si ce n'est que pour son propre plaisir, et celui du lecteur, le plaisir du voyeur qui observe, clandestinement, les plaisirs de quelqu'un d'autre. *Le Plaisir du Texte* démontre également que la résistance est essentielle au texte moderne : résister au marché, au signe, à l'institutionnalisation. Le rôle de l'auteur consisterait donc à tendre vers l'hédonisme et à exploiter l'inutilité du texte, soit en cessant d'écrire, soit en écrivant un texte de plaisir : « texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture, »<sup>2</sup> contrairement au texte de jouissance qui lui mettrait en crise le rapport au langage.

En paraphrasant Barthes, Tschumi transpose la résistance du texte à l'institutionnalisation vers la résistance de l'architecture au signe, notant au passage que la résistance est nécessairement érotique : le plaisir relié à la métaphore constitue la limite érotique de l'architecture. Organisé en 10 fragments, le texte de Tschumi se construit essentiellement par l'accumulation de définitions qui établissent entre elles un réseau d'associations métaphoriques, à la manière de l'intertextualité :

*« In transposing to his field the elements of Barthes's textual theory Tschumi produced another definition of architecture. As should*

---

<sup>2</sup> Barthes, Roland. 2000 (1973). *Le Plaisir du Texte, précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, p.92

*be clear, this definition placed architecture within a chain of metaphors. »<sup>3</sup>*

Bien que Tschumi ne fait jamais d'allusion directe à la notion d'intertextualité, il est clair qu'à sa connaissance du discours de Barthes, l'intertextualité est une notion avec laquelle il est de toute évidence familier<sup>4</sup>. On se rappellera que cette notion de l'« entre-texte » suppose que tout texte est un tissu de citations et que le texte ne peut qu'imiter ceux qui lui sont antérieurs. La force du texte serait donc dans sa capacité de rassembler plusieurs textes et de les mélanger entre eux pour arriver à produire un *nouveau* texte. D'une façon similaire au bricolage de Denzin et Lincoln, aux concepts nomades de Girard ou encore à la pensée sauvage de Lévi-Strauss où les formes de la pensée antérieure co-existent avec les formes actuelles, l'intertextualité permet de mettre en place des structures de langage en s'appropriant les « débris » de discours préexistants et construire de nouveaux arrangements. Ce qui est particulièrement à propos pour cette étude dans la notion d'intertextualité est que ce n'est plus l'auteur qui parle, mais le langage lui-même, c'est-à-dire que le texte prend acte, agit et prend place dans la performance du bricoleur. Tschumi répétera à d'autres occasions ces « emprunts » textuels, que d'autres auteurs ont déjà soulevés, qui lui permettront entre autres de développer un discours sur le plaisir, centré autour de la notion de métaphore.

Le plaisir de la métaphore, donc, de la résistance à la forme signifiante, serait l'idée centrale du plaisir de l'architecture. Ceci dit, les textes subséquents de l'architecte, même s'ils s'orientent davantage vers

---

<sup>3</sup> Martin, Louis. 1990. Transpositions: on the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory. In *Assemblage*, no.11, April, pp.22-35, p.30

<sup>4</sup> Faut-il noter que la notion d'intertextualité apparaît officiellement dans le vocabulaire critique en 1968, avec la parution de l'ouvrage *Théorie d'ensemble*, un ouvrage collectif auquel participent Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva et Philippe Sollers. Foucault, Michel. 1968. *Théorie d'Ensemble*. Paris : Éditions du Seuil.

l'exploration et la définition de l'espace architectural, présentent d'autres plaisirs, comme ceux de la transgression et de la programmation par exemple. Même si Tschumi n'en parle pas en ces termes, il est évident que l'exploration des limites de l'architecture tend à découvrir les plaisirs qui lui sont associés, à résister aux courants normatifs et à conserver cette dialectique entre l'auteur et le lecteur, entre l'architecture et l'utilisateur.

De cette façon, les fascicules s'organisent autour de quatre principaux plaisirs qui se positionnent chacun en dehors des discussions normatives mais auxquelles ils s'adressent inévitablement. À travers les plaisirs de la limite, de l'inutile, de la disjonction et de l'exploration, ces exclamations textuelles proposent une étude de précédent qui, de concours avec la thèse, cherche à insuffler le plaisir de l'architecture et à illustrer une recherche-création originale dans le domaine de l'architecture.

Chapitre 02

# **Les pratiques de l'installation architecturale**

## **Les pratiques de l'installation architecturale**

« Aujourd'hui l'espace est splendide! »

Charles Baudelaire.

### **02.1.0 (art+représentation) + (architecture +construction)**

Nous connaissons d'emblée l'enjeu de la représentation dans les arts et celui de la construction en architecture. Alors que la nature même de l'art est de présenter la connaissance des idées et des choses à travers le médium artistique, que ce soit la littérature, la peinture ou la sculpture, pour ne nommer que ceux-ci, donc de donner une représentation du monde, l'architecture, elle, se concrétise à travers ses méthodes constructives. À partir du moment où l'on examine le rapprochement entre les termes et leur possible interchangeabilité ou substitution par contre, à travers une question aussi simple que : quelle est la distinction entre art et architecture par exemple, le flou, voire même un certain malaise s'installe. Aussi, la question qui pouvait sembler banale en apparence déborde de complexités où l'importance des mots et l'ambiguïté des propositions devient parfois source de querelles et de divergences. Les discours qui gravitent autour de ces fines distinctions s'adressent généralement à l'art ou à l'architecture, que ce soit dans un intérêt de représentation ou de construction pour l'un ou l'autre cas, contournant la possible confrontation ou allégeance des domaines. Cela dit, certains auteurs, peu importe le camp duquel ils émergent, s'intéressent davantage à la rencontre de ces distinctions, que l'on

pense à Julia Schulz-Dornburg, Jeanne Quéheillard, Tornsten Schmiedeknecht, ou à Sibylle Omlin pour ne nommer que ceux-ci, où la rencontre entre art et architecture devient une source d'inspiration et d'où émerge une volonté d'intervention sur l'expérience du lieu plutôt qu'une confrontation des domaines. Le respect mutuel et les aspirations similaires entre art et architecture ont été, depuis la nuit des temps, le fruit de discussions intenses entre les deux disciplines : l'appel à la collaboration, la transgression des limites, la comparaison des fins et des moyens, la déclaration d'autonomie des disciplines, autant de points de divergence ou de similitude qui ont contribué au cours de l'histoire à rendre la limite entre art et architecture impossible à dessiner de façon précise :

*« But however divergent the specific aims or beliefs, however different artistic license from architectural liability, both disciplines are and always will be inextricably linked by their fundamentally creative function. An accurate definition of either profession or an exact demarcation of their fields of operation is impossible. »<sup>1</sup>*

Dans cet ordre d'idée, au même titre qu'un *soi-disant* architecte puisse créer une œuvre artistique, un *soi-disant* artiste pourrait aussi construire une intervention architecturale. Les réalisations d'art et d'architecture ont parfois un langage si similaire qu'il peut être difficile de déterminer si l'auteur est en fait un artiste ou un architecte. Même si certaines distinctions peuvent être repérables à travers les intentions et dans l'intervention par rapport au sujet par l'auteur, il apparaît difficile de proposer une catégorisation claire des champs disciplinaires. La définition d'une limite entre art et architecture est illusoire puisque les deux disciplines se recoupent inmanquablement. Aussi, l'objectif de ce chapitre n'étant pas d'entrer dans un débat qui démarquerait la limite séparant l'architecture de l'art, mais plutôt d'élucider ce qu'est l'installation architecturale par rapport à des pratiques similaires, soit en art ou en architecture, un certain nombre de similarités et de différences entre les domaines sont mises en évidence dans les pages qui suivent sans toute fois prétendre à une démarcation claire et définie des domaines. Certaines distinctions sont effectivement nécessaires pour arriver à dégager ce qu'est la nature de l'installation architecturale. Cela dit, et des exemples sont donnés en ce sens, les champs se recoupent de telle sorte qu'il devient parfois plus simple de dire ce que l'installation architecturale n'est pas plutôt que ce qu'elle est. Mais voyons d'abord deux points importants

---

<sup>1</sup> Schulz-Dornburg, Julia, 2000. *Art and architecture : new affinities*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.7



concernant la relation art/architecture qui sont particulièrement pertinents dans cette étude. Le premier élément, celui de continuité entre les domaines, concerne la représentation et sa relation partagée avec la construction, alors que le deuxième élément, celui de discontinuité entre les domaines, concerne le problème éthique de l'intervention.

### **02.1.1 Construction de la représentation, re-présentation de la construction**

La représentation est l'acte de présenter une simulation ou encore la suggestion d'une chose réelle ou imaginée, d'un objet quelconque par un moyen technique qui reproduit, en quelque sorte, l'essence de ce qui est à représenter. Le grand dictionnaire de la philosophie définit la représentation comme une question qui relève de la problématique de la présence et de l'absence. On y souligne que la « puissance de la représentation tient à sa capacité de substituer à l'absence d'une chose une nouvelle forme de présence. »<sup>2</sup> De cette façon, la représentation entend restituer l'objet réel à travers une interprétation qui lui est nécessaire et qui traduit dès lors une certaine intentionnalité de la part de celui ou celle qui produit la représentation. La représentation est donc la représentation de quelque chose à travers l'intention du sujet.

La construction, quant à elle, est l'acte par lequel le bâtiment est édifié, c'est-à-dire l'activité par laquelle ses parties sont assemblées. Elle relève donc principalement de l'architecture puisqu'elle est « la réalisation matérielle des conceptions de l'architecte. »<sup>3</sup> Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau soulève également que « dans l'art littéraire, la construction n'est pas seulement un fait linguistique », ce que serait la construction d'une phrase ou d'un énoncé, « mais aussi, très largement, un fait esthétique. Elle est un facteur important de valeur expressive, de rythme, de formes sonores. »<sup>4</sup> Par extension au bâtiment, la construction peut être entendue comme allant au-delà d'un simple assemblage mécanique des parties, c'est-à-dire qu'au même titre que la littérature, la construction architecturale peut aussi être entendue comme la manière par laquelle les parties sont assemblées, traduisant, elle aussi, une valeur expressive.

---

<sup>2</sup> *Grand dictionnaire de la philosophie*. c2003. Paris: Larousse: CNRS.

<sup>3</sup> Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

<sup>4</sup> *Loc.cit.*

En considérant la construction comme un moyen de transposition d'une intention dans la forme construite, celle-ci devient intimement liée à la représentation.

La question de la représentation en architecture a toujours été reliée aux autres pratiques artistiques. Que ce soit les arts visuels, la peinture, la gravure et le dessin, qui, jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle, ont été les moyens par lesquels communiquer à la fois un point de vue sur le monde et l'objet d'architecture, ou plus récemment les techniques cinématographiques et numériques, la vidéo, la photographie, etc, les moyens de représentation artistique sont aussi les moyens par lesquels l'architecture est transposée depuis l'idée jusqu'au bâtiment. Ce sont également ces mêmes moyens qui assurent souvent la transposition du bâtiment au-delà de ses frontières géographiques. En plus de la représentation de l'idée ou du bâtiment construit, le bâtiment lui-même peut, dans certains cas, constituer la représentation d'une autre chose. Particulièrement aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, alors qu'on parlait de scénographie urbaine et du théâtre de la ville, l'architecture, la peinture et la sculpture étaient étroitement liées et se répondaient à travers un dialogue constant. L'architecture de fête, par exemple, dont il est question au quatrième chapitre, s'engageait dans un mélange fin des trois disciplines, alors qu'on édifiait des représentations d'architectures permanentes dans l'espace public à l'aide de structures de bois, de reliefs en plâtre et de toiles peintes. Ces représentations architecturales étaient par la suite les sujets de gravures et de peintures désirant représenter les événements célébrés et mener ces constructions temporaires à la postérité (ill. 02.1.1). Dans un ordre d'idées similaire, mais cette fois en littérature, *Les villes invisibles* d'Italo Calvino construisent, autour de la ville de Venise, des villes imaginaires qui sont chacune une représentation des caractéristiques physiques, temporelles, et poétiques de cette ville. À travers les récits de Marco Polo à l'Empereur Kublai Khan, les villes qui sont *dépeintes* sont à la fois des impressions de villes imaginées et des retours sur des impressions de lieux connus qui habitent notre mémoire. Ces représentations agissent dans le texte de Calvino de la même manière que les gravures des machines temporaires des fêtes publiques : chacune participe à la construction de la représentation d'une représentation. Les gravures y parviennent par l'« embellissement » des situations, c'est-à-dire par l'ajout de repères symboliques qui représentent un état de grandeur, comme l'obélisque par exemple, alors que les villes invisibles construisent des visions nouvelles à partir de l'extrapolation d'une représentation première, par l'auteur, de la ville existante. La construction

de la représentation engage ainsi une double représentation dans la mesure où l'image première, la construction d'une architecture temporaire qui représente une composition classique ou encore les images qu'a Calvino de Venise, constituent le matériau pour la construction d'une représentation qui est seconde et qui, paradoxalement, est celle qui perdure.

Lorsque l'on discute représentation au sens strictement architectural mais de la manière dont l'entendent les arts, c'est-à-dire de simuler ou de suggérer un objet ou un phénomène trouvé, observé, et donc existant, les exemples qui nous semblent toujours les plus évidents sont sans aucun doute les « *canards* » de Robert Venturi : le restaurant de fruits de mer qui ressemble à un homard, le kiosque de jus dans une orange. Ces exemples proposent que la représentation doit ressembler, dans une large proportion, à ce qu'elle représente, par opposition à un symbole qui pourrait lui aussi ressembler à ce qu'il symbolise, bien qu'il n'y soit pas tenu. Ce que Karsten Harries propose dans *The ethical function of architecture* est que cette application de la représentation appose une fonction picturale à l'architecture<sup>5</sup>, de telle sorte que le bâtiment est clairement associé à la représentation artistique. Or, toujours selon Harries, l'architecture disons traditionnelle, ou du moins qui ne clame pas à la représentation comme le font l'orange et le homard, est pourtant elle aussi une représentation : l'architecture est la représentation du bâtiment. Cette tautologie, au même titre que les exemples donnés plus haut concernant l'architecture de fête et Les Villes Invisibles, constitue elle aussi une double représentation, c'est-à-dire une représentation d'un type, d'un style ou encore d'une forme construite par le bâtiment. Indépendamment du type, du style et de la forme, Diana Agrest souligne que l'architecture est produite sous trois formes de représentations qui sont le dessin, le texte et la construction<sup>6</sup>.

Le dessin d'architecture, technique, agit généralement comme un code pour le bâtiment, c'est-à-dire comme les instructions, établies selon des normes acceptées et communes, qui rendent compréhensibles au constructeur les intentions de l'architecte. Au-delà de ce système de notation, le dessin d'architecture, disons symbolique, est une manière de traduire ces intentions pour l'autre, de convaincre l'autre. Le dessin constitue bien la représentation des intentions et non les intentions véritables puisque, comme dans la traduction d'un énoncé d'une langue à une

---

<sup>5</sup> Harries, Karsten. 1997. *The ethical function of architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

<sup>6</sup> Agrest, Diane. 2000. Representation as articulation between theory and practice. In Allen, Stan. *Practice, architecture, technique and representation*. Australia: G+B Arts International, pp.163-177

autre, certaines informations peuvent être perdues, transformées, transfigurées, depuis l'intention vers sa représentation. La malencontreuse situation où la disparité entre le dessin et la compréhension ou la réalisation de ce qui a été dessiné devient apparente, bien que désolante, n'est cependant pas étonnante et démontre la nécessité de savoir dessiner à dessein. Il est effectivement essentiel pour l'architecte de savoir traduire sa pensée puisque, par opposition aux traditions artistiques, l'objet de la représentation existe en amont du dessin. Dans *Translations from drawing to building*, Robin Evans illustre cette particularité en mettant en parallèle deux tableaux de *The origin of painting*, celui de l'artiste peintre David Allan en 1773 et celui de l'architecte Karl F. Schinkel, peint en 1830, lesquels représentent l'histoire de Diboutades traçant l'ombre de son amant (ill. 02.1.2-3). Alors qu'Allan représente Diboutades traçant l'ombre sur un mur éclairé par une lampe, Schinkel la représente dans un paysage pastoral, traçant l'ombre sur un rocher éclairé par la lumière du soleil. Dans la version de Schinkel, le dessin précède l'architecture. Dans la version de Allan, l'architecture précède le dessin.

*« In painting, well into the twentieth century, the subject was always, as in the story from Diboutades, taken from nature. It may have suffered vast idealization, distortion or transfiguration, but the subject, or something like it, is held to exist prior to its representation. This is not true of architecture, which is brought into existence through drawing. The subject-matter (the building or space) will exist after the drawing, not before it. »<sup>7</sup>*

Il est entendu que certains mouvements artistiques, comme l'art minimaliste par exemple, échappent à cette règle, comme certaines œuvres d'architecture d'ailleurs. Cela dit, que le bâtiment soit la réplique d'un autre bâtiment qui ait existé ou qu'il soit une création authentique, le dessin préfigure toujours le bâtiment de telle sorte que le premier est construit à travers le sujet de réflexion et le second, à travers la re-présentation de cette réflexion.

Le texte en architecture peut également être abordé de deux angles distincts. Le premier, celui de la description, de l'analyse, de la narration, est généralement ce qui permet à l'architecture de discourir avec des disciplines telle la philosophie, la sociologie, la politique, l'économie ou encore l'anthropologie, pour ne nommer que celles-ci. C'est à travers le texte, tel que le propose Agrest,

---

<sup>7</sup> Evans, Robin. 1986. *Translations from Drawing to Building*. In Evans. 1997. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, London: Architectural Association, pp.153-193, p.165

qu'apparaît la représentation comme une opération idéologique<sup>8</sup>. Le deuxième, appliqué directement au bâtiment, est plutôt relié au langage, développé en large partie à travers l'engouement qu'a connu l'architecture pour la sémiotique. Sans entrer dans le long débat et les développements disciplinaires encourus par la mise en contact importante de la sémiotique avec l'architecture, et sans non plus entrer en détail dans la terminologie qui lui est associée, il est à propos de discuter brièvement du langage architectural comme la représentation de l'intention. Si nous considérons que l'architecture possède effectivement un langage, il semble juste de s'attendre à ce que le bâtiment soit considéré comme un moyen par lequel communiquer un sens, une idée. Et s'il y a communication, il y a aussi représentation, puisque, comme il a été énoncé plus haut, la traduction, ou dans ce cas-ci la communication, est ce qui permet de convaincre l'autre par la représentation de l'intention. Le langage architectural sous-entend donc que le bâtiment ait quelque chose à dire et que cette chose à dire, quelle qu'elle soit, réponde à des règles, comme à une syntaxe, qui organise le discours et qui permet la transposition du signe vers le signifié. L'architecture *parlante* serait plutôt *communicante*, en ce sens qu'elle est la représentation d'un motif antérieur par l'entremise d'une syntaxe commune, mais qui peut toutefois, par la violation des règles ou l'interprétation des usages, se traduire par des formes et des constructions nouvelles.

Abordant dans le même sens, la construction ou l'édification du bâtiment, est la troisième manière par laquelle la représentation architecturale prend forme. Non seulement la construction représente-elle l'architecture et l'intention de l'architecte comme dans la tautologie mentionnée précédemment, mais elle est également la re-présentation de l'architecture. Parce que la construction est la représentation ultime de l'architecte –les architectes nourrissent, de façon très générale, le désir de construire, et qu'elle constitue le moyen de rejoindre le plus grand public, de participer activement au développement des villes, elle doit, si l'on se réfère à Laugier, aspirer à aller au-delà de la simple représentation et re-présenter le bâtiment idéal par une construction imaginée. La hutte primitive à laquelle Laugier fait référence, celle qui répond au rêve authentique d'habiter le monde est aussi celle à laquelle fait référence Francesco Milizia :

---

<sup>8</sup> Agrest, Diana. *Op.cit.*, p.164

« L'architecture est donc, autant que les autres, un art d'imitation. L'unique distinction est que certains d'entre eux possèdent un modèle naturel sur quoi fonder un système d'imitation. L'architecture en est dépourvue, mais il s'y substitue celui que lui offre l'industrie spontanée des hommes érigeant leurs premières demeures. »<sup>9</sup>

Selon Milizia, l'objet d'imitation de l'architecture, donc sa chose à représenter, n'est pas l'objet de la nature, comme le proposait Evans en parlant de Diboutades, mais plutôt l'origine de l'architecture, c'est-à-dire le désir d'habiter le monde. Nous reviendrons sur ce point lors de la discussion sur le problème de l'éthique. Disons pour le moment que la représentation architecturale serait tautologique, autoréférentielle, qu'elle se représente elle-même. Ce qui est particulièrement intéressant de la construction est sa capacité à re-présenter les modèles passés à travers l'innovation et l'interprétation et à faire la translation de l'intention depuis le dessin jusqu'à l'espace habité. C'est entre autres à travers la culture tectonique que la construction engage cette représentation. Prenons l'exemple de la façade : d'un côté, Renzo Piano à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) (ill. 02.1.4) et d'un autre, Herzog et de Meuron à la Fabrique Ricola (ill. 02.1.5) et enfin, Jean Nouvel au Quai de Branly (ill. 02.1.6). Dans les trois cas, les projets re-présentent la manière à la fois technique et culturelle de construire la façade : Piano en préfabriquant des panneaux de maçonnerie, Herzog et de Meuron en requalifiant la paroi transparente et Nouvel en substituant la végétation à la façade. Dans les trois cas, la tectonique, c'est-à-dire l'assemblage sensible des parties constitutives du bâtiment, est ce qui permet de re-présenter un élément particulièrement important du bâtiment en traduisant des valeurs culturelles par la construction.

Alors que dans *Rappel à l'ordre, the case for the tectonic*, Kenneth Frampton argumente que la construction est une ontologie plutôt qu'une représentation, c'est-à-dire qu'elle est une présence plutôt qu'une chose qui est présente pour une autre qui est, elle, absente<sup>10</sup>, Marco Frascari, dans *The tell-the-tale detail*, propose plutôt que le détail exprime le processus de signification, c'est-à-dire qu'il attache un sens à l'objet produit<sup>11</sup>. Bien qu'à prime à bord ces deux énoncés semblent pointer vers des directions différentes, ils se rejoignent pourtant à partir du moment où il s'agit

<sup>9</sup> Milizia, Francesco. 1781. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Cité dans Rykwert, Joseph. 1976. *La maison d'Adam au Paradis*. Paris: Éditions du seuil, p.72

<sup>10</sup> Frampton, Kenneth. 1990. *Rappel à l'ordre, the case for the tectonics*. In Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press, pp.516-528, p.520

<sup>11</sup> Frascari, Marco. 1984. *The tell-the-tale detail*. In Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press, pp.498-514, p.500

d'une *re-présentation de l'architecture* et non d'une *représentation architecturale*. De cette façon, même si la différence apparaît peut-être subtile, le détail tectonique serait la construction, au sens le plus fort, mais serait également la construction du sens : il est la représentation de ce sens plutôt que la représentation de la chose absente; il est la re-présentation du sens architectural.

Dans cette optique, l'installation architecturale s'avère particulièrement intéressante. En architecture, nous rappelle Frascari, la colonne est un détail aussi bien qu'elle est un tout plus grand, et un temple classique est parfois un détail lorsqu'il est une lanterne sur un dôme. Indépendamment de l'échelle, donc, le détail se détermine par la qualité qu'il a de joindre : le joint matériel –le chapiteau entre la colonne et l'architrave, ou le joint formel –le porche, entre l'intérieur et l'extérieur<sup>12</sup>. L'installation architecturale, parce qu'elle est, d'une part, un exercice tectonique qui re-présente les méthodes de construction, et d'autre part, une articulation entre l'expérience sensible et le paysage, est à la fois elle-même un détail et est composée par le détail qui, dans son expérience directe, re-présente l'architecture et le lieu dans lequel elle se trouve, soit le proche et le lointain. Aussi, parce qu'elle est déliée des exigences fonctionnelles du bâtiment et des impératifs techniques liés à la viabilité du bâtiment, il lui est possible d'investiguer principalement la re-présentation tectonique et la re-présentation de la représentation architecturale, c'est-à-dire de trouver des moyens par lesquels changer nos manières de considérer l'architecture et d'agir sur les sens qui peuvent lui être attribués. Évidemment, cette question de la re-présentation est quelque chose que nous pouvons trouver en art, avec Duchamp par exemple, qui, en transposant l'urinoir sur le piédestal re-présente l'objet utilitaire en objet d'art, ou encore avec Jackson Pollock qui re-présente la peinture et la toile plutôt que de représenter une nature quelconque. Cela dit, l'installation architecturale ne re-présente pas nécessairement un objet mais, parce qu'elle est directement reliée à l'architecture, re-présente plutôt notre rapport à l'habiter, ce qui entraîne son rattachement à la question éthique de l'intervention.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.501

### 02.1.2 La problématique de l'éthique

Nous débuterons par la proposition suivante : l'éthique est la manière par laquelle nous arrivons à rendre le monde habitable, c'est-à-dire le moyen par lequel il est possible de considérer l'altérité dans un rapport nécessaire et harmonieux avec l'Autre. La problématique éthique soulevée par l'installation architecturale se pose à partir du moment où elle intervient à l'intérieur d'un environnement social dans lequel l'individu habite, c'est-à-dire qu'il y vit, y travaille, s'y divertit, etc, pour y suggérer une alternative, une provocation, ou encore une mise en évidence par exemple. Au même titre que l'architecture, voire même de l'urbanisme, bien qu'à une échelle beaucoup plus réduite, elle a le potentiel de transformer, dans une certaine mesure, de traduire, de transfigurer les façons d'habiter l'espace urbain et donc d'altérer le rapport à l'Autre. La question de l'éthique semble ainsi non seulement pertinente, mais nécessaire. Mais considérons d'abord la question en art et en architecture, de manière plus générale.

Alors que la représentation, discutée au point précédent, propose, malgré certaines différences, une relation plutôt étroite entre art et architecture, la question de l'éthique, bien qu'elle soit largement associée à l'esthétique, est une caractéristique intrinsèque à l'intervention architecturale qui la distingue des disciplines artistiques. Disons d'abord que l'éthique peut difficilement être dissociée de l'esthétique dans la mesure où elles se situent chacune à la base de décisions architecturales importantes et souvent communes. Aussi, parce que l'éthique concerne le moment présent, c'est-à-dire qu'elle ne tente pas de se réconcilier avec le passé mais s'adresse plutôt à des situations ou des comportements actuels, architectes et historiens, plus d'une fois, ont proposé que l'accomplissement éthique de l'architecture se trouverait lorsque l'architecte adapte son travail à la sensibilité esthétique de la période dans laquelle il se trouve<sup>13</sup>. Dans son article *Ethics versus aesthetics in architecture*, Maurice Lagueur note que le jugement éthique peut difficilement se distinguer du jugement esthétique parce qu'ils sont tous deux des composantes *internes*<sup>14</sup> du geste architectural. Parce que l'éthique concerne le *beau* et le *bien*

---

<sup>13</sup> Lagueur, Maurice. 2004. Ethics versus Aesthetics in Architecture. In *Philosophical Forum*, vol.35, no2, summer, pp.117-133, p.119

<sup>14</sup> Pour Lagueur, l'éthique et l'esthétique sont des composantes internes de l'architecture puisqu'elles sont essentielles à son accomplissement. Par opposition, l'éthique serait externe à la science par exemple, le rôle essentiel du scientifique étant de découvrir une vérité. Le clonage en serait un bon exemple : c'est au scientifique de découvrir comment manipuler les gènes humains, animaux ou végétaux, mais il en revient à d'autres d'établir si l'utilisation de ces



pour l'ensemble des individus d'une société, l'éthique implique nécessairement l'esthétique. De cette manière, l'architecture serait différente des autres arts puisque sa fonction est essentiellement de créer des lieux et des contextes pour le mieux harmonieux –le beau, dans lesquels prend place la vie sociale<sup>15</sup> –le bien. Évidemment, puisque les oeuvres artistiques sont généralement les reflets d'une culture, sa représentation, et qu'elles participent également à façonner cette même culture, elles ont souvent été sujettes au commentaire éthique. Cela dit, bien que cette évaluation soit légitime et qu'elle éclaire l'impact qu'une œuvre peut avoir sur la société, les qualités –ou les défauts, éthiques sont généralement dissociés des qualités –ou des défauts, esthétiques<sup>16</sup> dans l'appréciation de l'oeuvre. De cette façon, elle peut présenter des qualités esthétiques remarquables sans que l'éthique ne soit vraiment adressée ou pis qu'elle soit tout à fait inappropriée, ou alors que sa contribution éthique soit importante malgré un esthétisme médiocre par exemple. Dans un cas comme dans l'autre, les valeurs éthiques et esthétiques sont appréciées indépendamment. L'artiste peut donc prendre une position éthique, mais au contraire de l'architecte, n'y est pas tenu pour que son œuvre soit jugée favorablement. Qu'il soit un *bon* ou un *mauvais* architecte, le travail de celui-ci, au contraire de l'artiste, est contraint de répondre à la dimension éthique de son travail puisque qu'elle est constitutive de sa pratique :

*« From the very beginning architecture has had an ethical function, helping to articulate and even to establish man's ethos –our use of the word edify still hints at the relationship between building and ethics. (...) Like language, architecture is on one hand a product of human activity while on the other it helps to create the environment which gives shape to man's activities. To build is to help decide how man is to dwell on earth or indeed whether he is to dwell on it at all, rather than drift aimlessly across it. »<sup>17</sup>*

---

découvertes est éthique ou non. Lagueux propose que l'impact de l'architecture serait plus important que l'impact d'une découverte scientifique parce qu'elle affecte continuellement la vie de tous les citoyens. L'architecture soulève sans cesse des problèmes éthiques qui font partie des problèmes courants que l'architecte doit résoudre dans la pratique quotidienne de son art. C'est pourquoi ces problèmes éthiques sont considérés comme internes à la discipline. Lagueux, Maurice. 2004. Ethics versus Aesthetics in Architecture. In *Philosophical Forum*, vol.35, no2, summer, pp.117-133, p.119

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>16</sup> Il faut toutefois souligner que certains philosophes, tels Berys Gant (Gant, Berys. 1998. The ethical criticism of Art. In Levinson, Jarrold. *Aesthetics and Ethics : essays at the intersection*. Cambridge : MIT Press, pp. 182-203), défendent un argument qui prône plutôt le contraire, c'est-à-dire que la problématique de l'éthique doit être considérée dans l'évaluation esthétique de l'œuvre d'art. Aussi, certains artistes s'engagent délibérément dans l'éthicisme, pensons par exemple au réalisateur québécois Hugo Latulippe.

<sup>17</sup> Harries, Karsten. 1975. The Ethical function of architecture. In Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press, pp.392-397, pp.395-96

Déterminer la façon dont nous habitons la Terre comme le propose Harries n'est pas sans conséquences et ne va pas sans d'importantes responsabilités. Évidemment ce fardeau ne repose pas uniquement sur les épaules de l'architecte, mais disons que celui-ci y prend définitivement part. De cette façon, en construisant l'environnement, l'architecture arrive à modeler nos rapports avec cet environnement et avec les Autres. Le piège de cette assertion réside dans la possibilité d'une architecture dogmatique qui peut devenir prescriptive ou prohibitive. Il suffit de se rappeler les parcs de logements construits sous l'égide du communisme en Europe de l'Est au siècle dernier, les ensembles de logements sociaux dans les grandes villes américaines d'après-guerre dont Jane Jacobs faisait la critique, ou même certains développements résidentiels construits ces dernières années dans les banlieues du Québec et d'ailleurs. Afin d'éviter que l'architecture ne tombe dans ce piège, il semble essentiel que l'architecte considère d'abord l'individu au détriment de la masse. L'architecture, en tant qu'habitation, « est faite pour recevoir des humains, et en tant qu'elle reçoit des humains, le problème du rapport à l'autre est posé. »<sup>18</sup> Les mouvements de l'avant-garde des années 1950 à 1970, dont certains propos sont présentés plus en détail au quatrième chapitre, s'adressaient entre autres à ce rapport entre la masse et l'individu : le retour à la quotidienneté des Smithsons, les airs de jeu dans l'*entre-deux* de Aldo van Eyck, ou encore la critique portée par Cedric Price, Reyner Banham, Paul Barker et Peter Hall à travers la publication de *Non Plan : an experiment in freedom*, en sont des exemples. Cela pose pourtant un problème intéressant : alors que les Smithsons et van Eyck prônaient la reconnaissance de l'individu en réaction au développement en masse par les Modernes, Price et ses acolytes se montaient contre une planification urbaine basée sur l'individualisme. Ce qui pourrait sembler deux visions diamétralement opposées travaillait pourtant vers un objectif commun qui était avant tout de reconnaître la qualité des individus, leur capacité et leur besoin de pouvoir se reconnaître entre eux et de partager un espace commun, sous-entendant une égalité entre ces individus. Dans le premier cas, en substituant la masse à l'individu, celui-ci, à défaut d'être égal à l'autre, devenait pareil, c'est-à-dire absent, alors que dans le deuxième cas, en étalant les lieux d'habitation à outrance, l'individu devenait reclus dans un contexte privé, organisé par les planificateurs, et devenant lui aussi, pour ainsi dire, absent. La problématique de l'éthique tourne donc autour de cette

---

<sup>18</sup> Gaudin, Henri. 2000. Rencontre avec Henri Gaudin. In Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte, pp.87-103, p.88

question qui consiste à poser un geste, une intervention, de construire un bâtiment, une ville, sans pourtant adopter une attitude moraliste où l'architecte dicterait à l'Autre ou déciderait pour l'Autre des comportements et des façons d'être. C'est en ce sens que Serge Renaudie dresse une liste de douze propositions relatives à la position de l'architecte face à l'architecture et face à l'individu, dont voici les quatre premières :

- « 1. C'est l'individu qui est considéré, pas un ensemble, une classe ou un groupe d'individus, pas la collectivité. Ce sont les singularités multipliées qui font l'ensemble et non une loi ou une règle d'agglomération qui définirait les individus par appartenance à l'ensemble.
2. Cet individu est considéré en tant que singularité et non en tant que type. Il n'y a pas d'individu type, pas de moyenne statistique des individus. L'architecte s'attache à l'expérience propre d'un individu avec ses particularités, ses spécificités.
3. En ne cantonnant pas l'individu dans une catégorie, l'architecture s'intéresse à la fois à ce qui touche l'individualité et à ce qui trame ses relations avec l'autre.
4. L'architecture s'intéresse au plaisir de l'individu. »<sup>19</sup>

Cette considération de l'individu, de l'Autre, est ce que Chris Younès appelle une « altérité requérante »<sup>20</sup>, c'est-à-dire la préservation d'une part d'énigme, d'une ouverture à l'Autre dans l'établissement des rapports à l'espace construit. Évidemment, dans la société contemporaine, où les professions ont à négocier entre la propriété intellectuelle, le jugement des autres, la responsabilité professionnelle, les codes de déontologie, les logiques économiques, les risques de rétribution et particulièrement en architecture, le rapport entre œuvre, produit et service, entre la standardisation et la *starification*, sans compter les nouvelles obligations à répondre aux exigences écologiques, la question éthique ne se pose pas sans problèmes. Dans son article *How to think about architectural ethics*<sup>21</sup>, Saul Fisher offre certaines pistes pour éclaircir ce que pourrait être une éthique de la pratique architecturale à travers les notions de responsabilité, de droits et d'utilité. Selon Fisher, des questions telles que les suivantes devraient être posées : quelles sont les obligations de l'architecte envers les personnes? Quelles sont les standards éthiques généraux sur lesquels ces obligations sont basées? Comment pouvons-nous nous assurer que ces standards sont raisonnables et qu'ils sont suivis? Qui ou quoi a des droits,

<sup>19</sup> Renaudie, Serge. 2000. L'individu, l'autre et l'architecture. In Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte, pp.129-139, p.136

<sup>20</sup> Younès, Chris. 2000. Rencontre avec Henri Gaudin. In Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte, pp.87-103, p.102

<sup>21</sup> Fischer, Saul. 2000. How to think about architectural ethics. In Fox, Warwick (ed.). *Ethics and the Built Environment*. London: Routledge, pp. 170-182.

pourquoi et lequel a préséance : l'environnement, les communautés, les promoteurs, les constructeurs, les ingénieurs, les architectes, les bâtiments? Qu'est-ce qui détermine l'utilité des biens architecturaux tels les bâtiments, les rénovations, les reconstructions? De leur caractère social?, etc. Bien que ces questions soient éclairantes et sans doute nécessaires dans l'établissement d'une pratique éthique, il n'en demeure pas moins qu'à la base de cette pratique doit se trouver la recherche pour la promotion du bien commun :

*« Architecture promotes human good. It does that by, as Harries says: "helping us find our place and way in an ever more disorienting world." It not only endorses aspects of a community's ethos, but also presumably critically engages it. It does not merely depict "the spirit that presides over its activities", but ideally sets a positive course for it as well. »<sup>22</sup>*

Ce qui nous fait revenir sur l'installation architecturale : engager, de manière critique, l'èthos, c'est-à-dire à la fois la disposition de l'individu et sa manière d'habiter le monde, et en représentant la discipline, plutôt que d'en donner une représentation, prendre part dans la provocation de son développement. Évidemment, une construction à plus grande échelle, permanente, pourrait, elle aussi, agir en ce sens. Et pourquoi pas une œuvre d'art aussi d'ailleurs? Il semble pourtant que l'installation architecturale soit une occasion de pertinence plus forte, qu'elle pose la question éthique sinon plus facilement, du moins plus directement que le bâtiment et c'est en ce sens, entre autres, que sa contribution à la discipline en tant qu'outil d'exploration apparaît à propos. Elle pose la question plus directement parce que sans avoir à se soucier trop largement des responsabilités professionnelles engagées par un édifice ayant à fonctionner pour un grand nombre de personnes et sur une longue période de temps, et en craignant peut-être moins les rétributions potentielles associées à ces responsabilités, elle peut s'engager sur des terrains glissants, aller aux limites de l'acceptable et donc aux limites de l'éthique. Mais attention : aller aux limites de l'éthique ne justifie en rien des installations qui mettraient les personnes en danger par exemple, ou encore qui seraient discriminatoires ou offensantes. Aller aux limites de l'éthique serait plutôt de découvrir des moyens novateurs par lesquels transformer nos façons d'habiter en s'adressant à l'Autre, à l'intérieur d'une collectivité,

---

<sup>22</sup> Levine, Micheal, Kristine Miller, William Taylor. 2004. Introduction: Ethics and Architecture. In *Philosophical Forum*, vol.35, no2, summer, pp.103-115, p.110

dans l'espace de la ville, même si parfois ces découvertes doivent passer par un certain degré de provocation de nos habitudes.

### **02.2.0 Œuvre d'art, édifice et installation architecturale**

Bien que les pages précédentes aient cherché à éclaircir deux points importants qui concernent la relation entre art et architecture, soit les questions de la représentation et de l'éthique, de nouveaux éclaircissements s'imposent. En effet, bien que l'on puisse concevoir que la représentation et la re-présentation en art et en architecture fonctionnent de manière similaire mais que les domaines s'écartent quant à la nécessité d'une position éthique, les distinctions – ou les similitudes, à proprement parler entre l'installation architecturale et l'installation artistique, et l'installation architecturale et l'édifice, doivent encore être précisées. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, faut-il encore le rappeler, les propos tenus dans ce chapitre n'ont pas pour objectif d'établir une démarcation, une limite nette entre art et architecture, entre édifice et installation. Les quelques exemples présentés dans les pages qui suivent démontrent au contraire qu'il serait naïf de croire en une possible démarcation claire. Cela dit, encore une fois, à force de resserrer le champ de l'installation architecturale et de montrer ce qu'elle n'est pas, il devient plus facile de comprendre ce qu'elle est.

L'installation artistique contemporaine peut être définie comme un espace dédié à la vision d'un artiste qui propose des phénomènes corporels ou visuels. Elle se traduit par les intentions de l'artiste qui crée délibérément un espace dans lequel il confronte l'individu à sa vision par un assemblage d'objets divers, attachés ou non à l'espace environnant. Elle peut également offrir une expérience spatiale pure, c'est-à-dire qu'aucun objet n'y est présent, à la lumière, en quelque sorte, d'une manifestation architecturale. Elle s'appuie alors sur les paramètres de l'espace et du temps : elle amène l'individu à investiguer l'œuvre comme il le ferait d'un phénomène réel, la parcourant à travers l'espace et le temps actuels de façon à acquérir une certaine connaissance de l'œuvre, mais aussi des intentions proposées. Comme la réalité qui se constitue d'une suite de perceptions qui s'intègrent les unes avec les autres, chaque moment, chaque mouvement

dans l'installation artistique cherche à reconstituer une expérience dense et éphémère, similaire à une autre qui aurait lieu dans le monde physique.

Selon la catégorisation qu'en fait Mark Rosenthal dans son livre *Understanding Installation Art*<sup>23</sup> les installations artistiques se regroupent en quatre catégories: l'enchantement<sup>24</sup>, la personnification<sup>25</sup>, l'intervention<sup>26</sup> et le rapprochement<sup>27</sup>. Les deux premières, que l'auteur nomme *filled-space installations*, sont facilement reproductibles dans un espace autre que celui dans lequel il est présenté : plutôt que d'entretenir un lien direct avec l'espace dans lequel elle se trouve, l'installation mise plutôt sur les relations établies entre les objets eux-mêmes. Elle pourrait à la limite être isolée du site. D'ailleurs sa description est rarement inclusive de l'espace. Par opposition, les *site-specific installations*, qui regroupent l'intervention et le rapprochement, sont inextricablement liées au site : les parties sont liées entre elles, mais la relation s'établit avant tout avec l'espace environnant. La déplacer devient impossible puisque l'installation ne peut être vue ou comprise en dehors de sa relation au site. L'individu est donc témoin du dialogue entre l'artiste et le site. Alors que la première catégorie se concerne davantage avec l'artifice, la réalité privée, la fantaisie ou encore avec l'idéalisation, la deuxième revêt généralement un caractère plus plastique et perceptuel, en ceci qu'elle se rattache davantage au monde actuel.

D'emblée, nous pouvons affirmer que les installations que Rosenthal rattache aux catégories d'enchantement et de personnification ne sont pas des installations architecturales. Non pas parce que l'architecture ne peut pas enchanter, mais plutôt parce que ces catégories concernent

<sup>23</sup> Rosenthal, Mark. 2003. *Understanding Installation Art, from Duchamp to Holzer*. New York: Prestel.

<sup>24</sup> L'enchantement est un environnement qui propose un monde duquel il semble difficile de sortir une fois son atmosphère pénétrée: le doute est temporairement suspendu au profit d'une vision extrême de la réalité, comme si le visiteur se trouvait littéralement dans l'imagination de l'artiste, un simulacre de la conscience.

<sup>25</sup> Plutôt que de créer un monde imaginaire, qu'il soit enchanté ou cauchemardesque, la personnification est une installation qui reconstruit dans un environnement qui lui est étranger, une scène de la vie quotidienne. La présence de l'artiste s'efface, au point même où parfois l'individu ne sait pas qu'il est présence d'une installation.

<sup>26</sup> L'intervention questionne le caractère physique, fonctionnel, intellectuel, culturel ou institutionnel de l'espace à l'intérieur duquel elle agit. Le rôle de l'installation est alors de critiquer et même de transgresser le site. Par cette approche, elle s'éloigne des thèmes conventionnels de l'art pour adresser très clairement les espaces qui l'entourent.

<sup>27</sup> Par opposition à l'intervention qui côtoie le site comme son ennemi, le rapprochement, comme son nom l'indique, est complice de l'espace. L'installation a donc un caractère plus formel que culturel. Les objets qui y sont présents sont complètement intégrés, se dissolvent dans l'espace, puisque la manifestation de l'art est l'espace lui-même. C'est une installation qui n'est pas prétentieuse, qui n'est pas obstructive, qui n'est pas cadrée, iconique, narrative, allusive, didactique ou objective: elle s'efface au profit de l'expérience spatiale pure.

des oeuvres où l'impact se trouve essentiellement dans l'introduction d'un objet dans un lieu qui lui est étranger –les chevaux dans l'espace muséal de Jannis Kounellis (ill. 02.2.1), ou dans la création d'un univers fantaisiste, déconnecté du monde réel –l'environnement « *bio métré* » *Terreau hylozoïque* de Philip Beesley (ill. 02.2.2). Les œuvres des autres catégories que Rosenthal qualifie d'intervention et de rapprochement sont souvent plus ambiguës. L'installation de Daniel Buren *Color, Rythm, Transparency, work in situ : The Double Freize, Thannhauser 3* (ill. 02.2.3), est un exemple de l'ambiguïté générée par l'installation d'intervention. Présentée au musée Guggenheim à New York en 2004, l'installation consiste en une série de films colorés appliqués sur les fenêtres du bâtiment qui filtrent la lumière et qui transforment l'espace intérieur. Plutôt que de re-crée une illusion de lumière sur une toile, comme dans certaines œuvres de James Turrell par exemple (ill. 02.2.4), il capture et transforme la lumière de l'espace architectural. Les motifs et les couleurs sont directement appliqués à l'espace du musée, qui devient lui-même l'objet d'art. De plus, Central Park, de l'autre côté de la rue, et la ville de manière générale, sont incorporés et transformés dans l'expérience de l'installation : la ville et l'espace muséal sont intégrés dans l'œuvre. En ce sens, l'installation de Buren fonctionne d'une manière similaire à la grande façade colorée du Palais des Congrès de Montréal (ill. 02.2.5) qui projette ses couleurs sur le plancher gris du hall principal selon la lumière du jour. Chez Buren par contre, l'œuvre remet en question le caractère physique du musée et transgresse l'icône construite par Wright.

D'une manière similaire, mais peut-être, dans une certaine mesure, avec un peu plus de délicatesse, l'installation de Robert Irwin *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light* (ill. 02.2.6), présentée au Whitney Museum à New York en 1977 est une autre installation qui transforme l'espace construit mais de manière si subtile que l'installation est presque absente, laissant place à l'espace du musée : une altération minimale pour une transformation maximale<sup>28</sup>. L'installation consiste en fait d'un canevas de nylon translucide qui traverse un étage entier du musée et qui est supporté, à la hauteur des yeux du visiteur, par une poutre d'acier noire, faisant écho à une ligne de ruban noir collé sur les murs en périphérie :

---

<sup>28</sup> Sandler, Irving. 1996. *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. New York: Icon Editions, p.169

« *The museum space was completely transformed. On the one hand the viewers became acutely disoriented: nothing was at the distance it appeared to be. On the other they became acutely aware of the room, its architectural details, and changing light. Not only did they become aware of the “empty” space but of an utter “silence” that pervaded it. (...) The effect was at once dizzying, elating, and oddly serene.* »<sup>29</sup>

L'installation, tangiblement formelle, se dissout dans l'espace et s'efface au profit d'une perception architecturale. Une argumentation voulant que ces installations relèvent de pratiques artistiques peut bien entendu être présentée dans la mesure où Buren et Irwin sont tous deux des artistes et qu'ils interviennent dans l'espace muséal. Cela dit, ces installations consistent également en des interventions architecturales en ce sens qu'elles sont complices de l'architecture, qu'elles la transforment et la mettent en valeur.

Le qualificatif « architectural » attribué à l'installation sous-entend que l'intervention fait appel à une culture et à des savoir-faire spécifiques qui entraînent un processus de conception et une finalité matérielle propre à l'architecture. La première différence qui s'impose entre l'artistique et l'architectural, nous dit Benoît Goetz, se trouve dans la *muralité* :

« La muralité est (...) un trait spécifiquement architectural. Le mur est un trait d'architecture. La sculpture, elle, n'a pas de murs. La compartimentation est une partie essentielle de l'architecture. (...) D'autre part, on n'édifie pas un mur, on le construit, on ne le sculpte pas. »<sup>30</sup>

Cela dit, les exemples présentés laissent croire que cette différence essentielle est parfois transgressée : le canevas d'Irwin est bel et bien un mur, translucide et départi de sa section inférieure, mais tout de même un mur qui sépare, qui organise, qui oriente, alors que les motifs colorés de Buren se substituent au mur-fenêtre du musée. Il y a donc là un partage des disciplines. La limite entre art et architecture se dessinerait plutôt dans la relation que la chose entretient avec l'utilisateur et le lieu dans lequel elle s'installe. Le point de référence se trouverait alors dans l'usage suggéré par l'installation : celle qui est architecturale propose une relation et une expérience propre à la spatialité du lieu, c'est-à-dire une utilisation et une appropriation de l'espace comme nous pourrions l'attendre de toute manifestation architecturale, alors que celle

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.170

<sup>30</sup> Goetz, Benoît, 2001. *La Dislocation: architecture et philosophie*, Paris: les Editions de la Passion, p.23.



qui est artistique suggère davantage une relation de contemplation du sujet vers l'objet. De cette façon, un édifice, une œuvre d'architecture, pourrait relever davantage des arts, alors qu'une œuvre artistique pourrait se rallier davantage à l'architecture. Ce point sera d'ailleurs observé dans les prochaines parties de ce chapitre avec les œuvres de Richard Serra et le pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe.

Mais voyons d'abord une dernière comparaison pour élucider ce rapport entre l'installation architecturale et l'installation artistique, entre l'installation de Rem Koolhaas à la Serpentine Gallery à l'été 2006, et *La bulle de conversation* d'Ana Rewakowicz, présentée aux Escales Improbables dans le Vieux-Port de Montréal en septembre 2007. Avant toute chose, disons d'abord que nous concevons bien qu'il est injuste de comparer une artiste émergente avec un architecte accompli comme Rem Koolhaas, que leurs moyens financiers sont aux antipodes et que leur support technique est lui aussi sur deux échelles opposées. Cela dit, mis à part ces disparités, la comparaison demeure pertinente puisque chaque installation mise largement sur l'*expérience* de la bulle comme forme et comme contenant.

Dans l'installation de Koolhaas, un ballon gonflable, dont la hauteur peut être ajustée, couvre un amphithéâtre circulaire translucide (ill. 02.2.7). L'objectif de la réalisation était de créer une architecture qui faciliterait l'inclusion des individus dans un dialogue et une expérience partagée, par l'entremise de projections de films, de forum et d'expositions diverses (ill. 02.2.8). De son côté, l'installation de Rewakowicz consiste également en une structure gonflable qui force l'échange entre les personnes (ill. 02.2.9). Au contraire de Koolhaas, par contre, les participants sont littéralement dans la bulle, y pénétrant par des tubes qui immobilisent leurs corps pour ne laisser que leur tête libre, à l'intérieur de la sphère. De cette façon, aucun participant ne peut quitter l'espace de la bulle sans une première médiation entre les personnes, puisque pour sortir, une des personnes doit diminuer la quantité d'air dans les tubes pour que tous les participants puissent sortir ensemble, au même moment (ill. 02.2.10). Dans une autre discussion, une analyse en profondeur de ces installations pourrait sans doute déterminer laquelle des structures gonflables atteint le plus efficacement les objectifs posés par ces projets et laquelle permet effectivement un échange plus riche entre les personnes, sans compter relever la pertinence globale de la bulle. Mais restons-en au sujet. Dans le cas de Koolhaas, il y a d'abord

un chemin qui mène depuis la galerie à l'installation, la liant à l'espace construit existant, au lieu; dans le cas de Rewakowicz, l'installation pourrait se tenir n'importe où dans la ville, comme dans une galerie ou un musée, elle est dissociée du lieu. Dans le cas de Koolhaas, on entre par une ouverture pratiquée dans un mur, qui mène sur un plancher, surplombé d'un toit, quatre éléments clairement architecturaux qui participent à l'élaboration d'un espace; dans le cas de Rewakowicz, le participant se glisse à l'intérieur d'un tube pour se trouver immobilisé, dissocié de son corps. Sans même tenir compte de l'échelle, de la complexité constructive et des dépenses encourues, la distinction entre l'installation architecturale, celle de Koolhaas, et l'installation artistique, celle de Rewakowicz, apparaît clairement. D'ailleurs, la présentation du programme de la Serpentine Gallery dans la publication qui accompagne le projet de Koolhaas souligne effectivement que l'intention qui sous-tend ces interventions est de faire la promotion de l'architecture par le biais de structures sensibles :

*« We create something bite-sized, something temporary; something that lingers in the imagination but that physically disappears. It is not intimidating, because it allows visitors to react strongly to it while being aware that it will disappear and a new one will rise in its place the following year. In this way, the public becomes engaged and involved in the debate surrounding architecture, which can often be perceived as aloof or forbidding with a formal language that is obscure and exclusive (...). To really be appreciated, architecture needs to be experienced, the space needs to be felt, the colours seen, the textures engaged with. Being in a building, feeling it and absorbing the space, seeing the light, is the only way a true understanding can really work. »<sup>31</sup>*

Alors que la différenciation entre l'installation artistique et l'installation architecturale apparaît parfois avec un certain degré d'ambiguïté, paradoxalement, celle entre l'installation architecturale et le bâtiment se dresse plus clairement. En fait, une première dissociation peut être établie à partir du moment où nous acceptons la position idéologique selon laquelle il doit y avoir à la fois une volonté de permanence et une réponse appropriée à l'habiter et au programme pour mener à bien le projet d'architecture, l'édifice. Dans les méthodes traditionnelles de conception, le programme agit en tant qu'élément central autour duquel le projet est développé, que ce soit dans la pratique de l'architecture ou même dans son enseignement. En informant l'architecte ou l'étudiant sur les besoins, les dimensions, les proximités, etc, le programme est le premier élément qui dicte la façon dont le bâtiment agira dans son environnement, qui détermine le

<sup>31</sup> Peyton-Jones, Julia, Hans Ulrich Obrist. 2006. *Serpentine Gallery Pavilion 2006, Rem Koolhaas and Cecil Balmond with Arup*. London: Serpentine Gallery, p.6

comportement approprié de l'individu dans l'espace construit et qui répond à la commande d'un besoin préalablement identifié, c'est-à-dire qui répond à la question de l'habiter. Or, selon Serge Renaudie, l'architecture ne devrait pas avoir à se conformer à un programme, elle devrait au contraire dépasser la question programmatique<sup>32</sup>. Et c'est essentiellement ce que l'installation architecturale cherche à accomplir : contrairement à la méthode traditionnelle, l'usage de l'installation architecturale prend forme dans l'indétermination des fonctions et des occupations qu'elle offre à l'individu et à travers une attitude critique qui provoque une remise en question des préconceptions de l'habiter. En ignorant le programme fonctionnel prédéterminé, cet élément intensément présent dans la pratique, l'installation architecturale devient un espace, ou une séquence d'espaces qui sont mis en forme afin de forcer l'interaction entre elle-même et l'utilisateur, plutôt qu'entre le programme et son visiteur. Elle permet à l'architecture « de prendre position l'instant d'un souffle. »<sup>33</sup>

Bien que la réalité contemporaine force de plus en plus l'architecte à penser au-delà du programme établi, nous n'avons qu'à penser aux innombrables revitalisations de quartiers et aux transformations subies par les bâtiments, la permanence implicite de ces derniers, indépendamment de leur programme fixe ou en évolution, est sans aucun doute relativement proportionnelle à la matérialité des constructions et à l'organisation des séquences spatiales. Alors que l'édifice public est recouvert de pierre, signe de sa longévité, et qu'il se compose à travers les esplanades, portails, atriiums, etc, la maison mobile, qui elle se veut un habitat de transition, et donc temporaire, se resserre sur l'espace de vie minimal dans une construction préfabriquée de plastique et d'aluminium. De façon générale, si une construction est mise en forme pour une durée déterminée, une durée plus courte que la longévité usuelle du matériau et qu'elle se limite à une organisation simple, voire même d'un seul espace, on parlera alors d'une structure, d'un kiosque, d'un pavillon, d'une installation, mais non pas d'un bâtiment, et moins encore d'un édifice.

Dans le même ordre d'idée, l'échelle est aussi un indice de la permanence ou de la prédétermination à disparaître, comme elle est aussi un indice de l'importance attribuée au projet

---

<sup>32</sup> Renaudie, Serge. *Op.cit.*, p.139

<sup>33</sup> *Loc.cit.*

d'architecture. Comme le disent Alix Héaume et Adrien Robain, « [...] l'architecture est liée à l'édifice, au pouvoir, au grand. Dans l'imaginaire collectif la petite échelle est liée à de petits architectes et les grandes réalisations aux grands. »<sup>34</sup> Comme une petite échelle renvoie plutôt à l'idée d'objet, d'un objet de consommation même, sa pérennité, dans l'esprit collectif, est indubitablement vouée sinon à une courte durée, du moins à une moindre importance. Dans un éditorial publié en 1986 dans la revue *Archithèse*, Laurids Ortner proposait plutôt que la petite échelle permet une canalisation d'information, comme dans une démarche plus idéaliste où « l'architecture de dimension réduite [est] un des éléments d'une composition –d'un concept– plus vaste. »<sup>35</sup> Cette assertion sous-entend d'abord la qualité exploratoire d'une architecture de petite échelle où celle-ci participe à l'élaboration du programme intellectuel de l'architecte et sous-entend également que l'architecture de dimension réduite peut constituer un élément perturbateur ou encore émulateur de manière à ce qu'elle collabore à l'avancement des propositions de plus grande échelle et sans doute permanentes, la dissociant davantage du bâtiment.

L'installation architecturale se distingue ainsi de l'édifice dans la mesure où elle est mise en place pour une durée déterminée en deçà de la longévité des matériaux utilisés pour sa mise en place, qu'elle est composée d'une organisation simple, qu'elle est de petite échelle et enfin, qu'elle est un élément d'une composition plus grande, c'est-à-dire qu'elle constitue un terrain d'exploration pour les projets de plus grande envergure. Cela dit, comme dans les cas observés précédemment où les distinctions entre installation d'architecture et installation d'art se nourrissent parfois de leur ambiguïté, la distinction entre installation architecturale et édifice joue elle aussi sur la limite entre l'un et l'autre.

---

<sup>34</sup> Héaume, Alix, Adrien Robain. 2001. *Constructions de petites échelles*. Paris : Éditions du Pavillon de l'Arsenal, p.2

<sup>35</sup> Ortner, Laurids, 1986. Le droit à une plus grande liberté. In *Archithèse*, no3, 1986, pp.4-6, p.4

### 02.2.1 Entre paysage et (non)architecture

Afin de poursuivre la démonstration des ambiguïtés qui gravitent autour de l'installation architecturale et de se resserrer, ce faisant, sur une définition plus claire du sujet, les pages qui suivent présentent deux exemples importants qui peuvent se rallier soit dans le camp des arts, soit dans le camp de l'architecture, dépendamment des angles par lesquels ils sont abordés, mais qui se campent indubitablement dans l'installation architecturale.

Débutons par l'œuvre de Richard Serra. Disons d'abord que Serra est un sculpteur, qu'il érige des sculptures. Son travail pourtant oscille entre l'artistique et l'architectural en ceci qu'il est tantôt considéré comme art, tantôt comme architecture, particulièrement dans les interventions qu'il a réalisées depuis le début des années 1980, comme avec, par exemple, *Tilted Arc*, une sculpture construite sur la *Federal Plaza* à New York en 1981 (ill. 02.2.11). Dans cette intervention, comme dans plusieurs autres qui ont suivi, la première ambiguïté qui apparaît est que l'artiste construit un mur de métal prévu pour un espace public en plein cœur de la ville. Dans la section précédente, une citation de Benoît Goetz nous disait que la sculpture n'a pas de mur, que la muralité est un trait spécifique à l'architecture. Or *Tilted Arc* est sans contredit un mur qui sépare et qui compartimente l'espace : d'un côté concave, de l'autre convexe ; d'un côté le bâtiment, de l'autre la ville ; d'un côté l'espace surveillé, de l'autre l'espace anonyme. La seconde ambiguïté se trouve dans l'interpellation de l'individu à participer à l'expérience du mur. Comme le dit Serra, il a « trouvé un moyen de casser ou de changer la fonction décorative de la place et de faire entrer les gens activement dans le contexte de la sculpture. »<sup>36</sup> Contrairement à la définition classique de la sculpture qui place l'objet d'art sur un piédestal afin d'établir une séparation entre la sculpture et le spectateur, Serra ancre ses murs au sol et met en place des espaces avec lesquels l'individu interagit, et à travers lesquels cet individu prend pleine conscience de son environnement. Les murs de Serra ne sont donc pas des objets autour desquels les spectateurs s'arrêtent, regardent et contemplent, mais bien des murs qui accompagnent et provoquent même le mouvement :

---

<sup>36</sup> Serra, Richard. 1990. *Écrits et entretiens*. Paris: Daniel Lelong Éditeur, p.163

« *The viewer becomes aware of himself and of his movement through the plaza. As he moves, the sculpture changes. Contradiction and expansion of the sculpture result from the viewer's movement. Step by step the perception not only of the sculpture but of the entire environment changes. The space can be experienced as compressed, foreshortened, or extended.* »<sup>37</sup>

La même chose peut être dite à propos de *Clara-Clara* par exemple, construite à Paris en 1983 (ill. 02.2.12) ou encore avec *The Hedgehog and the Fox*, construit à Princeton en 2000 (ill. 02.2.13). Dans le premier cas, il s'agit de deux arcs de cercle, dos-à-dos, alors que le deuxième se compose de trois rubans parallèles de 29 mètres de long. En plus de proposer une interprétation nouvelle de l'environnement, d'un pittoresque moderne comme le propose Yves-Alain Bois<sup>38</sup>, les murs de Serra agissent entre eux, c'est-à-dire qu'ils dessinent une spatialité qui leur est redevable, tout en agissant dans un rapport direct avec une complexité spatiale proprement architecturale : ils ont chacun un avant et un après, un devant et un derrière, mais surtout, leur association forme l'entre-deux, un intérieur tributaire du geste architectural. L'expérience qui en résulte offre donc une proposition spatiale qui prend effet par la vision, bien entendu, mais aussi à travers l'ouïe, le touché et la proprioception: le son produit par le déambulement des corps et celui produit par les coups donnés aux murs bondissent sur les parois et changent de façon importante l'expérience vécue, alors que l'inclinaison des parois déstabilise le promeneur de telle manière qu'un côté du corps semble aller plus rapidement que l'autre.

Serra se distance de toute évidence de la pure contemplation de l'objet d'art en mettant en place une expérience similaire à celle attendue de l'espace architectural. Il propose également un regard critique sur l'architecture qui entre en relation avec sa sculpture : à travers l'emprunt d'une échelle, de méthodes, de matériaux et de procédures généralement associées à l'architecture, la comparaison est inévitablement provoquée. Dans son texte *Sculpture in the Expanded field*, Rosalind Krauss éclaire la situation : Serra utilise à la fois l'architecture et ce qui n'est pas l'architecture afin de créer une structure axiomatique<sup>39</sup>, c'est-à-dire qu'il intervient sur l'espace réel de l'architecture par une reconstruction partielle d'un nouvel espace architectural. Mais avant d'aller plus loin dans l'argumentation, abordons le deuxième exemple.

<sup>37</sup> Serra, Richard. 1991. *The destruction of the Tilted Arc: Documents*. New York: The MIT Press, p.65

<sup>38</sup> Bois, Yves-Alain. 1983. Promenade pittoresque autour de Clara-Clara. In Serra, Richard. *Richard Serra*. Paris: Centre-Georges Pompidou, pp.11-27.

<sup>39</sup> Krauss, Rosalind. 1986. Sculpture in the Expanded Field. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*. Cambridge, London: The MIT Press, pp.276-290, p.287

L'examen du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe est lui aussi pertinent pour l'établissement du champ de l'installation architecturale. Construit en 1929 pour l'Exposition Internationale de Barcelone, et démantelé dès 1930, le pavillon est rapidement devenu une icône de l'architecture moderne (ill. 02.2.14). Pourtant, la réputation et l'engouement pour ce petit édifice –pour ne pas dire la légende, ont principalement été créés par l'entremise de prises de vue délibérément choisies et laissant pour compte des parties de la construction qui, semble-t-il, n'auraient pas concordées avec les intentions de Mies :

*« The photographs that established the reputation of the Pavilion only record the parts of the 1929 building that followed Mies' design. Photographs of the other parts of the 1929 Pavilion do not remain and may not have been taken. »<sup>40</sup>*

Sans avoir l'intention d'occulter le caractère architectural du Pavillon de Mies –il est clair qu'une visite du pavillon aurait suffi à convaincre qui que ce soit de participer à une expérience spatiale exceptionnelle, il est toutefois possible de proposer un argument qui, au contraire de l'œuvre de Richard Serra où l'art est considéré comme architecture, prend en considération cette architecture comme une œuvre d'art. Parce que le pavillon a toujours été présenté par l'entremise de ces photographies à caractère abstrait, artistique, comme dans une distanciation entre l'objet d'art et celui qui le contemple, et que l'architecture de Mies se formule davantage dans une représentation que par une réalité plastique<sup>41</sup>, le saut vers l'oeuvre d'art est inévitable. Par l'entremise de la photographie, nous sommes donc invités à croire que l'expérience de cette image est en fait la même que l'expérience du bâtiment et que seules ces prises de vue sont représentatives de l'expérience globale (ill. 02.2.15). En ce sens, plutôt qu'un *pittoresque moderne* comme chez Serra, le pavillon de Barcelone agirait davantage à l'intérieur d'un *pittoresque pictural* : le pavillon est donné à observer à travers les images prises à l'intérieur même du pavillon. Ce retour sur l'objet le placerait donc dans une position artistique, c'est-à-dire où la découverte du lieu ne s'opère pas dans l'expérience, mais bien dans une relation objet / sujet, observant / observé. L'espace est présenté comme quelque chose à contempler, non pas

<sup>40</sup> Solà Morales, Ignasi de, Cristian Cirici, Fernando Ramos. 1996. *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*. Barcelona: G. Gili p.62. La reconstruction du pavillon a été dirigée par Ignasi de Sola Morales au début des années 1990.

<sup>41</sup> Quetglas, Jose, 1998. *Fear of Glass: Mies van der Rohe's Pavilion in Barcelona*. In Colomina, Beatriz (ed.). *Architecturepresentation*. New York: Princeton Architectural Press, pp.123-151, p.134-5

comme un lieu qui pourrait être habité. L'utilisateur est d'ailleurs exclu de la représentation. La construction du mythe du pavillon de Barcelone repose, dans une certaine mesure, sur l'idée que la contemplation est l'expérience appropriée pour ce bâtiment.

Mais revenons un moment sur une conception qui semblerait peut-être plus équitable, c'est-à-dire celle qui consiste à considérer l'œuvre de Serra en termes de sculpture et le pavillon de Mies comme une architecture. Voyons le diagramme de Rosalind Krauss (ill. 02.2.16). Selon Krauss, la sculpture, jusqu'à la fin des années 1950 a été considérée comme un négatif de l'architecture et du paysage, c'est-à-dire ce qui est devant un bâtiment mais qui n'est pas un bâtiment, et ce qui est inséré dans le paysage mais qui n'est pas le paysage. En ce sens, la sculpture résulterait du mariage entre la *non-architecture* et le *non-paysage*. Krauss propose alors que si ce mariage est possible, le mariage des positifs, entre architecture et paysage, devrait également être considéré, déplaçant la sculpture de cette tension entre les trois disciplines vers un diagramme plus complexe où la sculpture est un des nombreux termes en périphérie de l'architecture et du paysage. Du rapport entre architecture et non-architecture résulte donc une structure axiomatique, alors que de la relation entre paysage et architecture résulte la construction du lieu. Nous avons présenté ci-haut un argument qui défendait l'idée que le pavillon de Barcelone puisse être considéré comme un objet à partir duquel s'abandonner dans la contemplation pittoresque, picturale. Or on se rappellera que c'est avec de Piles, au 18<sup>e</sup> siècle, que la conception du pittoresque apparaît dans le vocable critique et qui, dénotant ce qui présente des caractéristiques associées à la peinture, sous-tend qu'au delà de la beauté, le pittoresque a un caractère expressif plus vrai que les représentations données à travers les gestes, les attitudes ou les mouvements des figures humaines d'un tableau quelconque. En ce sens, le pavillon de Barcelone, bien qu'aucune figure n'y est présentée, mis à part la statue et sa réflexion sur le plan d'eau, est à la fois architectural et paysager : il ouvre à la fois sur un espace intérieur construit et sur la contemplation d'une expression paysagère qui se regarde elle-même. Par cette tautologie, l'individu n'a plus à être représenté puisque le pavillon convainc lui-même du caractère expressif, c'est-à-dire du phénomène sensible. Comme dans la construction du lieu, redevable du mariage entre architecture et paysage dans le diagramme de Krauss, le pavillon engendre un dispositif à travers lequel, par le recours au paysage, nous pouvons explorer l'architecture.



De son côté, le travail de Richard Serra, bien que Krauss le situe dans la structure axiomatique puisqu'il intervient à la fois sur l'espace architectural tout en se situant en dehors de celui-ci, construit néanmoins un rapport spatial immédiat indéniable, relevant de la mise en lieu des constructions. En mathématique, un axiome est une proposition qui n'a pas à être démontrée ou prouvée puisqu'elle est considérée comme une évidence. L'axiome est pris pour acquis, si bien qu'on l'utilise comme point de départ afin d'émettre des vérités subséquentes. Catégoriser Serra dans une structure axiomatique implique donc que son travail est non seulement accepté comme tel, mais suppose de surcroît qu'il est un principe établi, une manière de construire l'œuvre qui ne peut être ébranlée ou remise en question puisque qu'elle n'a pas à être démontrée ou défendue. Partant de ce constat, de l'axiome donc, nous ajouterons que la particularité des œuvres de Serra, principalement dans ses œuvres récentes telles que celles présentées au Musée d'Art Moderne (MOMA) à New York au cours de l'été 2007, et particulièrement dans la pièce *Sequence* (ill. 02.2.17), tient dans la construction d'une figure spatiale qui entraîne la reconnaissance du mouvement de l'œuvre avec le corps. Dans son article *Serra's abstract thinking*<sup>42</sup>, John Rajchman propose que les œuvres récentes de Serra sont liées à l'« extimité » de Jacques Lacan, c'est-à-dire qu'elles produisent à la fois un phénomène extérieur, autonome, et simultanément, interviennent sur les affects de l'individu, sur l'émotionnel et l'intime. Parce que les courbes de *Sequence* sont différentes à la base et au sommet, que l'imbrication des pièces n'est pas donnée à voir de l'extérieur et que l'individu découvre l'espace à mesure qu'il avance à l'intérieur des murs, celui-ci se construit une sorte de carte cognitive de manière à comprendre l'organisation de l'espace, tout en ayant à combattre la désorientation, le déséquilibre, le frôlement des corps causé par les passages étroits, la réverbération des mouvements et l'angoisse, l'anticipation ou peut-être le désir de la découverte (ill. 02.2.18). Il n'est alors pas étonnant qu'il soit presque devenu coutume de lier l'expérience des œuvres de Serra avec la théorie phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty, abordée au chapitre suivant, en ce sens que l'œuvre n'est pas donnée comme un spectacle à voir, mais que le corps et les affects en font intimement partie. Et encore, malgré la complexité et l'envergure de l'impact de l'œuvre sur l'expérience corporelle et affective, nul besoin est d'analyser la composition et les intentions de Serra pour être émue et pour que même les enfants prennent plaisir à découvrir ces espaces inédits.

---

<sup>42</sup> Rajchman, John. 2007. *Serra's abstract thinking*. In McShine, Kynaston, Lynne Cooke (eds.). *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. New York: The Museum of Modern Art, pp.61-75.

Ce qui nous amène à proposer l'argument suivant : le point de rencontre entre la construction du lieu, donc la rencontre entre paysage et architecture, et la structure axiomatique, donc de ce qui est architecture et ce qui n'est pas architecture, est là où se pose l'installation architecturale. Il n'est pas ici question de proposer un hybride de quelque nature, mais de suggérer, plutôt, que l'installation architecturale propose une rencontre, un dialogue entre la mise en place de l'événement, du lieu, et d'un axiome architectural, c'est-à-dire d'une figure reconnaissable qui, sans avoir besoin d'être démontrée ou validée, est prise pour acquis et comprise en elle-même. Sans vouloir réduire la complexité et la finesse du pavillon de Barcelone ou de *Sequence*, la réussite de ces deux réalisations tient, dans une certaine mesure, dans la mise en espace de fragments singuliers, c'est-à-dire des plans, à l'horizontal ou à la vertical. Parce que ces plans, ou ces murs, sont immédiatement reconnaissables en tant que tels, ils ont la capacité, à travers leur assemblage, de propulser l'individu à la fois dans un espace architectural où il peut se reconnaître et vers un lieu qui déborde d'une construction standard, qui rejoint le paysage et qui pousse les limites de l'architecture.

### 02.2.2 Dispositifs architecturaux

La notion de dispositif a été abordée à l'introduction de la recherche en termes d'outil qui a pour fin la négociation entre l'individu et l'architecture, comme un moyen ou encore mieux comme un support à la créativité. Les questions qui se posent alors pourraient se formuler de la façon suivante: à quoi reconnaît-on ce dispositif? Par quoi est-il constitué? Comment supporte-t-il la créativité? Les réalisations de Mies van der Rohe et de Richard Serra examinées au point précédent offrent une première réponse: chacune est essentiellement construite par l'assemblage de murs qui opèrent, à eux seuls, l'emprise phénoménologique de l'espace sur le lieu et sur l'individu<sup>43</sup>. En effet, d'emblée, sans hésitation, l'utilisateur arrive à dire: « ceci est un mur », comme il arriverait à dire « ceci est un escalier » ou « ceci est une porte ». À partir du moment où le mur est identifié en tant que tel, nous savons que nous sommes devant une représentation de cet élément constitutif de l'architecture et pouvons nous interroger sur sa

---

<sup>43</sup> Alors que l'exemple de Serra est clairement défini par cet assemblage, il est nécessaire de souligner que le pavillon de Barcelone, bien que l'argumentation s'en tienne à l'organisation des murs, présente un assemblage plus complexe, en ce sens que l'expérience est aussi modelée par la présence des colonnes, du plan d'eau et du mobilier.

manière de re-présenter à la fois le mur, l'architecture et nos manières d'habiter. Le mur, dans l'architecture quotidienne, est un dispositif qui permet de s'adosser, de contenir, de diviser, de marquer, d'orienter, d'unir, de protéger, etc, ce que font d'ailleurs les murs de ces deux exemples. Mais au-delà du contact disons « normal » que nous entretenons avec le mur, ces exemples transforment et ouvrent l'éventail des actions possibles par l'élimination de certaines articulations qui sont généralement nécessaires au bon fonctionnement du bâtiment. Ces éliminations sont particulièrement évidentes dans le cas de Serra, où les murs qui, bien qu'extrêmement lourds, nous font oublier, à distance, leur poids, c'est-à-dire leur rapport initial à la pesanteur en tant que murs, ces murs, donc, qui sont sans toit, sans plancher, sans porte ni fenêtre, sans même de murs perpendiculaires qui fermeraient l'espace et qui assureraient la stabilité constructive de l'intervention. La description donnée plus haut sur l'expérience de ces assemblages de murs, où l'individu fait face au déséquilibre, à la désorientation, à un environnement sonore inhabituel, etc, entraîne la créativité. En transformant le rapport usuel entre l'usager et le dispositif, il est possible d'imaginer et même d'intenter des actions sur le dispositif, autour du dispositif ou à propos du dispositif, des actions qui ont le pouvoir de changer notre rapport au dispositif, mais également à la ville et à l'altérité. Il suffit de se rappeler la commotion causée par *Tilted Arc* : certains ont changé leur parcours quotidien et donc leur rapport à la ville afin d'éviter ou au contraire de longer le mur; des jeunes adultes « moins désirables », selon l'avis des fonctionnaires gouvernementaux qui travaillaient alors dans les édifices adjacents, y ont trouvé parfois un refuge, parfois une surface sur laquelle s'exprimer, voire même uriner. Scindant la piazza en deux, avec d'un côté le bruit incessant de la rue et de l'autre le calme presque anormal du bâtiment, *Tilted Arc* a mis en relief des caractéristiques que l'habitude peut faire oublier, a mis en valeur l'échelle des bâtiments qui encerclent la piazza en donnant une échelle de référence au passant et a provoqué de telles réactions que les New Yorkais ont dû prendre position et affirmer leur vision de ce qu'est ou de ce que devrait être l'espace public de leur ville. La saga judiciaire qui a suivi la mise en place du mur en témoigne<sup>44</sup>.

La culture architecturale possède un grand nombre de ces dispositifs qui, malgré le re-dimensionnement, le re-positionnement, la re-composition qu'ils subissent dans le développement ou la réalisation d'un projet, sont reconnaissables par leurs formes et leurs

---

<sup>44</sup> Un compte rendu de cette saga est entre autres présenté dans la publication Serra, Richard. 1991. *The destruction of Tilted Arc: Documents*. New York: The MIT Press.

actions. De cette façon, l'escalier baroque ou celui mécanisé du bâtiment contemporain prennent une forme, une dimension et une matérialité différentes mais sont néanmoins reconnaissables en tant qu'escaliers qui montent, qui descendent, qui lient et qui traversent. Dans une certaine mesure le dispositif architectural partage une similarité avec le dispositif mécanique en ceci qu'il opère, dans le bâtiment, une opération spatiale relativement précise. Éclairer, couvrir, espacer, joindre, traverser, fermer, et séparer en sont des exemples. Le dispositif propose ainsi un certain nombre d'actions explicites qui régissent et qualifient une relation particulière entre les espaces qui lui sont attenants. On dira peut-être qu'une porte est une porte et qu'une fois sur ses gonds son cas est réglé, mais parce que le dispositif architectural tient lieu d'articulation entre deux ou plusieurs espaces, qui ont eux-mêmes des caractéristiques définies, une valeur sémantique lui est rattachée et c'est alors que ses proportions, ses matériaux, son emplacement sont altérés. La porte sera peut-être alors lourde ou légère, opaque ou transparente, en retrait ou en avancée, centrée ou désaxée, large ou étroite, avec un nombre infini de variations entre chacune des oppositions. De cette façon, la porte informera à la fois sur l'espace que l'on quitte et celui à l'intérieur duquel on entre : un seuil grandiose qui marque le pouvoir et l'importance, ou l'accès étroit qui traduit plutôt l'espace servant, humble.

Dans son ouvrage *Le Corbusier in Detail*, Flora Samuel ouvre son cinquième chapitre, qui porte sur les éléments de la promenade architecturale, de la manière suivante :

*« Le Corbusier was always keen to emphasize the fact that his architecture was built around a series of unfolding views, encompassing and celebrating the movements of the body. « Architecture is interior circulation more particularly for emotional reasons : the various aspects of the work –a symphony whose music never leaves us –are comprehensible in proportion to the steps which place us here, then take us there, permitting our eyes to feast on the walls or on the perspectives beyond them, offering up the anticipation or surprise of doors which reveal unexpected space... » Just as a film director creates a feeling of suspense, or a writer draws out the end of a book in order to render the conclusion all the more satisfying, the architect can choreograph a route to create maximum drama. In these cases it is the small details that are of the utmost importance in contributing to the sense of anticipation. »<sup>45</sup>*

Cette dernière assertion, où l'auteur affirme que ce sont les petits détails, c'est-à-dire l'articulation des dispositifs, qui contribue à construire un sens d'anticipation dans la promenade

---

<sup>45</sup> Samuel, Flora. 2007. *Le Corbusier in detail*. Oxford: Architectural Press, p.127

architecturale, sous-entend que ces éléments ponctuels, loin d'être anecdotiques, ont contribué en large partie à l'expérience générale des bâtiments de Corbusier. Les exemples que met en valeur Samuel, particulièrement dans le traitement des portes –où la grande porte pivotante laisse couler l'espace, la poignée encavée laisse croire à l'œil que la porte est un mur et à la main que le corps peut le traverser, ou encore la porte découpée à l'intérieur du mur comme pour contenir l'espace et exiger un effort physique pour l'enfourcher, laissent croire que la construction du dispositif, tout comme l'articulation qu'il fabrique entre les espaces, faisaient consciencieusement partie de l'œuvre de Corbusier. Considérés d'abord comme des éléments autonomes qui, une fois mis en contexte, négocient les entrées, les sorties, la fluidité, l'obstruction, etc, les portes, mais aussi les escaliers et les rampes de Corbusier, sont observés comme des dispositifs qui font la promotion d'un engagement à la fois avec le bâtiment et sa signification<sup>46</sup>, avec l'expérience sensible et émotionnelle.

Dans une certaine mesure, *A Pattern Language* de Christopher Alexander nous informe également sur la reconnaissance du dispositif, et particulièrement dans cet exemple, sur son bon usage. Sortant d'une autre époque et d'un discours dissocié de celui de Le Corbusier, il demeure néanmoins que le dispositif porte, dans les deux cas, une incidence importante sur le « succès » ou « l'échec » d'une construction, pour employer des termes peut-être plus appropriés au cas d'Alexander. Par exemple, l'article 193 qui porte sur les murs à demi ouverts soutient que les pièces fermées restreignent la fluidité naturelle des occasions sociales et des transitions d'un moment social vers un autre, alors que les pièces qui sont trop ouvertes n'arrivent pas à supporter les différenciations entre les événements que la vie sociale nécessite<sup>47</sup>. Bien que la description fournie par Alexander sur cette situation se penche davantage, du moins dans sa première lecture, sur les difficultés à engager une conversation ou à la vulnérabilité de l'individu qui se trouve dans l'espace ouvert, il y décrit en fait une multitude d'actions possibles perpétrées par le mur, qu'il soit plein, évidé, bas, haut, etc. La discussion sur la hauteur de plafond ou encore sur la fenêtre intérieure sont d'autres exemples qui présentent une réflexion similaire. Un élément important du discours d'Alexander, qu'il souligne d'ailleurs dans son introduction, est que ces patrons ne sont pas des entités isolées mais qu'un patron ne peut exister que dans la

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.165

<sup>47</sup> Alexander, Christopher. 1977. *A Pattern Language*. New York: Oxford University Press, p.893

mesure où il est supporté par d'autres qui sont plus grands et donc qui le contiennent, par d'autres de la même échelle qui l'entoure et encore d'autres plus petits que lui-même contient<sup>48</sup>. Le dispositif est donc, dans ce cas, indissociable de l'environnement dans lequel il se trouve.

Cette préoccupation de l'imbrication est également présente dans les six principes d'Alberti. Ceux-ci sont composés par la région –c'est-à-dire l'étendue du territoire, la place –soit une partie de la région ou l'aire de l'édifice, la partition –qui est la division qui sépare l'aire, les parois –c'est-à-dire toute structure verticale qui monte du bas vers le haut pour supporter le toit ou les plafonds, les toits –qui sont évidemment ceux qui recouvrent les édifices mais également toute chose qui s'étend au-dessus de la tête, et les ouvertures –soit tout ce par quoi on peut entrer ou sortir, y compris les fenêtres et les escaliers. Si la région et la place ont un caractère qui déborde du bâtiment, on peut, à partir des quatre autres principes, comprendre les déclinaisons de ces dispositifs qui mèneront, par leur assemblage, à l'édifice. Les croisements entre la partition, les parois, les toits et les ouvertures « vont agir comme un véritable dispositif heuristique, organisant de proche en proche la bâtisse dans tous ses aspects, suivant un modèle qui, à chaque projection se transforme. »<sup>49</sup>

À la lumière de ces trois exemples, on arrive à déterminer les actions premières du dispositif architectural qui se produisent de manière simultanée. En premier lieu, le dispositif opère une action architecturale, c'est-à-dire qu'il lie, structurellement et/ou spatialement, deux ou plusieurs espaces entre eux. Ensuite, il opère une action temporelle déterminée par l'usage qu'en fait l'individu dans le temps requis par cet usage ; il relie, donc, l'individu à l'espace à travers l'intervention que le premier porte sur le second. Et enfin, le dispositif opère une action usagère, c'est-à-dire qu'il négocie un rapport particulier entre les usagers. À partir de ces trois actions principales, le dispositif articule et qualifie donc une ponctuation dans l'architecture, un moment, une opération spatiale temporelle.

Ces trois exemples nous éclairent également sur un caractère particulier et intrinsèque du dispositif, soit celui de la liaison. En effet, que ce soit entre les parties de l'édifice, entre ces

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.xiii

<sup>49</sup> Donati, Gérard. 1989. *Leon Battista Alberti, Vie et Théorie*. Bruxelles: Pierre Mardaga, p.52

parties et l'individu ou encore entre l'individu et un autre, indéniablement, le dispositif lie. Une des particularités de l'installation architecturale tient en ceci qu'elle substitue la ville aux parties de l'édifice, transformant la première action. En effet, puisqu'il n'est pas question de procéder à la construction d'un ouvrage complexe, mais plutôt d'un « concentré » d'architecture, le dispositif est laissé à lui-même sur le lieu d'intervention, généralement sans relation directe à des espaces intérieurs construits qui lui seraient immédiatement adjacents, de façon à ce qu'il s'associe directement à l'environnement plutôt qu'au bâtiment<sup>50</sup>. L'installation architecturale devient pour ainsi dire, une ponctuation dans la ville. Si, tel que présenté au point 02.1.1, il existe un « texte » et une « syntaxe » architecturale qui communiquent et qui permettent la transposition d'un signe vers un signifié, que l'édifice matérialise une valeur sémantique, l'idée d'une ponctuation convient davantage à l'installation architecturale, d'abord dans la taille, mais surtout dans l'action qu'elle perpète. Comme une virgule, des points de suspension, un point d'interrogation ou d'exclamation, des guillemets ou des parenthèses, un tiret, ou une majuscule, plutôt que de se faire le véhicule d'une valeur sémantique, l'installation architecturale manipule, transforme ou qualifie le sens de ce qui la précède et la suit, donc du lieu dans lequel elle s'installe et celui qui l'entoure. Elle marque une pause, elle sous-entend une complicité, elle fait monter l'intonation, elle exprime la surprise, l'admiration ou l'exaspération, elle encadre, isole, indique le changement ou le début d'une chose nouvelle. Lorsqu'elle agit en dehors du bâtiment, le dispositif mis en place par l'installation architecturale intervient sur notre lecture de l'architecture et de la ville.

Nous terminerons avec la présentation d'une installation architecturale par le collectif Ekip, à Gatineau qui propose une autre dérivation du mur, cette fois comme l'élément déclencheur de l'appropriation territoriale (ill. 02.2.19):

« L'obstacle engage la curiosité et l'intuition. Le passant s'y approche, y pénètre, flâne, le franchi, s'y promène, touche, monte, passe en dessous, s'y perd, s'assoit dedans, s'y couche, s'y repose, s'y cache du soleil, s'y oublie...Il expérimente les passages, les situations et les vues. [les voisins] est un dispositif de perception du paysage; à la fois fond neutre, cadreur de vues, du ciel, de la lumière, et à la fois articulateur du territoire, cet obstacle étrange vise à révéler les qualités paysagères du terrain vague. [les voisins] invite donc à interagir avec l'obstacle, avec le territoire et surtout avec les

---

<sup>50</sup> Ceci dit, notons qu'il peut arriver qu'à l'occasion une installation touche un édifice, transformant la relation dedans/dehors, intérieur/extérieur. Il suffit de penser aux échafaudages pendant la réfection d'une façade par exemple.

autres flâneurs; les côtoyer, écouter, échanger et s'ouvrir à l'expérience de l'autre...à cohabiter cette commune clôture. »<sup>51</sup>

De la même manière dont *Shift* de Serra révélait le paysage, soit par le tracé d'un horizon fixe qui en révélait la topographie (ill. 02.2.20), l'installation architecturale [Les voisins] non seulement rend apparente la pente douce dans laquelle elle s'inscrit mais elle parvient également, et peut-être surtout, à transformer notre rapport usuel à un dispositif qui signifie habituellement davantage l'interdiction, la division, voire même la surveillance plutôt qu'une forme de convivialité. À quand remonte le temps où nous sommes passés sous une clôture, où nous nous y sommes accrochés pour regarder d'en haut? L'installation architecturale transforme notre attitude face au dispositif : elle provoque l'événement.

### 02.3.0 Événement, rencontre, exclamation

Que l'on parle d'un accident, d'une affaire, d'un coup de théâtre, d'une catastrophe, ou encore d'un scandale, il y a assurément événement. Mais l'événement peut aussi être un sentiment, ou encore un état, qu'il soit un état de plaisir, de choc, de désir, d'étrangeté, d'étonnement, de transformation, de rupture, de compulsion, ou même de transformation. Sans même avoir à recourir à l'occurrence outrageusement exceptionnelle et de grand éclat, l'événement appelle à l'instant présent, bref, immédiat, sans intermédiaire. Il est le moment inattendu à nu. En ce sens, l'événement rejoint l'idée de la temporalité, c'est-à-dire de ce qui est présent, mais d'une durée limitée dans le temps, brève. Il arrive fréquemment que le qualificatif « éphémère » se substitue à celui de « temporaire » et qu'il soit alors question d'un événement ou dans le cas qui nous intéresse, d'une intervention ou d'une construction éphémère. Nous ne tenons pas à mettre trop d'emphasis sur cette distinction : éphémère et temporaire sont si largement utilisés qu'il semble vain d'insister sur un usage particulier ou correct des termes. Dans plus d'un cas, la distinction est si fine que les deux peuvent parfois être interchangeables. Néanmoins, compte tenu de l'argument présenté dans la thèse, il est utile de souligner une distinction qui semble

---

<sup>51</sup> Ekip. 2004. [Les voisins]. [www.ekip.ca/ekip\\_fr/Frameset.htm](http://www.ekip.ca/ekip_fr/Frameset.htm) (16 avril 2008)



cruciale : alors que l'éphémère renvoie, de par sa racine grec, à sur (*epi*) et jour (*hemera*), donc à la chose qui dure « sur le jour », comme le papillon et la fleur éphémère, la notion de mortalité, de la fin de l'existence est fortement rattachée à la chose éphémère. Plutôt que de compter, donc, sur une chose qui tendrait à sa propre disparition, renvoyant à des notions d'évanescence, de fugacité, d'insaisissable et d'immatériel, le temporaire pointe davantage vers le provisoire et l'intérim, c'est-à-dire vers ce qui est contrôlé dans le temps par un agent externe. Le temporaire est l'intervalle de temps contenu entre deux circonstances et dépendant de ces circonstances qui se succèdent dans une période limitée et généralement connue, mais qui ne sont pas directement enchaînées. Un emploi temporaire, déterminé par la durée d'un contrat, la folie passagère causée par une circonstance quelconque et disparue avec le retrait de cette circonstance, un gouvernement provisoire, en attendant la mise en place d'un processus d'élection démocratique, autant d'exemples qui démontrent l'influence de l'agent externe sur la durée de la chose temporaire. En ce sens, le temporaire soulève la notion d'intervention, de la prise de position et d'action sur la condition actuelle.

Comme le monument peut s'opposer au temporaire, à l'opposé du temporaire, de toute évidence, se trouve la permanence. L'idée même de l'architecture sous-tend, de manière générale, l'implication d'une certaine longévité, d'une durée. L'histoire de l'architecture parle d'ailleurs du besoin fondamental de l'Homme à habiter et à construire des lieux où il peut se reconnaître et marquer son passage. De la même manière, on associe généralement architecture et civilisation :

*« Early Mediterranean architecture is first of all distinguished by the use of large stones. It is a megalithic architecture where the material symbolizes the solidity and the permanence found in mountains and rocks. Permanence was understood as a primary existential need, and was related to man's ability of procreation. »<sup>52</sup>*

Ce discours tenu par Christian Norberg-Schulz, mais aussi partagé par des historiens comme Joseph Ryckwert par exemple, où l'architecture serait née du désir de procréation, mais également d'un besoin de sécurité, de trouver sa place dans le monde, implique une relation de permanence avec l'espace construit, une relation où la reconnaissance du lieu permettrait à

---

<sup>52</sup> Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, p.51

l'individu d'habiter au sens fort du terme. Il est pourtant difficile, dans la société contemporaine, d'envisager cette permanence, ne serait-ce que par l'omniprésence des discours sur le numérique, sur la société de l'image, sur l'individualisation de l'individu ou de l'«individu incertain», pour reprendre l'expression d'Alain Ehrenberg<sup>53</sup>. Pourtant, autant le nomade urbain parvient-il à trouver son compte dans cette société de changements continus, autant un citoyen «ordinaire » arrive-t-il à se reconnaître, à s'identifier et à s'investir dans son quartier ou sa ville. D'une certaine manière, nous pourrions dire que la ville fonctionne selon deux vitesses. À travers la globalisation des systèmes urbains, des réseaux qui mettent les villes et les individus en contacts directs et constants, l'infiltration des technologies informatiques dans nos routines quotidiennes, il y a, simultanément, une échelle plus locale qui, malgré le tumulte du changement et de la connectivité, développe un sentiment d'appartenance identitaire où une permanence relative peut être envisagée. Les mouvements écologiste et communautariste, par exemple, bien qu'ouverts sur le monde, sont des exemples où la notion de participation sociale implique une certaine idée de permanence<sup>54</sup>.

Même si le permanent et le temporaire se côtoient dans la ville et que leur juxtaposition participe à la définition de la ville contemporaine, le temporaire semble pourtant plus porteur de potentialité événementielle en ceci que sa spontanéité et sa courte durée permettent des frottements qui ne seraient peut-être pas permis dans la permanence. Dans ses *Pérégrinations*, Jean-François Lyotard aborde la question de l'événement en termes de ce qui se cache à travers le quotidien et qui exige une certaine sensibilité de la part de l'individu pour que celui-ci « découvre » ces événements du quotidien :

« Il est tentant de se représenter un événement comme un face-à-face avec le néant. (...) Mais les choses ne sont pas si simples. Beaucoup d'événements arrivent sans

---

<sup>53</sup> Selon Ehrenberg, la collectivité des sociétés démocratiques avancées n'organiserait plus l'identité des personnes et donnerait plutôt à l'individu une responsabilisation toujours plus grande. Plutôt que de participer à un destin collectif, l'individu serait désormais confronté à l'incertain et à s'appuyer sur lui-même pour donner un sens à sa vie et s'engager dans l'action. Ehrenberg, Alain. 1995. *L'individu incertain*. Paris: Calmann-Lévy.

<sup>54</sup> Cela dit, cette dernière association à la permanence oscille plutôt vers la notion de la durabilité. Celle-ci, nécessairement associée au développement durable, tant architectural que sociétal, prend sa valeur lorsque mise en contraste avec le superflue arbitraire dans nos habitudes de consommation. De cette façon, ce qui est permanent peut effectivement être durable, mais ne l'est pas obligatoirement. De la même façon, la construction temporaire peut elle aussi être durable ou non, dépendamment de la façon dont elle fait usage des matériaux, du site, de son implication dans une propagande du durable, par exemple, ou encore dans la façon avec laquelle elle participe à changer les habitudes. L'orientation à long terme peut aussi bien se trouver dans le temporaire que dans le permanent.

qu'on puisse les dévisager. Le néant qu'ils recèlent ne se manifeste pas, reste imperceptible. (...) Ils nous viennent cachés sous les dehors du quotidien. Pour être sensible à leur qualité d'événements, il faut pouvoir écouter le timbre qu'ils ont en deçà de leur silence et de leur bruit. Il faut être passible au il arrive plutôt qu'à ce qui arrive. Et cela demande beaucoup de finesse dans les petites différences. »<sup>55</sup>

L'espace spontané que sous-entend Lyotard, ce « il arrive », constitue un lieu, ou un moment inattendu, qui étonne, qui brise le cours des choses et crée une rupture avec la séquence spatiale ou usagère habituelle. Considéré en ce sens, l'événement fait également résonance avec la question d'expérience, que Henri Maldiney décrit de la façon suivante :

« Qu'est-ce que l'expérience? Les mots qui la désignent dans nos langues (le latin *experientia*, le grec *empeiria*, l'allemand *Erfahrung*) ont tous la même racine : *per* (à travers), mais évoquent des modalités différentes. Le préfixe *er* de *Erfahrung* dénote une action confective qui rassemble en un résultat projeté et obtenu les phases d'un parcours, tandis que les mots grec et latin se rapportent à une traversée (en grec, une percée) à partir de laquelle (*ex*) ou au cours de laquelle (*en*) l'homme acquiert le sens des choses. (...) Au mot « expérience », qui évoque aujourd'hui l'objet, je préfère « épreuve », qui, aussi probatoire, a le sens d'une initiation à ce qui n'est pas encore. »<sup>56</sup>

Voici maintenant apparaître deux autres termes qui se rallient à la notion d'événement : l'épreuve et le probatoire, qui engendrent à leur tour, la notion d'intervention. Dans cette citation de Maldiney, l'expérience serait ce par quoi nous acquérons le sens des choses que nous ne connaissons pas encore, elle est initiation. Nous connaissons bien les ramifications de ces initiations où l'individu doit traverser un certain nombre d'épreuves, parfois pénibles ou humiliantes, pour faire partie d'un groupe et que la période de probation, c'est-à-dire la durée pendant laquelle son appartenance au groupe n'est pas assurée, peut varier en terme d'épreuves et de durée. Si l'épreuve et la probation peuvent soulever certaines connotations négatives, elles peuvent toutefois être envisagées dans un rapport d'intervention où l'épreuve est l'événement auquel fait face l'individu et la probation, la période pendant laquelle l'événement a lieu. C'est par cette approche détournée que l'idée d'une initiation « à ce qui n'est pas encore » prend sa force : en intervenant sur le lieu quotidien, ce qui fait événement génère une situation nouvelle, qui n'existait pas avant, et qui disparaîtra dans un laps de temps donné, qui n'existera donc plus.

<sup>55</sup> Lyotard, Jean-François. 1990. *Pérégrinations*. Paris: Galilé, p.41

<sup>56</sup> Maldiney, Henri. 2000. Rencontre avec Maldiney: Éthique de l'architecture. In Younès, Chris, Thierry Paquot. *Éthique, architecture, urbain*. Paris: Éditions la Découverte, pp. 13-23, pp.19-20

L'épreuve, cet événement temporaire, est donc cette chose qui intervient dans la relation « normale » qui régie le rapport entre les individus et la ville, voire entre les individus, et qui exige un certain effort de la part de celui qui se prête à l'expérience. L'épreuve et l'initiation demandent la participation active de l'individu, contrairement à l'édification qui s'impose plutôt aux individus.

La participation active de l'individu à l'intérieur de l'événement peut également se transposer dans la participation active de l'architecte et de l'architecture dans la ville, notamment dans la dimension critique qu'ils peuvent potentiellement engager. Sans trop entrer en détail dans cette dimension, qui est discutée au quatrième chapitre, il est tout de même à propos de s'intéresser au travail de Haus Rucker Company, un groupe autrichien qui a vu le jour en 1967 (ill. 02.3.1-4). Particulièrement engagé dans l'événement, l'intervention et le temporaire, l'oeuvre de HR-Co s'est intéressée à ces problématiques par l'entremise d'une architecture provisoire, c'est-à-dire d'une architecture qui fournit les expériences nécessaires, voire requises, afin de développer des manières différentes de planifier et d'expérimenter la ville. Dans un article paru dans *Domus* en 1977, intitulé *Architettura provvisoria; a proposal*, Laurids Ortner, un des membres du groupe, fait un certain nombre d'assertions qui éclairent la position du groupe, dont voici les principales:

*« Provisional structures become elements of a temporary architecture : in order to subdivide and complement existing structures, in order to wall-off space and to block off squares, in order to create new emphasis, in order to provide information and orientation, to decorate and experiment. »*

*« Free space in the city will be devoted to experimental activities. »*

*« Whatever could be more livable, more beautiful must be attempted. »*

*« The creation of guiding principles relevant to the present situation must have priority over the precise development of minor solutions. »*

*« Provisional architecture is the reconstruction medium for our cities, an arrangement-aid and macro-furniture, a co-ordination element for existing structural substance and a test-stand for public opinion. »*

*« Changes no longer materialize unnoticed. They arise, are controversial, and people are shocked and interested. Thus the effectiveness of design measures can be tested. »*

*« Provisional architecture is didactic. »<sup>57</sup>*

---

<sup>57</sup> Ortner, Laurids. 1977. *Architettura provvisoria; a proposal*. In *Domus*, no 569, April, pp.25-31.

À travers ces assertions apparaissent certaines contingences proposées par l'événement et l'intervention : d'abord l'architecture provisoire, temporaire, peut avoir une portée éthique, adressant et questionnant le beau et le bien dans l'aménagement de la ville et des solutions qui lui sont imposées. Aussi, en agissant à partir de principes plutôt que de formes données et reçues, l'architecture provisoire participe à l'élaboration d'un projet qui dépasse son intervention de manière à ce que la réflexion et les conséquences entraînées par l'intervention et l'événement puissent être transposées dans le projet sinon permanent, du moins de plus grande envergure. Et enfin, parce que l'architecture provisoire est un agent de changement, plutôt qu'une imposition définitive, elle peut participer au projet éducatif ainsi qu'à l'élaboration d'une ouverture critique accessible à la population de manière plus générale. Facilitant la considération du changement, l'architecture provisoire peut être didactique en ce sens qu'elle intervient sur la perception de l'espace, de l'architecture et de la ville. Les notions de transgression, de mise en abîme et d'acceptation du danger qu'exerce la proposition provisoire sont directement reliées et nécessaires à la mise en lieu d'une architecture d'exploration :

*« Provisional architecture is aggressive. It breaks up burnt-up seeing habits. It is a school of amazement sharply stressing the crucial problems, and, precisely adjusted to the existing situation, it is capable of solving problems without compromises. Its design is free from local politics and utilitarian pressure, as provisional architecture is not burdened with the mortgage of having to sustain the next hundred years. Provisional structures never demand perfection, here the gods are not in details but in the basic concept. It is the immediacy and forcefulness of solutions which is decisive, not the polishing of details, the smoothing of minor facets. Provisional architecture does not build cathedrals, nor candle stores either, it simulates changes. It can be cleared away. »<sup>58</sup>*

Ces contingences, donc, portent à croire que l'architecture provisoire peut être un médium à travers lequel changer l'appréhension de la ville et de ce que peut être fait avec et à travers l'architecture. Nécessairement, changer l'appréhension par l'attitude transgressive, orientée vers des propositions limites, voire idéologiquement dangereuses, suscite fortement la question éthique, dont il a été question précédemment et nécessite que l'intervention ne soit pas « gratuite » mais qu'elle adresse un désir profond de dialogue avec l'espace urbain, public. La place et le square font évidemment partie du lot, mais l'espace public doit ici être élargi à tout espace qui

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.30

n'est pas stable, fixe ou clairement défini, aux usages publics d'espaces privés, aux espaces de circulation, de jonction, aux espaces en friche, en bordure, aux limites, etc. De cette manière, l'espace public n'est pas seulement constitué de ces lieux officiellement dédiés à la collectivité mais, comme avec la proposition de l'individu incertain d'Ehrenberg, s'étend plutôt à l'espace qui accompagne l'individu dans sa déambulation urbaine : depuis sa porte, à sa clôture, à son trottoir, à sa rue, à son arrêt d'autobus, à son marché, à son lieu de travail, à son restaurant favori, etc, tout lieu dans lequel l'individu circule et côtoie est en soi son espace public. Un changement de l'appréhension de l'espace public implique ainsi un changement dans l'habitabilité de la ville et de l'architecture qui la construit.

L'événement serait donc cette potentialité d'ouverture sur ce qui est « autre », ce qui ne peut être attendu, qui bouleverse et qui met au défi l'habitude. La question qui émerge alors est la suivante : comment l'architecture fait-elle événement? Mais plus particulièrement, dans le cas qui intéresse cette recherche, comment l'installation architecturale propose-t-elle un événement différent de celui de l'architecture telle qu'on l'entend? L'événement, nous dit Henri Maldiney, est la rencontre avec l'«autre» :

« Il faut tenir compte que la vie se compose pour une grande part d'habitude. Il y a très peu d'événements réels, de rencontres réelles, mais elles sont décisives, elles engendrent le bien ou le mal. C'est donc là qu'il faut absolument porter l'accent. (...) Aujourd'hui, on dit « entrer en contact » (...). La rencontre, c'est autre chose. « Autre » est aussi l'espace de la rencontre, celui, entre autres, de l'architecture. »<sup>59</sup>

L'espace « autre » offert par l'architecture, cet espace de rencontre avec ce qui ne constitue pas une habitude, serait l'événement architectural. Alors que Maldiney le nomme « rencontre », par opposition à « contact », Benoît Goetz propose l'« exclamation » : « c'est ce qui arrive, ce qui se dit et s'écrit, dès lors que l'espace (...) devient l'occasion d'une expérience. »<sup>60</sup> Dans l'argumentation de Goetz, il ne s'agit pas de trouver un lieu qui aurait des caractéristiques particulières et qui, dans l'unanimité, serait identifié comme le lieu d'une exclamation. Au contraire, l'exclamation survient dans la découverte, dans l'inattendu, d'une place à une autre, d'un moment à un autre :

<sup>59</sup> Maldiney, Henri. *Op.cit.*, p.22

<sup>60</sup> Goetz, Benoît. 1994. L'« espace-surprise » : pensée et sensation. In *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, no 1, mars, pp.137-147, p.143

l'exclamation « arrive par surprise, au hasard d'une rencontre ou d'un déplacement. »<sup>61</sup> Le Corbusier avait également identifié cet événement architectural, en le qualifiant d'« espace indicible », où l'indicible se pose comme le nom de l'émotion spatiale :

« Car, dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d'intentions, un véritable monde qui se révèle à qui de droit : à qui le mérite. Alors la profondeur sans borne s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible. »<sup>62</sup>

L'événement de l'architecture résiderait donc dans sa capacité à générer la rencontre de l'émotion spatiale, c'est-à-dire une rencontre qui ne s'attarde pas à la représentation de la forme mais qui s'étend dans l'univers du senti. Mais qu'en est-il alors de l'installation architecturale? Dans *Le Corbusier in Details*, suivant l'observation de Thomas Schumacher, Samuel propose que comme dans les peintures de Piero della Francesca du 15<sup>e</sup> siècle, où la structure de la représentation s'organise à travers l'espace architectural, entre un événement proche et un autre lointain, les dispositifs mis en espace par Corbusier, en plus des actions dont il a été question au point précédent, renforcent l'importance des événements. Particulièrement dans l'*Annonciation* et la *Flagellation* de Francesca (ill. 02.3.5-6), le cadre architectural, c'est-à-dire la colonne centrale sur laquelle repose l'étage supérieur du bâtiment, qui lui se perd dans la limite supérieure et une limite latérale de la toile, organise la gauche et la droite du tableau, l'intérieur et l'extérieur de la scène, l'enchaînement des événements, entre celui immédiat auquel nous sommes témoins et celui en attente, que nous sommes appelés à projeter, et entre le près et le lointain, tant spatialement que temporellement. Une organisation similaire s'opère chez Le Corbusier, entre autres à l'aide de ses portes pivotantes, ou encore, comme le démontre une photographie de son appartement de la rue Nungesser, dans la représentation de son propre lieu de vie (ill. 02.3.7). Il était question, au point précédant, du dispositif en tant que ponctuation dans l'architecture et de l'installation architecturale en tant que ponctuation dans la ville. Il est clair que la colonne, en tant que dispositif structural, constitue, dans les tableaux de Francesca, une ponctuation absolument essentielle dans la lecture et l'organisation de la représentation. C'est la colonne qui qualifie le sens des scènes qui lui sont adjacentes et qui indique le changement entre les

---

<sup>61</sup> *Loc.cit.*

<sup>62</sup> Le Corbusier. 1959. *Modulor 2: 1955 (la parole est aux usagers)*. Boulogne: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, p.22

événements. De la même manière, la porte qui sépare le monastère de l'église de La Tourette transforme distinctement l'enchaînement de la procession, dépendamment que la grande porte soit ouverte et donc dégage le percement exercé dans le mur, ou que le visiteur ait à traverser par la petite porte qui elle est découpée à l'intérieur de la grande (ill. 02.3.8). On peut dès lors avancer que le dispositif prépare à l'événement, qu'il est ce point marquant à partir duquel l'événement se dévoile. L'installation architecturale offre donc la potentialité d'articuler des événements dans la ville, une occasion forte de transition entre « ces choses qui sont » et « ces choses qui arrivent », dans la génération de rencontres ou d'exclamations urbaines.

### **02.3.1 Les Maisons de la rue Sherbrooke**

Nous avons vu dans ce chapitre que la pratique de l'installation architecturale soulève évidemment un certain nombre de questions et d'ambiguïtés, mais qu'elle est également, et peut-être surtout, porteuse d'un questionnement des limites de la discipline, et qu'elle agit sur son environnement aussi bien que sur l'individu, qu'elle articule une relation active. L'événement qu'elle suppose permet également d'entrer dans la dimension critique de l'intervention et d'engager pleinement la portée éthique de l'architecture. Afin d'illustrer ces énoncés, nous nous attarderons brièvement sur un exemple montréalais d'une architecture temporaire qui a marqué profondément le développement urbain de la ville.

*Les Maisons de la rue Sherbrooke* de Melvin Charney mise en place sur le côté sud de la rue Sherbrooke et à l'ouest de la rue St-Urbain à Montréal en 1976, est un exemple local important d'une pratique alternative qui a mis en lumière une nouvelle approche de l'architecture urbaine et qui s'est imposée au discours régulateur de l'époque (ill. 02.3.9). Construite dans le cadre de *Corridart*, un projet d'envergure lancé par Jean Drapeau, alors maire de Montréal, dans le cadre des activités culturelles entourant la tenue des Jeux Olympiques, une distance de quelques 8 kilomètres sur la rue Sherbrooke fut transformée par des interventions ponctuelles réalisées par de nombreux artistes québécois et canadiens. La rue a été investie d'échafauds jaunes sur lesquels étaient accrochées des photographies relatant l'histoire de la rue, de la ville et des gens qui y avaient habité. De grandes mains oranges, elles aussi accrochées à ces échafauds,



pointaient vers les galeries, musées, et points de repère dans la ville. En plus de ces échafauds, près de 60 installations de natures diverses étaient parsemées tout au long du corridor, ainsi que deux scènes qui pourraient recevoir plus 700 spectacles. Outre le fait que la rue fut elle-même transformée en dispositif architectural –un corridor qui traverse l'espace de la ville et qui en lie deux parties singulières tout en effectuant une distribution aux espaces adjacents, en occurrence ceux pointés par les mains oranges, *Corridart* démontrait « que l'art dans la rue est plus significatif du fait qu'il est le reflet d'une culture créée par des gens qui vivent en société et qui ont un objet commun, objet défini par les besoins de ces mêmes personnes afin de changer les conditions de vie dans cette ville. »<sup>63</sup> Malgré cet effort sans précédent dans l'art public de Montréal, le maire de la ville avait semble-t-il une toute autre opinion, ordonnant la destruction des œuvres dans la nuit du 13 juillet, cinq jours avant l'ouverture des Jeux, prétextant qu'elles représentaient un danger pour la sécurité publique et qu'elles contrevenaient aux lois municipales sur l'occupation de l'espace public.

Les Maisons de Charney, qui consistaient en l'image miroir des façades situées immédiatement à l'est de la rue St-Urbain, dénotaient en premier lieu « la syntaxe de la place publique »<sup>64</sup>. Cela dit, l'énoncé sous-jacent de l'installation, faisant suite à l'exposition *Montréal : plus ou moins* que Charney avait présenté au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 1973, et où il proposait une analyse critique de l'impact du développement sur la qualité de la vie urbaine, portait, d'une façon détournée, une critique sur les qualités urbaines qui avaient été perdues au nom des programmes de développement urbain mis de l'avant par l'administration municipale depuis les grands projets des années 1960. Le caractère théâtral des façades, faites de contreplaqués accrochés à des échafauds, faisait un écho direct à son environnement, ré-établissant la continuité historique tout en prenant sa place dans les nouvelles conditions (ill. 02.3.10). Il n'était donc pas question d'une réminiscence, ou d'un exercice mnémorique, mais plutôt de proposer une réalité alternative ambiguë : « *as ruins and phantoms of their former selves or as buildings undergoing construction.* »<sup>65</sup> Une des spécificités de cette installation, qui est d'un intérêt particulier pour notre recherche, est qu'elle se situe à un point tournant dans la réflexion sur le

<sup>63</sup> Juge Ignace Deslauriers, citant le *Manifeste du Planificateur* dans le film de Bob McKenna. 2002. *À propos de l'affaire Corridart*, Montréal : 7<sup>ième</sup> art.

<sup>64</sup> Charney, Melvin. 1979. *Melvin Charney/Oeuvres 1970-1979*. Montréal: Musée d'art contemporain, p.11

<sup>65</sup> Dompierre, Louise. 1983. Introduction. In Charney, Melvin. *Melvin Charney: 1981-1983*. Kingston: Agnes Etherington Art Center, pp.6-15, p.7

développement urbain et qu'elle a joué un rôle important dans la transformation de l'enseignement et des pratiques urbaines à Montréal. Il va sans dire que ces transformations ne sont pas uniquement redevables à l'installation de Charney, il fallait évidemment qu'elle s'inscrive dans un contexte favorable au changement, mais disons que les débats publics que le démantèlement de *Corridart* a suscité ainsi que le commentaire porté par *Les Maisons de la rue Sherbrooke* ont sans aucun doute favorisé la position de Charney. Entre autres, dans les années qui ont suivi *Corridart*, soit à partir de l'année académique 1978-79, Melvin Charney, avec Denys Marchand et Alan Knight, rejoints ensuite par Irena Latek, ont mis sur pied un atelier vertical d'architecture à l'Université de Montréal sous le titre *Unité d'architecture urbaine*, où il était supposé que dans la ville était déposé un savoir-faire, une signification culturelle que pouvait partager l'architecture contemporaine. Dans son article *The Montrealness of Montreal*<sup>66</sup>, publié en 1980, Charney allait d'ailleurs définir un agenda pour la nouvelle architecture de Montréal : elle devait trouver, dans les formes urbaines et architecturales de la ville historique, un terrain d'exploration et de savoir-faire qui pouvaient réconcilier les nouvelles pratiques urbaines et les attentes de la population<sup>67</sup>. Et Alan Knight écrivait, dans le numéro 22 de la revue *Continuité*, publié en 1984, que : « les discours sur le retour à la ville recouvrent bien des espoirs quant à la renaissance imminente de nos quartiers anciens. Les quartiers qui ont échappé au bulldozer précédent les grands projets de rénovation urbaine des 20 dernières années font maintenant l'objet de convoitises »<sup>68</sup>, supposant un réel re-développement, plutôt qu'une simple vocation de parc de stationnement, de tabula rasa. Alors que la notion de rupture avait été le modèle des pratiques des années 1960-1970, l'approche mise de l'avant par l'UAU se réclamait plutôt du modèle de la continuité. Selon Georges Adamczyk, le travail de l'Unité d'architecture urbaine a produit une influence directe sur la revitalisation de la composition urbaine<sup>69</sup> à Montréal et, selon Irena Latek, ce travail a exercé une influence importante sur l'enseignement de l'architecture urbaine dispensé à l'Université de Montréal<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Charney, Melvin. 1980. *The Montrealness of Montreal: formations and formalities in urban architecture*. In *Architectural Review*, no.167, pp.299-302

<sup>67</sup> Adamczyk, Georges. 2002. *The New Montreal Architecture: Preserving the tradition of modernism*. Communication présentée à la conférence ACSA North-east Regional meeting, *Why does Modernism refuse to die?*, oct. 4-6.

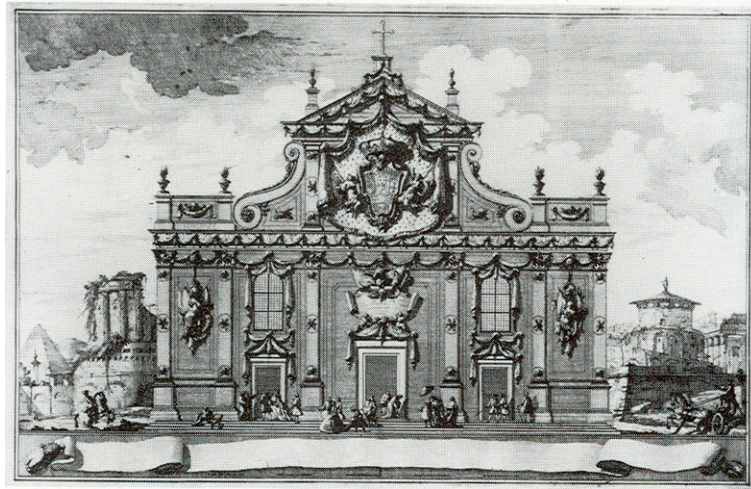
<sup>68</sup> Knight, Alan, cité dans Drouin, Marc. 2005. *Le combat du patrimoine à Montréal, 1973-2003*. Ste-Foy: Presses de l'Université du Québec, p.230

<sup>69</sup> Adamczyk, Georges. *Op.cit.*

<sup>70</sup> Latek, Irena, Melvin Charney, Georges Adamczyk, Alan Knight (eds.). 1992. *Ville métaphore projet: architecture urbaine à Montréal, 1980-1990*. Montréal: Éditions du Méridien.

La tactique d'insertion mise en place par *Les Maisons de la rue Sherbrooke* a certainement été déterminante dans l'élaboration d'une stratégie d'intervention urbaine ainsi que d'une méthode pédagogique qui marque encore l'enseignement de l'architecture urbaine à l'Université de Montréal. La sensibilité éthique démontrée par l'intervention de Charney est un autre élément qui aura permis à cette pratique alternative de porter ses effets dans le développement d'une école de pensée ancrée dans la réconciliation des pratiques contemporaines avec la ville existante. Aussi, les travaux effectués lors des ateliers menés par le groupe –dont une description détaillée de la méthodologie est présentée dans l'ouvrage *Ville métaphore projet : architecture urbaine à Montréal, 1980-1990*, montrent qu'il est possible de réfléchir sur la ville, de l'examiner et d'avancer des hypothèses et des questions de recherche par le biais du projet, validant la proposition d'une recherche-crédation. La mise en scène de Melvin Charney sur la rue Sherbrooke n'a pas seulement été un événement sur le plan de la provocation culturelle et politique puisqu'elle a eu de réelles conséquences positives. Son intervention aura contribué au renouvellement théorique et pratique de l'architecture au Québec à la fin du 20<sup>e</sup> siècle.

## 02.4.0 Chapitre 02 : illustrations



### iii. 02.1.1

Louis Le Lorrain. 1746.  
*Décoration de la façade de S. Giacomo degli Spagnuoli à Rome à l'occasion de la commémoration de Philippe V.*

source : Oeschlin, Werner, Anja Buschow. 1984. *L'architecture de fête : l'Architecte metteur en scène.* Pierre Mardaga Éditeur.



### iii. 02.1.2

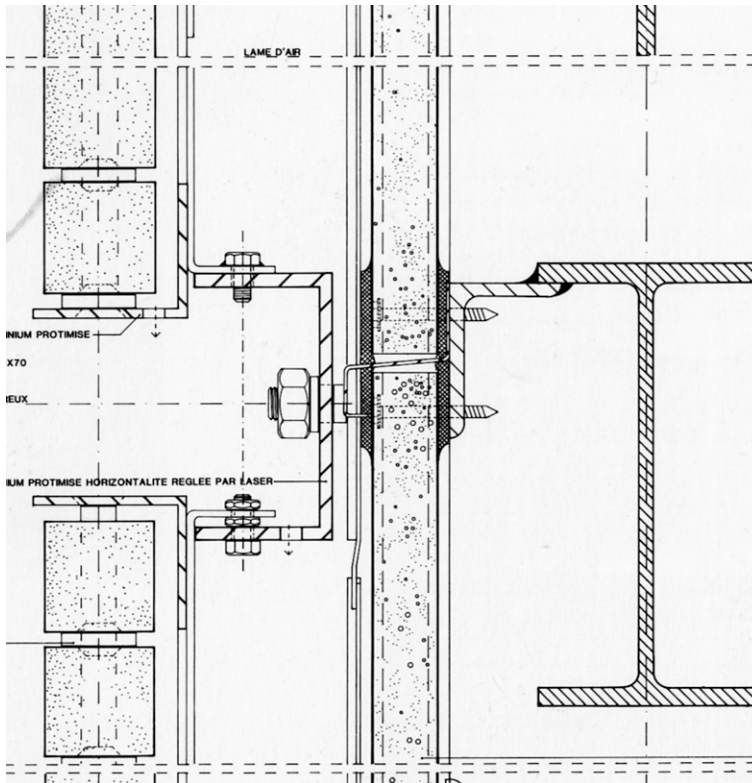
Karl F. Schinkel. 1830. *The origin of painting.*

source : Evans, Robin. 1997. *Translations from drawing to Building and Other essays.* London : Architectural Association Publications.



**iii. 02.1.3**

David Allan. 1773. *The origin of painting.*  
 source : Evans, Robin. 1997. *Translations from drawing to Building and Other essays.* London : Architectural Association Publications.



**iii. 02.1.4**

Renzo Piano. 1989. IRCAM  
 source : Buchanan, Peter. 1993. *Renzo Piano Building Workshop, Complete Works, volume 1.* London: Phaidon Press Limited.



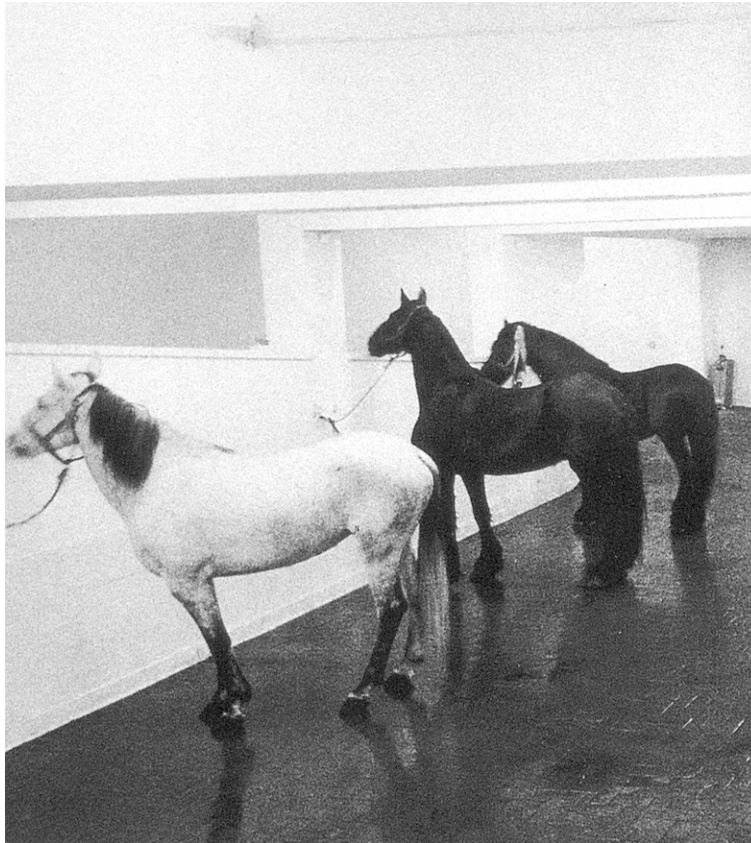
**iii. 02.1.5**

Herzog & deMeuron. 1993.  
Fabrique Ricola.  
source : Poveda Cabanes, Paloma.  
1997. *Herzog & deMeuron* : 1993-1997.  
Madrid : El Croquis.



**iii. 02.1.6**

Jean Nouvel. 2006. Musée du Quai de  
Branly.  
source : 2006. *L'architecture d'aujourd'hui*.  
No364, juin.



**iii. 02.2.1**

Janis Kounellis. 1969.

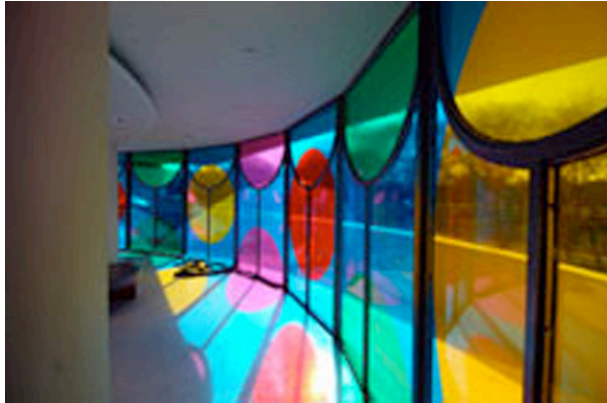
source : Rosenthal, Mark, 2003. *Understanding installation art, from Duchamp to Holzer*. New York: Prestal.



**iii. 02.2.2**

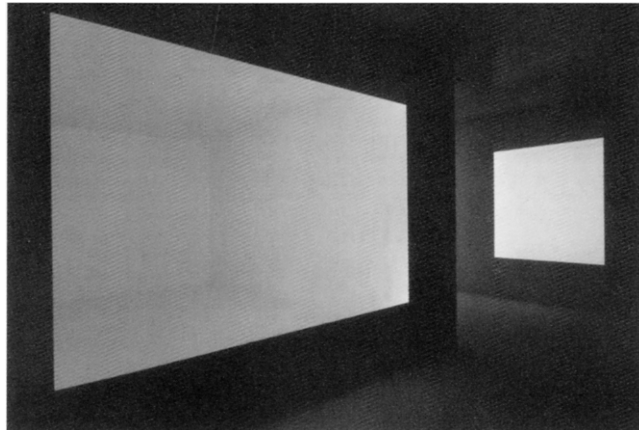
Philip Beasley. 2007. *Terreau hycozoïde*

Source : [www.fondation-langlois.org/philip-beasley.htm](http://www.fondation-langlois.org/philip-beasley.htm) (7 avril 2008)



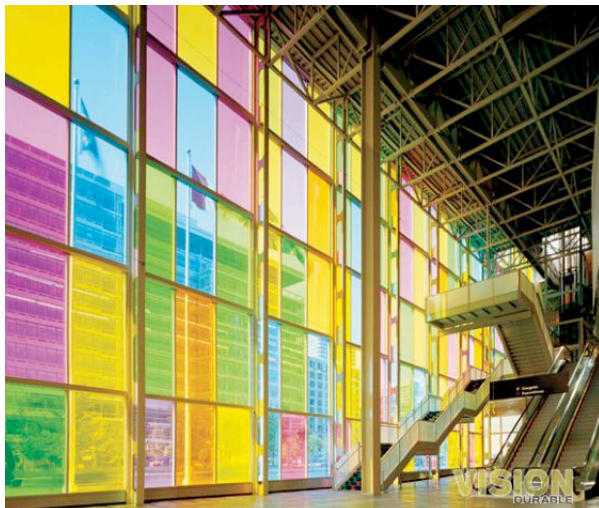
**iii. 02.2.3**

Daniel Burren. 2002. *Color, Rythm, Transparency, work in situ : The Double Freize, Thannhauser 3*  
 Source : [www.thebrooklynrail.org/arts/may/2005/thannhauser3.html](http://www.thebrooklynrail.org/arts/may/2005/thannhauser3.html) (7 avril 2008)



**iii. 02.2.4**

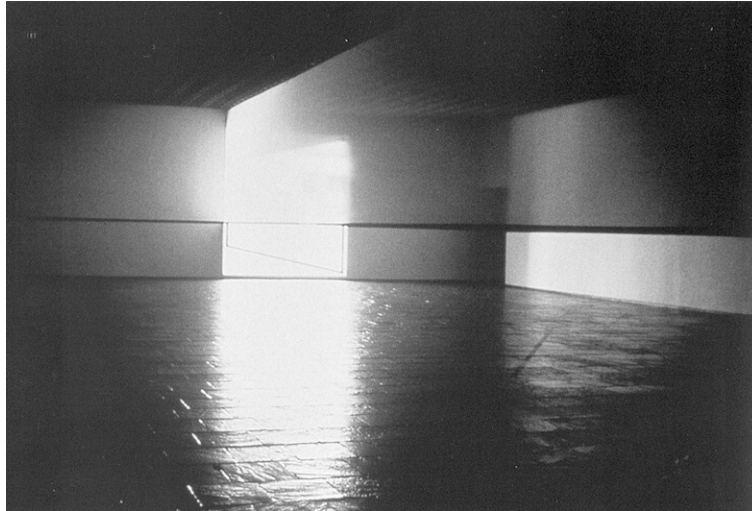
James Turrell. 1984. *Orca, Kono*  
 Source : Evans, Robin. 1997. *Translations from drawing to Building and Other essays.* London : Architectural Association Publications.



**iii. 02.2.5**

Saia Barbarese Topouzanov, Tétrault Parent Langudoc, Aedifica, Hal Ingberg. 2003. *Palais des Congrès de Montréal*  
 Source : [www.visiondurable.com/article-125441-Le-Palais-vert-des-congres.html](http://www.visiondurable.com/article-125441-Le-Palais-vert-des-congres.html) (10 juin 2008) photo : Marc Cramer





**iii. 02.2.6**

Robert Irwin. 1977. *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light*.  
Source : Sandler, Irving. 1996. *Art of the post-modern era : from the late 1960s to the early 1990s*. New York : Icon Editions.



**iii. 02.2.7**

Rem Koolhaas. 2006. *Pavillon de la Serpentine Gallery*  
Source : Peyton-Jones, Julia, Ulrich Obrist. 2006. *Serpentine Gallery Pavilion 2006, Rem koolhaas and Cecil Balmond with Arup*. London : Serpentine Gallery.



**iii. 02.2.8**

Rem Koolhaas. 2006. Pavillon de la Serpentine Gallery

Source : Peyton-Jones, Julia, Ulrich Obrist. 2006. *Serpentine Gallery Pavilion 2006, Rem koolhaas and Cecil Balmond with Arup*. London : Serpentine Gallery.



**iii. 02.2.9**

Ana Rewakowicz. 2007. *La Bulle de conversation*

Photo de l'auteur.



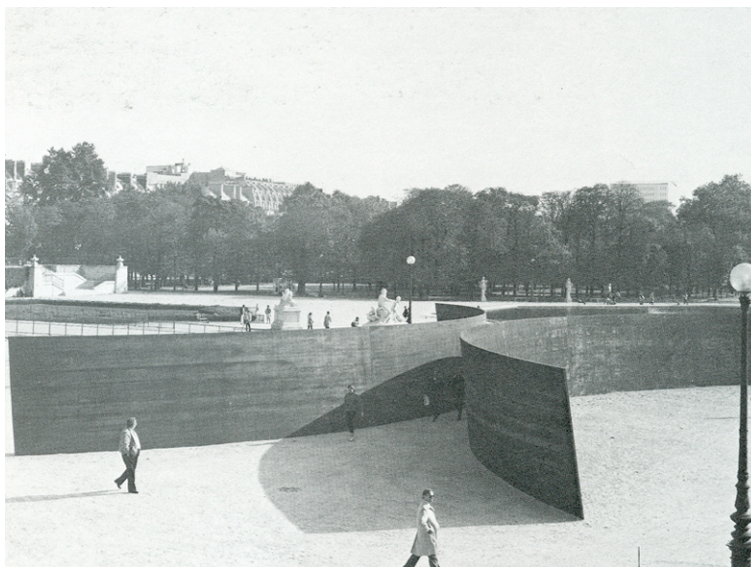
**iii. 02.2.10**

Ana Rewakowicz. 2007. *La Bulle de conversation*  
Source : [www.Shiftelsen314.com/Performance](http://www.Shiftelsen314.com/Performance) (10 juin 2008)



**iii. 02.2.11**

Richard Serra. 1981. *Tilted Arc*  
Source : Serra, Richard. 1991. *The destruction of the Tilted Arc*. New York : The MIT Press.



**iii. 02.2.12**

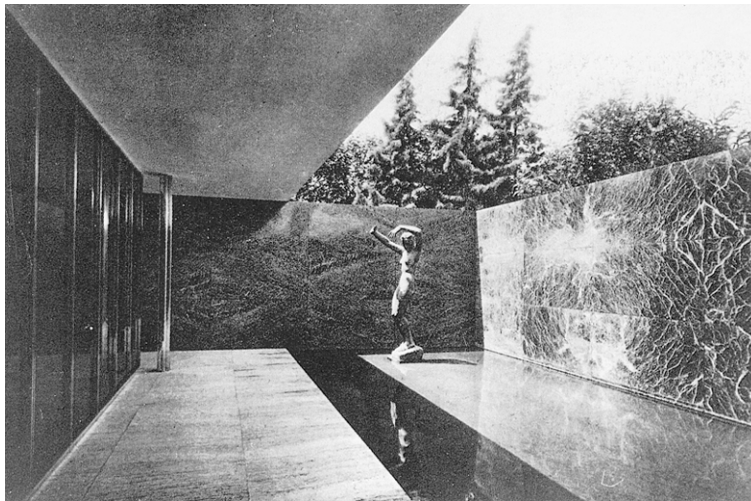
Richard Serra. 1981. *Tilted Arc*  
Source : Bois, Yves-Alain. 1984. A Picturesque Stroll around Clara-Clara. In *October*, no.29, pp.33-62



**iii. 02.2.13**

Richard Serra. 1999. *The Hedgehog and the fox*

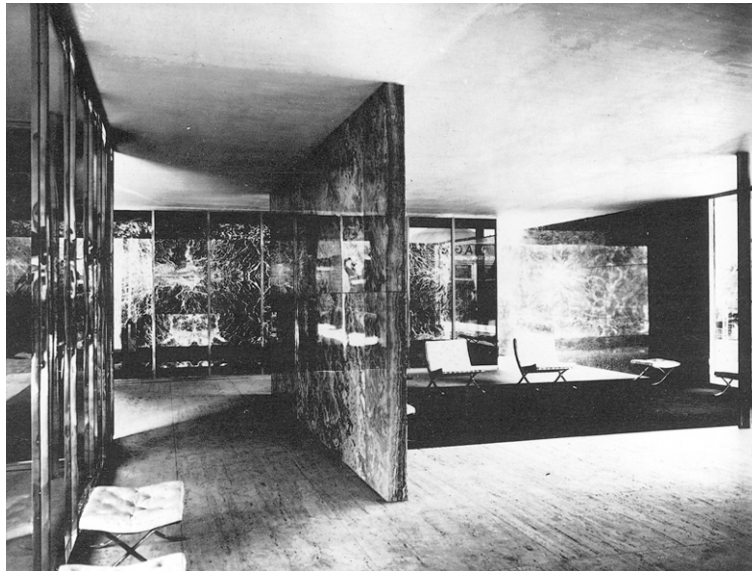
Source : [www.lera.com/projects/usnj/serraprinclon.htm](http://www.lera.com/projects/usnj/serraprinclon.htm) (12 janvier 2006)



**iii. 02.2.14**

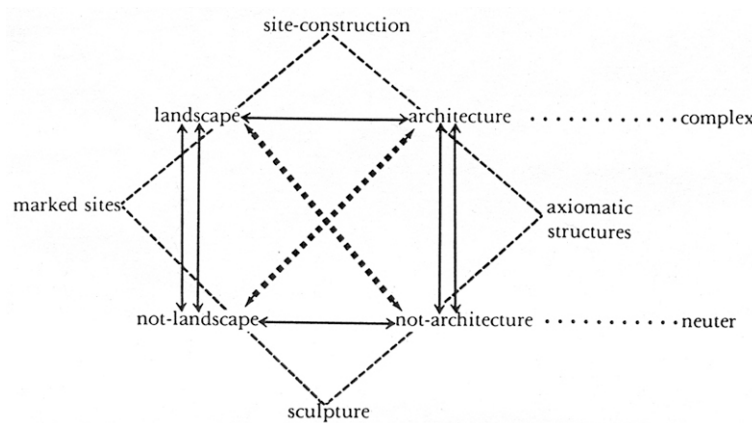
Ludwig Mies van der Rohe. 1929.  
Pavillon de Barcelone

Source : Solà Morales, Ignasi de, Cristian Cirici, Fernando Ramos. 1996. *Mies van der Rohe : Barcelona Pavilion*.  
Barcelona : G. Gili.



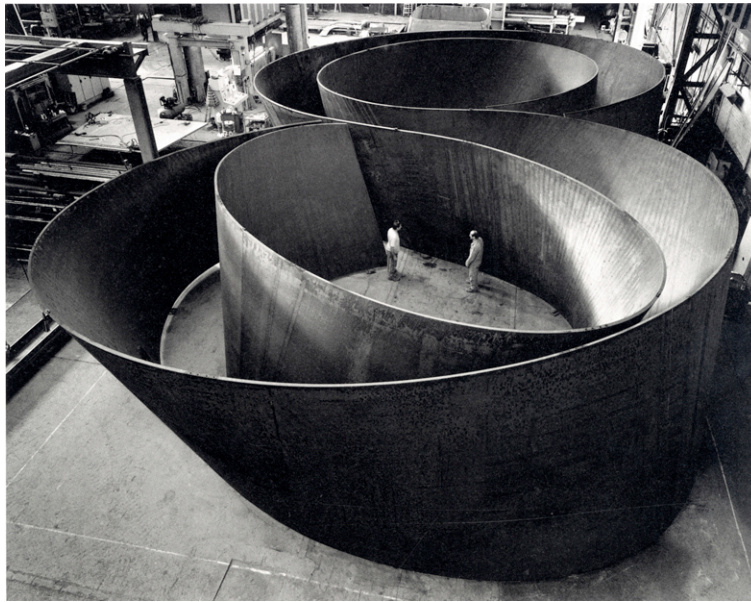
**iii. 02.2.15**

Ludwig Mies van der Rohe. 1929.  
 Pavillon de Barcelone  
 Source : Solà Morales, Ignasi de, Cristian Cirici, Fernando Ramos. 1996. *Mies van der Rohe : Barcelona Pavilion*.  
 Barcelona : G. Gili.



**iii. 02.2.16**

Rosalind Krauss. Diagramme des champs sculpturaux  
 Source : Krauss, Rosalind. 1986.  
 Sculpture in the expanded field. In *The originality of the avant-garde and other modernists myths*. Cambridge, London :  
 The MIT Press, pp.276-290.



**iii. 02.2.17**

Richard Serra. 2007. *Sequence*  
Source : McShine, Kynaston, Lynne  
Cooke (eds.). 2007. *Richard Serra :  
sculpture : forty years*. New York :  
Museum of Modern Art.



**iii. 02.2.18**

Richard Serra. 2007. *Sequence*  
Source : McShine, Kynaston, Lynne Cooke (eds.).  
2007. *Richard Serra : sculpture : forty years*. New  
York : Museum of Modern Art.



**iii. 02.2.19**

Ekip. 2004. [les voisins]  
Source : collectif Ekip, Marc Pape



**iii. 02.2.20**

Richard Serra. 1970-72. Shift  
Source : McShine, Kynaston, Lynne Cooke (eds.). 2007. Richard Serra : sculpture : forty years. New York : Museum of Modern Art.



**iii. 02.3.1**

Haus Rucker Company. 1972. Geheschule  
Source : Ortner, Laurids, Liesbeth Waechter, Gerwin Zohlen Böhm. 2001. Ortner & Ortner, primer of architecture. Berlin : Birkhäuser.



**iii. 02.3.2**  
Haus Rucker Company. 1972.  
*Geheschule*  
Source : Ortner, Laurids, Liesbeth  
Waechter, Gerwin Zohlen Böhm.  
2001. *Ortner & Ortner, primer of  
architecture*. Berlin : Birkhäuser.



**iii. 02.3.3**  
Haus Rucker Company. 1977.  
*Inclined Plane*  
Source : Ortner, Laurids, Liesbeth  
Waechter, Gerwin Zohlen Böhm. 2001.  
*Ortner & Ortner, primer of architecture*.  
Berlin : Birkhäuser.





**iii. 02.3.4**

Haus Rucker Company. 1977.

*Inclined Plane*

Source : Ortner, Laurids, Liesbeth  
Waechter, Gerwin Zohlen Böhm. 2001.  
*Ortner & Ortner, primer of architecture.*  
Berlin : Birkhäuser.



**iii. 02.3.5**

Piero Della Francesca. 1455. *L'annunciation*

Source : [www.wga.hu/frames-e.html?/html/piero/francesca/croce/annunzia/index.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/piero/francesca/croce/annunzia/index.html) (26 avril 2008)



**iii. 02.3.6**

Piero Della Francesca. 1455. *Flagellation*

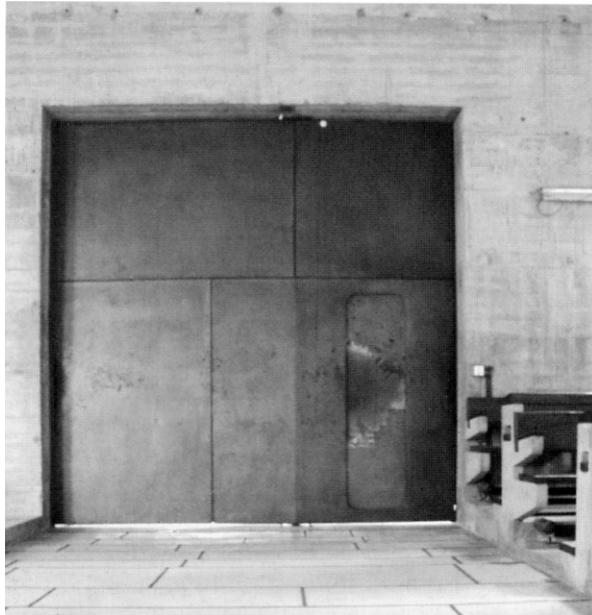
Source : [www.univ-montp3.fr/pictura/GEnerateurnotice.php?numnotice=A0688](http://www.univ-montp3.fr/pictura/GEnerateurnotice.php?numnotice=A0688) (26 avril 2008)



**iii. 02.3.7**

Le Corbusier. 1934. Appartement de la rue Nungesser et Coli

Source : Samuel, Flora. 2007. *Le Corbusier in detail*. Oxford : Architectural Press.



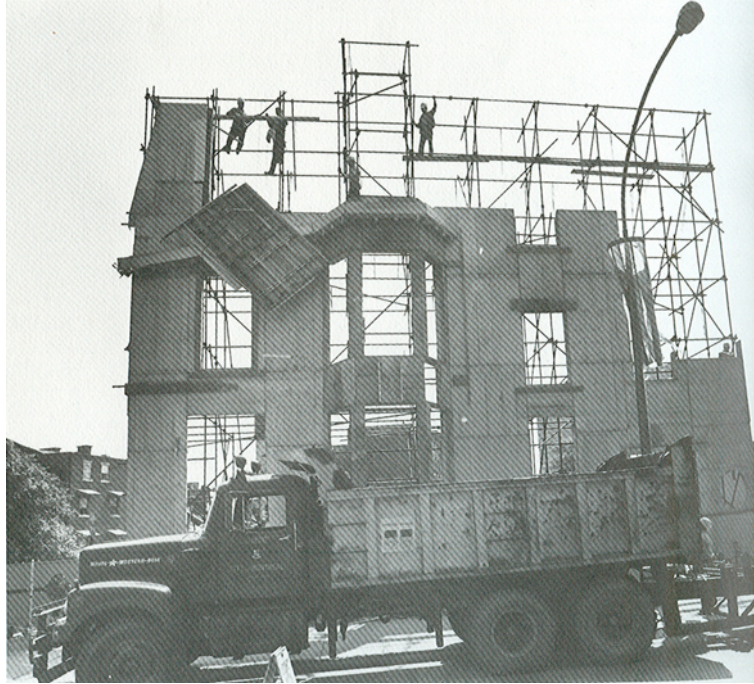
**iii. 02.3.8**

Le Corbusier. 1959. La Tourette.  
Source : Samuel, Flora. 2007. *Le Corbusier in detail*.  
Oxford : Architectural Press.



**iii. 02.3.9**

Melvin Charney. 1976. Les  
Maisons de la rue Sherbrooke.  
Source : Charney, Melvin. 1991.  
*Paraboles et autres allégories : l'œuvre  
de Melvin Charney, 1975-1990*.  
Montréal : Centre Canadien  
d'Architecture.



**iii. 02.3.10**

Melvin Charney. 1976. Les Maisons de la rue Sherbrooke, démantèlement.

Source : Charney, Melvin. 1991.

*Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990.*

Montréal : Centre Canadien d'Architecture.

# Fascicule 02

## *Le plaisir de la limite*

Avant d'entamer la discussion sur le plaisir qui réside aux limites de l'architecture, il semble à propos de s'intéresser, dans un premier temps, à ce que signifie l'architecture pour Bernard Tschumi. Dans ses textes comme dans ses présentations publiques, Tschumi réitère que l'architecture est la « matérialisation d'un concept ». En d'autres mots, l'architecture serait d'abord une représentation mentale, abstraite, d'une idée, d'une ambiance, d'un espace, d'un événement, conçue par l'esprit, pour ensuite être traduite à travers sa matérialisation, c'est-à-dire sa construction. Ainsi, l'architecture n'apparaîtrait réellement qu'à travers cette transposition de l'intellect vers l'objet tangible. Évidemment, l'objet tangible doit ici être considéré avec une certaine souplesse, acceptant qu'il puisse être le dessin technique, l'esquisse, la maquette, aussi bien que l'objet construit en lui-même. La seconde affirmation que l'énoncé de Tschumi suggère est que l'architecture n'est pas la matérialisation d'une forme architecturale, d'un type ou d'un style par exemple, mais bien la matérialisation d'une idée abstraite qui prend d'abord naissance dans l'événement, dans l'action.

Il est également nécessaire de souligner l'implication de la traduction dans la notion de matérialisation. Parce que la matérialisation consiste à concrétiser la chose abstraite, il y a nécessairement un passage à effectuer depuis l'abstrait au concret. Qu'on le considère comme une traduction, une transition, un transfert, ou une transposition, une incertitude plane inévitablement sur le passage puisque nous ne pouvons prévoir la façon par laquelle le concept voyagera véritablement ainsi que les accidents qui

pourront potentiellement se produire. De la même façon que certaines expressions d'une langue ne peuvent être traduites qu'avec difficulté ou encore par l'entremise de quelques pirouettes, transformant au passage le sens véritable de l'expression d'origine, la traduction d'un concept en un objet porte à croire qu'une transformation du sens peut se produire. Ce que Tschumi affirme véritablement, donc, en nous disant que l'architecture est la matérialisation d'un concept, est que l'architecture est la traduction physique d'une idée abstraite et qu'elle ne peut se réaliser pleinement qu'à travers une transformation qui s'opère, dans une certaine mesure, en dehors du pouvoir de l'architecte.

Dans cet ordre d'idée, la limite de l'architecture se situerait dans l'espace de pouvoir de l'architecte, c'est-à-dire dans la bulle disciplinaire, tant pratique que théorique, déterminée, reçue et acceptée comme telle où la traduction est contrôlée, prévisible et discernable. Le plaisir d'exercer l'architecture à sa limite serait donc de bousculer la détermination architecturale et de provoquer, à la limite, la perte de contrôle ou encore de repères, d'informer, d'influencer ou de dénoncer l'état de la discipline :

*« Alternately celebrated and ignored, these works of the limit often provide isolated episodes amidst the mainstream of commercial production (...). Like the hidden clue in a detective story, these works are essential. In fact, the concept of limits is directly related to the very definition of architecture. »<sup>1</sup>*

Il arrive assez fréquemment dans les arts que certaines créations d'auteurs ou d'artistes qui semblent ne pas concorder avec l'ensemble de leur œuvre révèlent néanmoins de nouvelles interprétations ou définitions de leur travail. En ce sens, Tschumi affirme que les réalisations architecturales qui se déploient aux limites du contrôle exercé par l'architecte, telles les petites

---

<sup>1</sup> Tschumi, Bernard. 1994 (1981). Architecture and limits. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp. 101-118, pp.102-3

constructions expérimentales, en occurrence l'installation architecturale, sont nécessaires à la transformation de la discipline, à sa re-présentation. Être à la limite serait ainsi être en dehors de ce qui est attendu, de ce qui est nécessaire : l'ouvrage de la limite est quelque chose dont on peut se dispenser, un luxe, en quelques sortes, d'où l'idée du plaisir.

Les préoccupations des *Manhattan Transcripts*, publiés en 1981, examinent à la fois les questions de la limite et de la représentation architecturale, principalement à travers l'exploration de la relation entre l'espace, l'événement et le mouvement, entre la ville de New York et les actions qui y prennent place :

*« Architecture is as much about the spaces as about the events that take place amongst these spaces and under no circumstances an architect should ignore the disturbing or the disrupting factor that the use one would make of one's building would have on the building. [...] Architecture is never pure space. It is always contaminated by event, actions. »<sup>2</sup>*

La question qui apparaît alors tient dans la définition de ces trois termes que sont l'espace, l'événement et le mouvement.

ESPACE : Empruntant à l'opposition entre le labyrinthe et la pyramide présentée dans l'ouvrage de Denis Hollier *La Prise de la Concorde* portant sur le discours de Georges Bataille<sup>3</sup>, Tschumi propose l'existence de trois espaces architecturaux, distincts mais co-dépendants. D'abord l'espace

---

<sup>2</sup> Tschumi, Bernard. 1996. *Space, event, movement*. London: Pigeon Audio Visual.

<sup>3</sup> Chez Bataille, la pyramide, monument architectural par excellence, est présentée comme la construction de la raison, la connaissance objective, alors que le labyrinthe est relié au naturel : il n'a ni ordre ni créateur, il change constamment sans que des lois le gouvernent. Le labyrinthe est anti-architectural puisque pour Bataille, l'architecture représente le symbole ultime de la société, de l'institution et de l'autorité imposée à la quête d'une société idéale. La pyramide aurait été édifiée pour regarder le labyrinthe depuis ses hauteurs afin de pouvoir le maîtriser, de pouvoir en sortir.

Hollier, Denis. 1974. *La Prise de la Concorde*. Paris : Éditions Gallimard.

conçu –la pyramide, et l'espace perçu –le labyrinthe, qui forment le paradoxe de l'architecture, c'est-à-dire que bien qu'ils soient interdépendants, il est impossible de concevoir et de percevoir un même espace simultanément :

*« Indeed, architecture constitutes the reality of experience while this reality gets in the way of the overall vision. Architecture constitutes the abstraction of absolute truth, while this very truth gets in the way of feeling. We cannot both experience and think that we experience. The concept of dog does not bark, the concept of space is not space. »<sup>4</sup>*

C'est ce paradoxe entre le produit de la théorie architecturale et la réalité matérielle de l'architecture qui entraîne Tschumi à proposer un troisième espace, un espace éprouvé par l'expérience (*experienced space*) que nous nommerons ici l'espace *expérencé*, préférant ce terme à celui plus courant d'espace vécu (*lived space*) car il traduit mieux cette idée d'un espace où l'objectivité et la subjectivité sont réconciliées. Cet espace est cependant, lui aussi, autonome : il va par delà la perception puisqu'il ne subit pas l'influence de l'objectification du concept. Au contraire, il la défie. L'espace *expérencé* n'est pas non plus de la simple et pure perception, ce qui, selon Tschumi, est de nature plutôt passive, puisque l'expérience immédiate suppose plutôt ses propres impositions à l'espace matériel, il est un espace actif : il lie et transgresse les espaces conçus et perçus. Nous y reviendrons au troisième fascicule.

ÉVÉNEMENT : L'événement a largement été discuté au cours du présent chapitre, aussi suffit-il de préciser que pour Tschumi, l'événement se situe dans cet espace *expérencé*, c'est-à-dire dans les disjonctions programmatiques qui surviennent lorsque l'expérience s'impose aux

---

<sup>4</sup> Tschumi, Bernard. 1994 (1981). *The Architectural Paradox*. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp.26-51, p.48



concepts et percepts et les réinvente sous d'autres formes, conceptuelles et perceptuelles.

MOUVEMENT : Directement relié à l'événement, le mouvement apparaît nécessairement comme un changement, particulièrement dans le rapport entre une chose indéterminée et une autre fixe, précise : « l'un fixe qui sert de mesure, de point de comparaison; l'autre relatif, variable, mesuré, comparé, qui n'a de réalité que par rapport au premier. »<sup>5</sup> Le mouvement est ce qui change perpétuellement, qui toujours *devient*. Il est donc instable, imprévisible, mais toujours relié à la chose déterminée. C'est pourquoi l'espace *expérencé*, l'événement et le mouvement sont les trois constituants de l'axiome développé par Tschumi : ils transgressent, représentent, re-inventent et re-lient l'espace conçu et l'espace perçu, la matérialisation du concept.

La pertinence sociale et l'invention formelle de l'architecture ne peuvent donc être dissociées des événements qui y arrivent, qui s'y passent<sup>6</sup>. Il s'agit alors de développer une manière par laquelle intégrer l'événement, donc l'indéterminé, à l'espace, ou peut-être plus justement de considérer d'abord l'indéterminé pour transformer la détermination de l'espace. La proposition de Tschumi, de considérer simultanément l'espace, l'événement et le mouvement, implique, entre autres, qu'un individu ne se déplace pas simplement d'un point à un autre, mais qu'il y exécute véritablement une figure, comme un diagramme, engageant le rythme de son corps dans l'espace, informant directement la mise en place de l'espace architectural. L'enchaînement des mouvements d'un corps dans l'espace constituerait une séquence, comme une chaîne d'événements qui transforment l'espace dans

---

<sup>5</sup> Lafontaine, Albert. 1902. *Le plaisir d'après Platon et Aristote*. Paris: Félix Alcan Éditeur, p.8

<sup>6</sup> Tschumi, Bernard. 1994 (1981). Spaces and Events. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp.138-152, p.139

lequel les événements prennent place. Ceci permet entre autres à Tschumi de proposer des énoncés complètement saugrenus tels que : le joueur de football patine sur le champs de bataille, où la simultanéité, la transformation et l'acceptation de l'accident sont nécessaires.

La cinématographie de Sergei Eisenstein, chez qui la technique de montage exacerbe la potentialité événementielle qui surgit dans la juxtaposition d'images immobiles n'y est pas étrangère. La succession des cadrages implique qu'il y ait des *images-mouvement*, c'est-à-dire des unités mobiles, temporelles, qui relient et qui agissent sur l'ensemble du contexte. Comme les explosions du moteur à combustion qui permettent à la voiture

d'avancer, ces unités d'intensification sont, selon Eisenstein, la dynamique du montage, c'est-à-dire les impulsions qui font progresser le film. La culture du conflit –l'intensification, comme l'explosion, suppose l'appréhension ou l'apparition imminente du conflit et implique que s'opère une forme de contamination des images immobiles par les images-mouvement. C'est dans cet ordre d'idée qu'Eisenstein énumère les particularités du conflit cinématographique :

**To really appreciate architecture,  
you may even need to commit  
a murder.**



Architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of its walls. Murder in the Street differs from Murder in the Cathedral in the same way as love in the street differs from the Street of Love. Radically.

« (Lines –either static or dynamic)  
Conflict of scale.  
Conflict of volumes.

ill.F02 1 Advertisement for architecture,  
1976-80

Conflict of masses.  
(volumes filled with various intensities of light)  
Conflict of depths.  
[...]  
Close shots and long shots.  
Pieces of darkness and pieces of lightness.  
[...]

*Conflicts between an object and its dimensions –and conflicts between an event and its duration. »<sup>7</sup>*

Chez Tschumi, l'espace conflictuel de l'image-mouvement se traduit par la séquence : séquences d'événements, d'usages, d'activités, ou encore d'accidents, qui sont superposées et liées aux séquences spatiales, qui elles sont fixes. Aussi, le « montage architectural » ne peut relever de la composition, de la forme, puisqu'il implique avant tout la notion du temps, c'est-à-dire la durée de l'événement, aussi bref puisse-t-il être, et la notion de simultanéité, c'est-à-dire que l'espace, l'événement et le mouvement du corps se manifestent, avec chacun leur temps, dans un moment commun.



Le montage architectural propose ainsi qu'il y ait transgression, permutation ou combinaison d'éléments spatiaux, événementiels et de mouvements, pouvant altérer, à l'infini, la séquence fixe originale. À partir de cet axiome espace-événement-mouvement, le rôle de l'architecte serait d'*architecturer des*

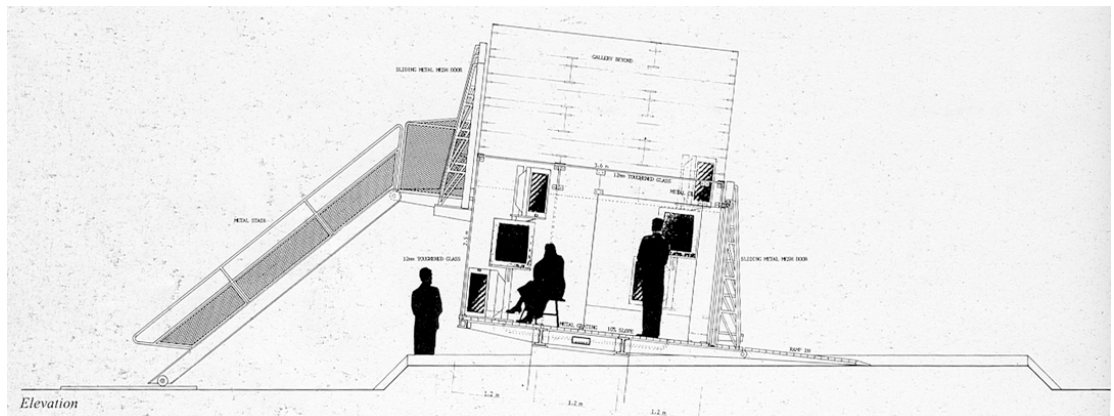
ill.F02 2 Glass Video Gallery, 1990

*conditions*, plutôt que de *conditionner l'architecture*. L'approche presque perverse du conflit tient donc dans cette suggestion conditionnelle de l'ambiguïté, de l'impromptu et de la transformation.

---

<sup>7</sup> Eisenstein, Sergei. 1968. *Film Form: essays in film theory and the film sense*. Cleveland: World Publishing Company, p.134

Le plaisir de la violence en architecture y est également rattaché. Non pas le plaisir d'une violence corporelle, morale ou destructrice, mais plutôt la violence exercée par l'intrusion d'un corps ou d'un concept étranger dans l'ordre contrôlé de l'architecture : chaque porte implique son franchissement, chaque escalier le déferlement de corps dans l'espace, chaque espace l'intrusion de différentes présences qui peuvent l'habiter. Le dispositif invite à la violence. L'inverse est aussi vrai : le dispositif influence et modifie le mouvement des corps et lui impose sa propre violence – *Murder in the streets differ from murder in a cathedral* (ill. F02.1). Il suffit de



ill.F02 3 Glass Video Gallery, 1990

penser à un corridor trop étroit pour la foule qui s'y déverse, ceux sous Time Square à la station de la 42<sup>e</sup> rue à New York par exemple, ou encore à la lourde porte aspirée par les déplacements d'air importants qui oblige l'emploi d'une force excessive pour l'ouvrir, comme celles des stations du métro de Montréal. À chaque fois que l'architecture exerce une violence sur l'utilisateur, elle se détache du statut d'objet de contemplation qui lui est si souvent attribué et devient un véritable objet d'usage. Le plaisir de la violence réside ainsi, pour Tschumi, dans la rencontre de l'action et de l'espace.

La *Glass Video Gallery*, construite à Groningen en 1990, est un projet particulièrement intéressant pour l'illustration des plaisirs de la limite et de la violence, ainsi que pour mettre en lumière l'ambiguïté conflictuelle de l'installation architecturale. Le projet de Tschumi mise en effet complètement sur le renversement des a priori architecturaux : ce qui devrait être opaque et solide est transparent, presque dématérialisé; ce qui devrait donner un sentiment de stabilité et de confort perturbe plutôt l'équilibre (ill. F02.2). De concert avec la transparence, le bâtiment s'élève et bascule légèrement de manière à effacer les repères horizontaux et verticaux si naturels dans nos rapports à l'espace et force ainsi la rencontre



entre l'espace, l'image et les mouvements du corps (ill. F02.3). Des maisons de verre avaient évidemment déjà été expérimentées antérieurement, pensons à la Maison de Verre de Philippe Johnson (ill. F02.4) ou à la

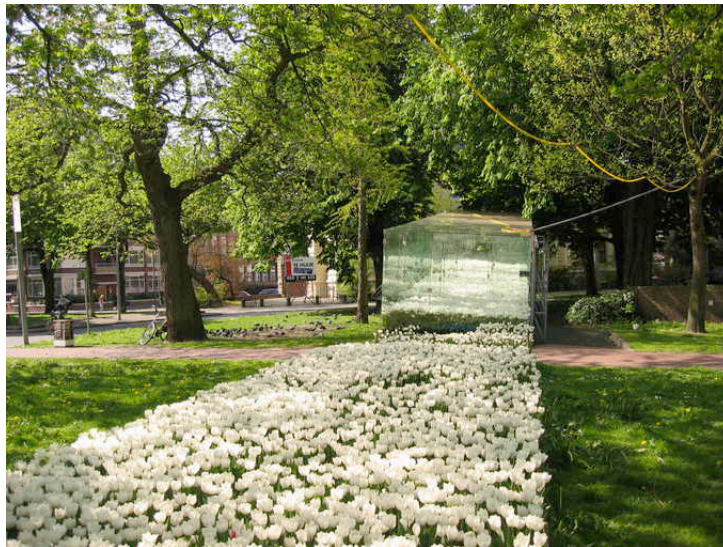
ill.F02 4 Philip Johnson, Maison de Verre, 1949

Maison Farnsworth de Mies van der Rohe par exemple. Cependant, ces maisons n'expriment la transparence qu'à travers la surface extérieure, conservant une forte dominance des plans horizontaux –plancher et plafond, alors que la galerie de verre de Tschumi s'efface complètement – littéralement si le verre devait être enlevé, au profit de l'événement :

*« What was the boundary? What was the definition of architecture? Was it defined by the reflected images of the glass*

*wall itself? The difference between what was material and what was immaterial was gone. »<sup>8</sup>*

La boîte de verre agit sur un nombre de limites : d'abord la limite physique, puisqu'elle entretient un rapport de transparence total avec le paysage. Le bâtiment s'efface, s'imbrique dans le paysage, dissout les limites physiques –l'espace perçu, poursuivant une invisibilité paradoxale, un bâtiment qui n'est pas. Ou comme le dit Irene Lund, il n'est plus question d'une figure – bâtiment, sur un fond –paysage, il s'agit plutôt de construire une figure sur une figure, où paysage et architecture ne font qu'un<sup>9</sup>. Le projet *Tulip* est le parfait exemple de cette symbiose entre l'objet architectural et le paysage :



20 000 tulipes ont été plantées sur le site, 10 000 dans le sol, 10 000 dans la galerie (ill. F02.5)<sup>10</sup>. La limite de l'usage est également défiée, où une activité privée –le visionnement de vidéos, est transposée dans l'espace public, à la fois négligeant et exacerbant le rapport public/privé que l'architecture met généralement tant d'effort

ill.F02 5 Driessens & Verstappen, Tschumi Tulips, 2008

<sup>8</sup> Tschumi, Bernard. 1996. *Space, Event, Movement*. London: Pigeon Audio Visual.

<sup>9</sup> Lund, Irene. 2004. Le paysage: approche de l'architecte. Récentes évolutions dans le rapport dichotomique entre paysage et architecture, l'abandon progressif du rapport figure-fond. In *Conversations paysagères –Métiers du paysage*, octobre, pp.59-62.

<sup>10</sup> Comme d'autres constructions temporaires, la galerie, qui ne devait demeurer en place que pour un temps limité, est toujours sur le site, 18 ans plus tard. La fondation *Tschumipaviljoen* est chargée de l'entretien et de l'organisation de manifestations artistiques qui interagissent avec la structure. Le projet *Tulip* peut être vu à l'adresse suivante : <http://www.tschumipaviljoen.org/artefact-1050-en.html>

à articuler. La dialectique intérieur/extérieur est elle aussi écorchée, principalement la nuit, alors que les réflexions multiples des images vidéos, qui bondissent de la paroi intérieure, au plafond, à la paroi extérieure, créent un flou pictural qui anéanti la division spatiale.

Si nous revenons à Roland Barthes un instant, nous y verrons que la violence, en termes de destruction, n'est pas érotique, nous ne pouvons éprouver de plaisir dans la destruction. C'est plutôt la faille qui est imbue de plaisir : « cet instant intenable, impossible »<sup>11</sup> qui fait simultanément partie de deux bords, de deux limites. Ce que le plaisir cherche, c'est « le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance »<sup>12</sup>, le caractère subversif de la violence, non pas celui destructif. La limite, en quelque sorte, serait violente puisqu'elle implique implacablement la subversion de la discipline, sa re-présentation. La *Glass Video Gallery*, qui s'investit dans la limite, qui tente de la repousser, de la re-définir, est donc aussi violente : elle perturbe la certitude de la discipline, elle prend et offre plaisir à une nouvelle imagination.

---

<sup>11</sup> Barthes, Roland. 2000 (1973). *Le Plaisir du Texte, précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, p.87

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.88

Chapitre 03

# **Installation architecturale et discours théoriques**



## **Installation architecturale et discours théoriques**

« Mais la phénoménologie de l'imagination ne peut se satisfaire d'une réduction qui fait des images des moyens subalternes d'expression : la phénoménologie de l'imagination demande qu'on vive directement les images, qu'on prenne les images comme des événements subits de la vie. Quand l'image est nouvelle, le monde est nouveau.»

Gaston Bachelard.

### **03.1.0 De l'objet à la ville : les désirs de l'installation**

La convoitise et l'aspiration sont les caractères du désir. Que l'on désire retrouver l'essence perdue ou que l'on caresse le désir de transformer et d'agir, il semble que pour que le désir se manifeste, le plaisir du désir, il doit exister un manque, il doit y avoir quelque chose à combler. Or l'architecture est parsemée de désirs : celui de l'exactitude, de la planification, de l'organisation, mais également les désirs de sensualité, de sensibilité, d'invention, d'action et de transformation. Les pages qui suivent prennent appui à la fois sur des discours architecturaux et d'autres qui sont en dehors de la discipline, quoique ces derniers aient une forte applicabilité architecturale. Les discours abordés partagent cependant tous un objectif qui nous permet de les associer, soit la mise en place et en forme de résonances communes entre l'espace construit et les individus. Partant d'une prémisse où l'expérience humaine est à la fois collective et individuelle et où l'individu prend plaisir à habiter dans les lieux qui comblerent autant ses besoins que certains de

ses désirs, l'investigation tente, dans un premier temps, d'éclairer l'influence de l'espace construit sur l'individu : à travers le rapport du corps à l'espace construit, la portée des sens sur la transformation des perceptions et l'emprise émotionnelle qu'exerce l'espace architectural. La deuxième partie du chapitre, par opposition à la première, s'intéresse à l'influence que porte l'individu sur l'espace construit, soit par son usage, son action et son intervention.

Évidemment, les discours auxquels le chapitre s'intéresse n'ont pas un intérêt exclusif à l'installation architecturale. Aussi bien la phénoménologie que les sens corporels ou la psychologie sont des domaines d'une large applicabilité à notre environnement. Cela dit, ces grands discours, qui ne peuvent ici qu'être effleurés, sont nécessaires pour saisir l'ampleur et la complexité de la relation entre l'individu et l'espace construit, de manière générale, pour lentement resserrer le propos de son discours sur la notion d'intervention et pour réfléchir à la ville comme si elle était à la fois l'objet à proximité que l'on peut toucher et les vides qui sont l'espace du corps, des mouvements et de la rencontre avec l'événement.

Les chapitres précédents nous ont appris que la pratique de l'installation architecturale transcende les habitudes reliées à la permanence, à la sédentarité et exige de l'usager une créativité accrue dans l'appropriation et la construction d'expériences significatives. Plutôt que d'élaborer davantage sur le caractère de l'installation architecturale, ce chapitre se concentre davantage sur des approches philosophiques et psychologiques qui lui procure une réalité Hic et Nunc, où les sens sont précipités et où l'urgence de l'expérience assume toutes ses dimensions. De cette manière, nous proposons de montrer comment l'installation architecturale peut-être un moyen pour stimuler les conditions du désir : le désir de la ville, le désir de la transformation.

### **03.2.0 Questions de perception**

Malgré la flamboyance des effets sensoriels mis en scène par les souverains et déployés lors des grandes fêtes publiques, auxquelles nous nous attarderons davantage au chapitre suivant, le siècle des lumières a été l'occasion pour les philosophes de dissocier la pensée des percepts corporels. En effet, les philosophes s'accordaient à dire que les sens étaient trompeurs et que seule la vision, le sens le plus physiologiquement rapproché de la pensée, pouvait,

rationnellement, décrire et comprendre l'enchaînement des événements quotidiens. De cette façon, les phénomènes observés, littéralement, devenaient matière à être pensée par opposition à une matière à être vécue, qui aurait engagé la participation de tous les sens dans la compréhension du monde.

Comme si cette première séparation n'était pas suffisante, la phénoménologie transcendantale de Edmund Husserl propose, au siècle suivant, que sous les flux changeants de l'expérience et de la conscience humaine se trouvent des structures de conscience invariables qui peuvent être identifiées par l'étude phénoménologique. Husserl croyait ainsi en une région spécifique de la conscience qui serait indépendante de l'expérience et de la pensée, une région qui transcende, donc, les compréhensions corporelles et rationnelles de l'expérience humaine. Il faudra attendre la parution de *Sein und Zeit* (Être et Temps) de Martin Heidegger en 1927, pour que les structures essentielles de la conscience de Husserl soient réintégrées à l'expérience du monde et qu'elles contribuent à l'expérience d'un monde sensible qui laisse place à la *construction* de l'individu. Cette nouvelle approche phénoménologique, existentialiste, propose que l'*étant* (*Dasein*), c'est-à-dire l'homme du quotidien, est un être qui est capable de s'investir pleinement dans son propre devenir et donc de se construire à travers un monde sensible :

«Le *Dasein* se comprend toujours soi-même à partir de son existence, d'une possibilité de lui-même d'être lui-même ou de ne pas être lui-même. Ces possibilités, le *Dasein* les à lui-même choisies, ou bien il est tombé en elles, ou bien il a toujours grandi en elles. L'existence est toujours et seulement décidée par le *Dasein* lui-même sous la forme d'une saisie ou d'une omission de la possibilité. La question de l'existence ne peut jamais être réglée que par l'exister lui-même.»<sup>1</sup>

Cette phénoménologie existentialiste, qui partage un certain nombre d'affinités avec entre autres les discours de Marx<sup>2</sup> et de Sartre<sup>3</sup>, définit l'*étant* de l'homme quotidien comme l'*être*, un *étant* capable de s'investir pleinement dans son propre devenir :

---

<sup>1</sup> Heidegger, Martin. 1985. *Être et Temps*, traduit par Emmanuel Martineau. Édition numérique hors-commerce, p.31. Heidegger implique par *Dasein* l'être, l'étant que nous sommes, qui questionne, qui choisit, qui conçoit, qui comprend et qui accède à des comportements constitutifs de l'étant, de l'être-dans-le-monde. « Cet étant que nous sommes toujours nous-mêmes et qui a entre autres, la possibilité essentielle de questionner, nous le saisissons terminologiquement comme *DASEIN*. » *Ibid.*, p.28.

<sup>2</sup> Dans sa théorie critique du système capitaliste, Marx avait accompli une première revalorisation de la réalité sociale des travailleurs-producteurs qui sont insérés dans un système aliénant mais qui, en prenant conscience d'eux-mêmes en tant

«Étant : tout ce dont nous parlons, tout ce que nous visons, tout ce par rapport à quoi nous nous comportons de telle ou telle manière — et encore ce que nous sommes nous-mêmes, et la manière dont nous le sommes. L'être se trouve dans le « que » et le « quid », dans la réalité, dans l'être-sous-la-main, dans la subsistance, dans la validité, dans l'être-là [existence], dans le « il y a » .»<sup>4</sup>

La question de l'expérience vécue apparaît dans les arts visuels à la même époque avec El Lissitzky par exemple, ou encore Kurt Schwitters qui construisent des espaces tridimensionnels dans lesquels l'individu est enveloppé par l'expérience artistique et où l'expérience corporelle complète participe à la découverte et à la compréhension du phénomène. En architecture, par contre, le mouvement moderniste continuera à mettre l'emphase sur le sens de la vision, si bien que l'expérience spatiale demeure prédéterminée par la rationalisation visuelle.

Il faudra attendre la parution de *Phénoménologie de la Perception* de Maurice Merleau-Ponty en 1945 pour que la conception de l'étant de Heidegger soit élargie et que l'expérience humaine soit abordée à travers le rôle actif du corps. La proposition de Merleau-Ponty ouvre ainsi les rapports phénoménologiques en identifiant l'expérience de l'être avec le corps en tant qu'organisme sensoriel. En d'autres mots, il devient presque impossible, après Merleau-Ponty, de concevoir l'être sans l'organisme physique comme moyen de captation et d'assimilation d'information : nous sommes, plus que tout, des êtres sensoriels. Par la réinterprétation de la division entre le corps et la conscience, Merleau-Ponty introduit la notion de *personnification*, où tout le corps participe à la perception du monde et donc à l'expérience, de telle sorte que la conscience et les sens sont indissociables :

«La lumière d'une bougie change d'aspect pour l'enfant quand, après une brûlure, elle cesse d'attirer la main et devient à la lettre repoussante. La vision est déjà habitée par un sens qui lui donne une fonction dans le spectacle du monde comme dans notre existence (...). Le sentir au contraire investit la qualité d'une valeur vitale, la saisit d'abord dans sa signification pour nous, pour cette masse pesante qui est notre corps, et de là vient qu'il comporte ces relations singulières qui se tissent entre les parties du

---

que classe, peuvent se réapproprier les conditions de leur existence expropriée. Marx, Karl. 1977 (1867). *Le capital : critique de l'économie politique*. Paris : Éditions sociales.

<sup>3</sup> L'existentialisme de Sartre, proposé ultérieurement à l'ouvrage de Heidegger, se fonde sur la conception de l'individu dynamique, quotidiennement conditionné ou aliéné, mais qui arrive à dépasser, à travers ses actions et ses projets, les situations adverses et ainsi construire son existence. Sartre, Jean-Paul. 2004 (1943). *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.

<sup>4</sup> Heidegger, Martin. *Op.cit.*, p.28.

paysage ou de lui à moi comme sujet incarné et par lesquels un objet perçu peut concentrer en lui-même toute une scène ou devenir l'imgo de tout un segment de vie. Le senti est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie. C'est à lui que l'objet perçu et le sujet percevant doivent leur épaisseur.»<sup>5</sup>

La perception des phénomènes à travers les sens est un concept important pour la définition de l'expérience architecturale dans ses formes multiples. La théorie de Merleau-Ponty nous permet entre autres de placer l'individu, l'étant, au centre même de ses perceptions et d'arriver à un être-dans-le-monde singulier :

« Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire (...). Je suis la source absolue, mon existence ne vient pas de mes antécédents, de mon entourage physique et social, elle va vers eux et les soutient, car c'est moi qui fait être pour moi (et donc être au seul sens que le mot puisse avoir pour moi) cette tradition que je choisis de reprendre ou cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais là pour la parcourir du regard. »<sup>6</sup>

Cet être unique placé au centre de toutes perceptions partage pourtant un langage et une structure commune –l'intersubjectivité, qui lui permet de partager les perceptions d'un phénomène commun :

« La plus importante acquisition de la phénoménologie est sans doute d'avoir joint l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme dans sa notion du monde ou de la rationalité. La rationalité est exactement mesurée aux expériences dans lesquelles elle se révèle (...). Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparait à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne. »<sup>7</sup>

Contrairement au solipsiste donc, qui croit que seule sa conscience et son expérience sont vraies, l'intersubjectivité permet de modeler chaque expérience particulière à l'intérieur de cadres communs pour un groupe d'individus donné, de façon à passer du monde perçu, privé, au monde

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, pp.64-65.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp.II-III.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.XV.

pensé, commun. L'analogie à la relation sémiologique qui existe entre langue et parole nous éclaire sur ce transfert : pour la sémiologie, la langue est l'aspect collectif du phénomène, alors que la parole en représente l'aspect individuel. Cette dialectique implique que l'expérience humaine soit en elle-même sociale, c'est-à-dire qu'elle est à la fois collective et individuelle<sup>8</sup>. Le fait de pouvoir placer la chose perçue, le phénomène, dans un système linguistique, de la nommer donc, permet cette transposition du privé au public.

Cela dit, il n'est pas certain que toute perception soit primaire, c'est-à-dire qu'elle soit exempte d'influences provenant d'expériences antérieures ou encore que nous percevions de manière désinvolte, sans créer, même inconsciemment, des relations plus ou moins directes avec ce que nous connaissons du monde :

« Nous croyons très bien savoir ce que c'est que « voir », « entendre », « sentir », parce que depuis longtemps la perception nous a été donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent l' « *experience error* », c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être des choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. »<sup>9</sup>

La perception, ou encore l'interprétation du phénomène n'est donc pas une simple tâche de l'évidence. Le phénomène de l'espace architectural est truffé de connotations qui renvoient autant à des domaines scientifiques que sociaux, à des retours d'époques et de savoir-faire, à des souvenirs autant intimes que collectifs, etc. Il est même possible de croire qu'une certaine perception soit sous-jacente à un phénomène, de telle sorte qu'un élément particulier du phénomène exerce une influence sur la conscience qui perçoit de façon à en altérer la perception. La théorie des images schémas de Mark Johnson, qui est présentée au point 03.2.3, nous éclaire aussi sur ce point : la récurrence de nos interactions perceptuelles structure nos expériences et nous permet d'envisager un nouveau phénomène à l'intérieur de paramètres familiers. Dans son ouvrage *Experiencing Architecture*, publié en 1957, Steen Eiler Rasmussen, faisant suite au développement phénoménologique de Merleau-Ponty et s'inscrivant dans un

---

<sup>8</sup> Baird, Georges. 1972. La dimension amoureuse en architecture. In Choay, Françoise. *Le sens de la ville*. Paris : Éditions du seuil, pp.31-60, pp.37-38.

<sup>9</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Op.cit.*, p.11.

mouvement favorisant un virage vers la simplicité de l'expérience architecturale<sup>10</sup>, y décrit l'apprentissage et les premières relations aux qualités architecturales chez l'enfant :

« De la même façon l'enfant se familiarise avec toutes sortes de jouets ce qui augmente pour lui les occasions d'expérimenter les alentours. S'il suce son doigt et le pointe en l'air, il découvre à quoi ressemble le vent dans les couches inférieures de l'air où il se tient. Mais un cerf-volant lui fera ressentir comment est l'air plus haut dans l'atmosphère. Il ne fait qu'un avec son cerceau, sa trottinette, sa bicyclette. Par la diversité des expériences, il apprend entièrement d'instinct à apprécier les choses selon leur poids, leur solidité, leur texture, leur pouvoir conducteur de la chaleur. Avant de lancer un caillou il en éprouve d'abord la sensation, le tournant et le retournant jusqu'à l'avoir bien en main, puis il le soupèse. Après l'avoir fait assez souvent, il est capable de dire sans le toucher à quoi ressemble un caillou; un simple regard lui suffit. Quand nous voyons un objet sphérique, nous ne faisons pas que remarquer sa forme. En l'observant il nous semble passer nos mains dessus afin d'en expérimenter les divers caractères. »<sup>11</sup>

Les premiers contacts tactiles entre l'enfant et les environnements construits et naturels pré conditionnent la compréhension et les rapports sensoriels futurs de l'individu si bien que l'observation visuelle comprend la reconnaissance de la tactilité et que ces premières impressions portent une influence sur les perceptions ultérieures, qui elles, portent une influence sur les perceptions ultérieures, etc. Ces influences, qui pourront s'accumuler à l'infini, seront à jamais tributaires de ces premières expériences corporelles.

### 03.2.1 Phénomène architectural

Avant d'aller plus loin dans l'exploration du phénomène architectural, revenons d'abord sur la compréhension de la notion de phénomène. Du grec *phainomenon*, un phénomène est une chose ou un événement observable : ce qui se manifeste, en lui-même visible<sup>12</sup>. Un phénomène réfère

<sup>10</sup> Nous faisons ici référence au mouvement engagé en réaction aux CIAM, notamment par Team X. Bien que l'ouvrage de Rasmussen se pose davantage dans un effort pédagogique, il partage, avec les membres de Team X, l'idée d'une architecture anthropologique et du retour vers l'expérience du quotidien.

<sup>11</sup> Rasmussen, Steen Eiler. 2002 (1957). *Découvrir l'architecture*. Mathilde Bellaigue, trad. Paris: Linteau, p.29.

<sup>12</sup> Heidegger fait la distinction entre ce qui se montre et l'étant. Alors que le phénomène qui se-montre-en-lui-même est la chose portée à la lumière, à la clarté, c'est-à-dire ce où quelque chose peut devenir manifeste, en lui-même visible, l'étant serait plutôt la possibilité qu'a le phénomène à se montrer comme ce qu'en lui-même il n'est pas. Heidegger appelle ce

aux choses et aux expériences vécues par l'être humain. Il constitue une réalité première qui se manifeste à la conscience par l'intermédiaire d'un ou plusieurs sens. Un objet, un événement, une situation qu'une personne peut voir, entendre, toucher, sentir, goûter, savoir, comprendre ou traverser sont en soi des phénomènes. L'utilisation du terme dans le langage et l'expérience familière permet sans doute la démystification du concept mais aussi, lui porte inmanquablement une banalisation malheureuse. Puisque ces phénomènes prennent place dans un contexte déterminé, ce que le phénoménologue appelle le *monde quotidien*, nous ne nous attardons généralement pas consciemment à ces expériences ou au monde quotidien dans lequel elles prennent place : ces expériences arrivent et se produisent sans que nous ne considérions comment elles se sont produites, si elles pourraient se produire différemment, ou encore de quel phénomène plus large elles pourraient faire partie. L'attitude naturelle est de prendre pour acquis le monde de tous les jours et de présumer qu'il ne puisse qu'être ce qu'il est. Dans nos façons d'être, nos attitudes, nous sommes immergés dans un monde qui se dévoile automatiquement devant nous. Le phénomène se limite ainsi, dans la langue usuelle, à la chose extraordinaire, hors du commun, voire même invraisemblable. Pourtant, nous sommes constamment entourés de phénomènes :

*«Our every-day life-world consists of concrete « phenomena ». It consists of people, animals, flowers, trees and forests, of stone, earth, wood and water, of towns, streets and houses, doors, windows and furniture. And it consists of sun, moon and stars, of drifting clouds, of night and day and changing seasons. But it also comprises more intangible phenomena such as feelings.»<sup>13</sup>*

---

*se-montrer* le paraître, l'apparent. « L'essentiel, pour une compréhension plus poussée du concept de phénomène, est d'apercevoir comment ce qui est nommé dans les deux significations de (...)« phénomène » au sens de ce qui se montre, (et) « phénomène » au sens de l'apparence qui forme une unité structurelle. C'est seulement dans la mesure où quelque chose en général prétend par son sens propre à se montrer, c'est-à-dire à être phénomène, qu'il *peut* se montrer *comme* quelque chose qu'il *n'est pas*, qu'il peut « seulement avoir l'air de... » Dans la signification du (phénomène) comme apparence est déjà co-incluse, comme son fondement même, la signification originelle (phénomène : le manifeste). Nous assignons terminologiquement le titre de « phénomène » à la signification positive et originelle (phénomène), et nous distinguons le phénomène de l'apparence comme modification primitive du phénomène.

On parle en effet par exemple de « phénomènes pathologiques », c'est-à-dire des événements corporels qui se montrent et qui, tandis qu'ils se montrent et tels qu'ils se montrent, « indiquent » quelque chose qui soi-même *ne* se montre *pas*. L'apparition de tels événements, leur se-montrer est corrélatif de la présence de troubles qui eux-mêmes ne se montrent pas. Ce « phénomène » comme apparition « de quelque chose » *ne* signifie donc justement *pas* : se montrer soi-même, mais le fait, pour quelque chose qui ne se montre pas, de s'annoncer par quelque chose qui se montre. » Heidegger, Martin. 1985 (1927). *Être et Temps*. Édition numérique hors-commerce, p.43.

<sup>13</sup> Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, p.6.



Dans cette dernière remarque, Christian Norberg-Schulz introduit la notion de sentiment dans l'expérience du phénomène, dans la relation nécessaire entre l'être humain et son environnement. Selon lui, la phénoménologie architecturale est présente là où les éléments naturels et construits par l'homme sont en symbiose<sup>14</sup>; si le milieu est signifiant, alors l'homme se sent chez lui et peut dès lors « habiter » les lieux naturels et construits. À travers la construction de son environnement –que ce soit par le bâti ou l'appropriation de lieux naturels propices à l'habiter, il donne une présence concrète au signifié, donnant place au phénomène architectural qui, en retour, lui permet d'habiter le monde. En investissant le lieu de significations, il arrive à habiter entre ciel et terre, et à identifier et reconnaître le monde pour ce qu'il est. Dans la langue anglaise, habiter se traduit par *dwel* et l'habitat par *dwelling*. Ceci dit, le verbe *to dwell*, qui renvoie nécessairement à cette notion d'occupation d'un lieu, d'une demeure, est aussi synonyme, dans l'expression *to dwell upon*, de la pensée sur un objet donné, une réflexion de longue durée. Habiter serait une action à la fois physique et intellectuelle :

*«Man's relation to locations, and through locations to space, inheres in his dwelling. The relationship between man and space is none other than dwelling, strictly thought and spoken.»<sup>15</sup>*

La lisibilité de l'environnement, pour emprunter cette expression à Lynch, est sans doute nécessaire à l'appropriation du lieu, à notre capacité, ou le cas échéant, à notre incapacité, de donner un sens et donc d'habiter le lieu. Pour Ivan Illich, *habiter* le monde au sens entendu de Norberg-Schulz, implique nécessairement la notion de *vivre* dans ce monde. Ainsi, lorsqu'il pose les questions « Où vivez-vous? Où habitez-vous? » Illich suggère que même si la première question souligne le caractère temporel de l'être et la suivante son caractère spatial, les deux notions s'impliquent réciproquement puisque *habiter*, dans son sens le plus fort, ne se distingue pratiquement pas de *vivre*. En proposant cet « espace habité vivant », Illich marque en toute évidence la distinction entre *habiter le monde* et *l'espace d'habitation* à proprement parler. Ce dernier, qu'il décrit comme un espace limité, concentrique, perçu, marqué par les genres et enfin régi par la coutume, ne serait en fait qu'un endroit où *stationner* l'être, alors que l'espace habité vivant serait ailleurs<sup>16</sup>. Ailleurs, mais où? Steven Holl pose en ce sens une question tout à fait

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>15</sup> Heidegger, Martin. 1971. *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, p157.

<sup>16</sup> Illich, Ivan. 1988. *H<sub>2</sub>O, les eaux de l'oubli*. Lieu commun, p.24-25.

appropriée lorsqu'il demande : *«We live our lives in constructed spaces, surrounded by physical objects. But, born into this world of things, are we able to experience fully the phenomena of their interrelation, to derive joy from our perception?»*<sup>17</sup> Ainsi, lorsqu'on nous demande où vivez-vous?, la réponse indiquera sans doute là où l'individu prend plaisir à percevoir, les lieux où il *habite* au sens fort, les lieux auxquels il s'identifie et qui lui sont significatifs : certains donneront une adresse, d'autres nommeront un quartier, d'autres encore une ville, ou alors une distance relative du lieu immédiat. L'espace habité vivant se trouve là où l'individu sait se reconnaître, s'identifier et prendre plaisir dans les phénomènes constitutifs de cet espace :

*«We ought to repeat that man's most fundamental need is to experience his existence as meaningful. (...) From the initial animistic stage he gradually develops a conscious or unconscious understanding that there exist a correspondence between his own psychic states and the forces of nature. Only thus he can obtain a personal friendship with things, and experience the environment as meaningful. He cannot be friends with scientific data, but only with qualities.»*<sup>18</sup>

Inconsciemment, les phénomènes sont perçus et participent à la mise en correspondance du corps et de l'être avec l'espace, qu'il soit naturel ou construit. Mais au-delà de cette inconscience, l'expérience et les sensibilités de ces phénomènes peuvent évoluer, se transformer à travers l'attitude réflexive. C'est en prenant pleine conscience de son existence unique dans l'espace que l'individu peut consciemment percevoir<sup>19</sup> le monde qui l'entoure. Le phénomène architectural, par sa présence constante dans l'expérience spatiale, a le pouvoir d'inspirer et de transformer la vie quotidienne et de participer, donc, à cet éveil de la conscience :

*« Architecture, more fully than other art forms, engages the immediacy of our sensory perceptions. The passage of time; light, shadow and transparency; color phenomena, texture, material and detail all participate in the complete experience of architecture. (...) Architecture, by unifying foreground, middle ground, and distant views, ties perspective to detail and material space. While the cinematic experience of a stone cathedral might draw the observer through and above it, (...) only the actual building allows the eye to roam freely among inventive details; only the architecture itself offers the tactile sensations of textured stone surfaces and polished wooden pews, the experience of light changing with movement, the smell and resonant sounds of space,*

<sup>17</sup> Holl, Steven. 1994. *Questions of perception, Phenomenology of Architecture*. Tokyo: E ando Yu, collection A+U, Architecture and Urbanism, p.40.

<sup>18</sup> Norberg-Schulz, Christian. *Op.cit.*, pp.166-168.

<sup>19</sup> Holl, Steven. *Op.cit.*, p.40.

*the bodily relations of scale and proportion. All these sensations combine within one complex experience, which becomes articulate and specific, though wordless. The building speaks through the silence of perceptual phenomena. »<sup>20</sup>*

L'essence du phénomène architectural résiderait donc en ceci : tous les sens, avec la conscience, sont interpellés simultanément dans un continuum expérientiel. Un phénomène complexe enveloppe l'être en lui révélant l'étroite relation qui se manifeste entre sa présence et celle du lieu. Bien entendu, cet éloge du phénomène architectural nous apparaît dans toute sa splendeur et son évidence à travers les beautés incontestables d'une cathédrale, indépendamment de son style ou de l'époque. Cela dit, Rasmussen ajoute que pour comprendre l'architecture il ne suffit pas de pouvoir reconnaître le style d'un bâtiment quelconque, qu'il ne suffit pas de voir l'architecture mais qu'il est nécessaire de la ressentir :

« Il faut observer comment elle a été conçue pour une fin spécifique et comment elle s'est accordée à l'idée et au rythme de son époque. Il faut habiter les espaces, sentir comment ils nous contiennent, observer comment nous sommes naturellement conduits de l'un à l'autre. Il faut prendre conscience des effets de texture, découvrir pourquoi ces couleurs-là précisément ont été utilisées, comment leur choix dépendait de l'orientation des pièces en relation avec les fenêtres et le soleil. [...] Il faut expérimenter la grande différence que fait l'acoustique dans notre perception de l'espace : la façon dont le son agit dans une énorme cathédrale, avec ses échos et ses longues réverbérations, comparée à ce qui se passe dans une petite pièce lambrissée, bien calfeutrée avec des tapisseries, des tapis et des coussins. »<sup>21</sup>

Ce que Rasmussen suggère est que des phénomènes comparables à ceux décrits dans le passage précédent de Holl se produisent – en moins grande densité peut-être, aussi dans la ville et dans l'architecture quotidienne et c'est précisément là où se trouvent de grands phénomènes architecturaux : éblouir, surprendre, étonner, transformer notre relation au monde là où nous nous en attendions le moins. Ouvrir la porte d'une simple demeure pour y découvrir une luminosité et une profondeur insoupçonnée, ou encore, au tournant d'une avenue achalandée, se faire surprendre par la quiétude d'une ruelle où l'odeur des fleurs se mêle aux couleurs vibrantes des hangars : le phénomène architectural s'imisce dans les expériences les plus communes.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>21</sup> Rasmussen, Steen Eiler. *Op.cit.*, p.46.

Nous savons d'emblée que quelque chose – un phénomène, se passe en présence de la *grande* architecture, mais savons nous qu'il peut aussi y avoir quelque chose de caché à travers la *petite* architecture? Et s'il y avait effectivement quelque chose dans cette petite architecture, comment ce quelque-chose peut-il être manifesté et se prêter à la perception du phénomène architectural? Plus loin dans le même texte, Holl met en situation une expérience d'écriture : nous sommes assis devant un bureau dans une pièce avec une fenêtre où la vue du paysage, la lumière naturelle, le plancher sur lequel sont déposés nos pieds, le bois du bureau, les aplats du crayon, l'odeur de la gomme à effacer<sup>22</sup> et la sonorité du graphite se frottant sur la texture du papier se fondent dans une perception unique, une expérience continue. Pour certains, ce phénomène sera agréable, rappelant peut-être les lettres écrites jadis à un oncle lointain dans la maison de ferme d'une grand-mère, ou désagréable, parce qu'il rappelle les dictées de l'école primaire alors que l'enfant ne pense qu'à jouer dans l'été nouvellement arrivé. Dans un cas comme dans l'autre, l'expérience actuelle révèle à la fois le moment immédiat et l'influence des perceptions antérieures sur la lisibilité du moment présent. Dans un cas comme dans l'autre, le lieu dans lequel prend place l'événement, bien qu'en soi ordinaire, révèle pourtant la grandeur et l'importance de l'expérience quotidienne dans l'établissement de nos rapports à l'architecture.

Ces réflexions sur le phénomène architectural impliquent très clairement les effets qu'exerce l'architecture sur le psyché, sur la relation du corps à l'espace, et sur l'engrenage de nos expériences précédentes avec les expériences immédiates. Un autre élément essentiel à mettre en lumière pour saisir l'implication véritable du phénomène architectural est l'intention en amont du phénomène. En effet, la mise en espace de lieux grandioses ou quotidiens nécessite que l'architecte, de manière délibérée, mette en œuvre une intentionnalité qui déterminera, dans une certaine mesure, la nature du phénomène. Les intentions mises en espace sont ce qui distingue le phénomène architectural du phénomène naturel, et qui nuance les lieux habités dont parlait Norberg-Schulz. Peu importe la perception particulière qu'aura l'individu du phénomène architecturalement construit, elle engagera nécessairement les prémisses du phénomène, c'est-à-dire les intentions de l'architecte et entrera dans une relation intersubjective. Alors que le phénomène naturel peut effectivement être un milieu signifiant pour l'individu, le phénomène architectural implique qu'il y est une résonance entre deux sujets, c'est-à-dire celui qui construit

---

<sup>22</sup> Holl, Steven. *Op.cit.*, p.45.

et celui qui habite, de manière à ce qu'il y est une mise en commun des expériences spatiales. À la lumière de la théorie de Merleau-Ponty, le phénomène architectural permet d'effectuer un transfert du monde perçu, privé, au monde pensé, commun. Le défi soulevé par le phénomène architectural est donc de stimuler une perception individuelle à travers la mise en commun d'expériences indépendantes et d'augmenter l'expérience phénoménale tout en rendant compte d'intentions particulières. En manifestant ces dualités, le phénomène architectural peut arriver à mettre en scène et à éveiller la mémoire, l'imagination et l'intégration de nos perceptions dans l'expérience spatiale des lieux que nous habitons.

### 03.2.2 Espace sensible

Le discours de la phénoménologie architecturale implique qu'il y ait une reconnaissance des sens comme agents transformateurs des qualités spatiales en expériences perçues. Que ce soit le signifiant des lieux habités de Norberg-Schulz, du plaisir à habiter de Illich ou de la contribution du corps dans la relation et la compréhension du monde proposée par Merleau-Ponty, il ne fait nul doute que l'être est complètement sollicité dans l'expérience spatiale. L'espace qui est sensible à la présence de l'être est celui qui a la capacité d'offrir une expérience qualifiée. Avec la frénésie qui s'impose de manière pernicieuse dans la vie contemporaine, par la globalisation culturelle, la standardisation des modes de vie, l'aseptisation des lieux d'habitation, etc, il n'est pas étonnant que des disciplines telles l'architecture, l'urbanisme ou encore, de façon plus large, les sciences humaines, se soient intéressées à l'univers des sens. Aussi, depuis les années 1990, un grand nombre d'études très diverses portant sur la contribution des sens dans les perceptions ont émergé et se sont intéressées, par exemple, aux manières dont les sens sont déterminés selon les époques et les cultures, voire même par la politique, à l'histoire des sens à travers le spectre des études féministes, etc. En architecture, plus particulièrement, des auteurs tels que Juhani Pallasmaa<sup>23</sup>, Alberto Perez-Gomez<sup>24</sup>, Constance Classen<sup>25</sup> et Georges Dodds<sup>26</sup>, ou

---

<sup>23</sup> Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd; *The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture*, in Nesbitt, Kate (ed). 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory*. New York: Princeton Architectural Press.

<sup>24</sup> Perez-Gomez, Alberto. 1992. *Polyphilo, or, The Dark Forest Revisited: an Erotic Epiphany of Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press; 2006. *Built upon love: architectural longing after ethics and aesthetics*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

encore des praticiens tels que Steven Holl<sup>27</sup> et Peter Zumthor<sup>28</sup>, pour ne nommer que ceux-ci, ont largement contribué à introduire la problématique des sens en architecture.

Architecte finlandais, Juhani Pallasmaa a beaucoup écrit sur la question d'une architecture pour les sens et son ouvrage *The eyes of the skin, Architecture and the Senses*, publié en 2005, est rapidement devenu un ouvrage de référence dans de nombreuses écoles d'architecture. Partant du constat que la conscience moderne s'est graduellement développée vers la dominance affirmée de la vision, Pallasmaa suggère que les « pathologies » de l'architecture contemporaine, principalement son incapacité à éveiller un sens de familiarité et de plaisir, peuvent être comprises à travers une critique de la culture visuelle :

*« The architecture of our time is turning into the retinal art of the eye. Architecture at large has become an art of the printed image fixed by the hurried eye of the camera. The gaze itself tends to flatten into a picture and lose its plasticity; instead of experiencing our being in the world, we behold it from outside as spectators of images projected on the surface of the retina. »<sup>29</sup>*

Parce que l'architecture serait notre premier instrument pour nous placer en contact avec l'espace et le temps<sup>30</sup>, l'architecture est en soi multi-sensorielle : son expérience se fait à travers les qualités de la matière qui la constitue, son échelle et son rapport au monde. Elle est mesurée par l'œil, mais aussi par l'oreille, par la peau, par le nez, par les muscles et le mouvement. Pallasmaa appuie son argument sur la théorie adoptée à la Renaissance où les cinq sens sont organisés dans un système hiérarchique, depuis le sens de la vision, le sens le plus proche de la rationalité, jusqu'au toucher, entraînant une dissociation entre la pensée et le senti. Chez les philosophes de la Renaissance et du Baroque, les sens sont considérés inférieurs à la cognition puisqu'ils sont trompeurs : seules les choses que l'on voit, qui peuvent aussi être vues par autrui, qui peuvent être vérifiées, rationalisées, sont les seules choses vraies. Suivant les traces de

<sup>25</sup> Classen, Constance. 1993. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London, New York: Routledge; 2005. *The book of touch*. Oxford, New York: Berg.

<sup>26</sup> Dodds, Georges. 2002. *Body and Building: essays on the changing relation of body and architecture*. Cambridge, Mass.; MIT Press; 2005. *Building Desire: on the Barcelona Pavilion*. New York: Routledge.

<sup>27</sup> Holl, Steven. 2002. *Steven Holl: Idea and phenomena*. Baden: Lars Muller; 1994. *Questions of perception, Phenomenology of Architecture*. Tokyo: E ando Yu, collection A+U, Architecture and Urbanism,.

<sup>28</sup> Zumthor, Peter. 2006. *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser; 2006. *Atmospheres*. Basel: Birkhauser.

<sup>29</sup> Pallasmaa, Juhani. 1994. An architecture of the seven senses. In Holl, Steven. *Questions of perception, Phenomenology of Architecture*. Tokyo: E ando Yu, pp.27-37, p.29

<sup>30</sup> Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin, Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley-Academy, p.17

Platon, qui avait proposé une séparation entre la pensée et les sens, affirmant que les objets de connaissances sont exclusifs à l'intellect, Descartes affirme que la vérité vient des idées et non pas du senti. Il rendra d'ailleurs explicite l'objectification du corps humain pratiqué par la médecine occidentale dans son *Traité des passions de l'âme*, où le corps peut être traité à partir du moment où il est considéré comme une machine, désinvesti de subjectivité. Jean-François Malherbe explique cette objectivation médicale du corps en exprimant la différence profonde entre « le corps que j'ai », c'est-à-dire « le corps à l'extérieur duquel je puis me mettre lorsque (...) le médecin qui explore mon genou à l'aide d'une micro caméra me montre sur l'écran une déchirure de l'un de « mes » ménisques; tandis que le « corps que je suis », c'est moi qui ai mal au genou. »<sup>31</sup> Cette dissociation entre le corps perceptif et la raison, transportée dans le siècle des Lumières, trouve encore son écho dans les pratiques médicales actuelles, mais aussi dans plusieurs domaines reliés au corps, notamment en architecture. Même si les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles sont deux siècles absolument sensuels et qu'ils se sont vautrés dans le plaisir, les sens demeurent éphémères et voués à la perdition. Alors que l'homme primitif utilisait son corps pour dimensionner et trouver les systèmes de proportion pour ses constructions, que les constructeurs traditionnels forment leurs bâtiments avec leur corps, comme le fait l'oiseau avec son nid<sup>32</sup>, l'œil est demeuré et s'est même affirmé, au cours des décennies, comme le sens exclusif par lequel construire et appréhender l'architecture. Dans la même veine que Pallasmaa, Chris Younès et Michel Mangematin s'interrogent face à la méprise du corps dans l'architecture contemporaine :

« Quels lieux à habiter conçoit l'architecte? Des jeux de signes désincarnés, des espaces coercitifs où chacun est calibré, mis au pas, ou bien des espaces d'accueil de l'homme entre les sens et le sens? Combien de fois l'homme est-il maltraité ou rejeté par des formes architecturales qui ne sont que le produit de choix économiques et politiques, de préférences esthétisantes, ignorantes et méprisantes des conditions de vie du « petit homme » ou d'incapacité à les accueillir? L'urbanisation, l'arrivée en force des médias, les nouvelles technologies, les nouveaux modes de vie ont conduit à une mutation de la production architecturale où, trop fréquemment, les usages comme la corporalité restent négligés, manipulés. »<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Malherbe, Jean-François. 2003. *Les ruses de la violence dans les arts du soin, essais d'éthique critique II*. Montréal: Éditions Liber, p.36

<sup>32</sup> Pallasmaa, Juhani. 1994. An architecture of the seven senses. In Holl, Steven. *Questions of perception, Phenomenology of Architecture*. Tokyo: E ando Yu, pp.27-37, p.34

<sup>33</sup> Younès, Chris, Michel Mangematin. 1997. Corps, mode d'habiter, rythme architectural. In Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*. Bruxelles: Ousia, pp.201-228, p. 202

Alors que l'observation des pratiques contemporaines amène cette philosophe et ce praticien à mettre en doute la qualité de l'habitabilité architecturale, ils reconnaissent que des bâtiments construits par Alvar Aalto, Mies van der Rohe et Luis Barragan, où le rythme invite le corps à s'approprier l'espace, laissent envisager des alternatives à « la commodité instantanée et au marché des images »<sup>34</sup>. À la défense de cette même qualité architecturale, Pallasmaa propose, en 1994, six thèmes pour *améliorer* l'humanité, qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la proposition de Micheal Benedikt à la fin des années 1980 en réaction au post-modernisme. *For an architecture of reality* était d'abord un constat de l'état de la discipline des années 1980 et une réponse, ou peut-être davantage une proposition, pour se sortir du pastiche et rendre l'architecture non pas plus belle, mais plus *réelle*. Afin de contrer l'ironie, la nostalgie et l'historicisme du post-modernisme, Benedikt y propose que l'architecture devrait être abordée en termes de présence, de signification, de matérialité et de vide<sup>35</sup>, trouvant en ces dénominations et caractères, les composantes d'une architecture *réelle*. Directement influencés par les *Leçons Américaines* d'Italo Calvino, les caractères architecturaux proposés par Pallasmaa sont eux aussi proposés en réaction au pastiche, cette fois à la condition post-historiciste qui, selon Pallasmaa, tend à effacer les fondations de la manifestation architecturale. « *It turns them into instantaneous commodities in the market of images, into a harmless entertainment devoid of existential sincerity.* »<sup>36</sup> Comme nous l'avons déjà mentionné, Pallasmaa propose la lenteur, la plasticité, la sensualité, l'authenticité, l'idéalisation et le silence comme caractères essentiels pour le retour et la continuité d'une architecture sensible. Par la lenteur, il propose que l'architecture ralentisse l'expérience de la réalité afin de produire un fond à partir duquel comprendre et assimiler le changement continu. Par la plasticité, il suggère que l'architecture doit réapprendre à parler de matérialité, de gravité et de la logique tectonique de sa propre construction. La sensualité implique que l'architecture doit aller au-delà de l'image visuelle et atteindre l'image corporelle : toucher du regard. L'authenticité de l'architecture, quant à elle, doit

<sup>34</sup> Pallasmaa, Juhani. 1994. Six themes for the next millennium. (architecture for improving humanity). In *The Architectural Review*. Vol. 196, no. 1169, July, pp.74-79, p.76

<sup>35</sup> Alors que la présence s'adresse principalement à la matière perceptuelle, c'est-à-dire que le bâtiment s'affirme, prend sa position dans le monde physique, la signification ferait davantage appel à la cognition, c'est-à-dire la capacité qu'ont certains lieux à être importants pour l'individu qui les inventent, les dessinent, les construisent, les possèdent et les utilisent. Ils sont signifiants en termes d'importance et non comme un signifiant sémiotique. La matérialité implique qu'une attention particulière doit être portée aux matériaux utilisés, mais aussi à leur fabrication, aux procédés qu'ils requièrent, distinguant le pastiche du « vrai ». Le vide, quant à lui, réfère au silence, à la clarté et à la transparence, à cette qualité qu'ont certains bâtiments à se laisser habiter. Benedikt, Micheal. 1987. *For an Architecture of reality*. New York : Lumen Books.

<sup>36</sup> Pallasmaa, Juhani. *Six themes for the next millennium. (architecture for improving humanity)*, p.76



défendre l'autonomie de la réponse émotionnelle, tenant à distance la simulation et un *prêt-à-consommer*. Et enfin, alors que nous devrions construire une architecture qui confirme les valeurs humaines et révéler les dimensions poétiques de la quotidienneté, l'idéalisation, le silence de l'expérience architecturale devrait, lui, tourner notre attention vers notre propre existence et nous porter à nous écouter nous-mêmes. Nous écouter nous-mêmes revient à dire que la mémoire, l'imaginaire et le subconscient doivent être éveillées afin d'écouter le silence de l'architecture. Ce que semble indiquer Pallasmaa est que nos manières d'habiter sont dépourvues de transactions entre le corps, l'imagination et l'environnement. Si les recommandations de Benedikt et de Pallasmaa ne font que peu de références directes à des projets particuliers et misent davantage sur des images, mentales ou visuelles, qui renvoient à des lieux empreints de nostalgie comme la grange ou la maison de campagne, ou encore à des dispositifs empreints de mémoire, tel l'escalier ou la fenêtre, il semble qu'ils se rejoignent sur la notion de désir, que ce soit le désir de retrouver l'essence perdue ou le désir de transformer et d'agir. Parce que le désir est à la fois la convoitise, l'aspiration de l'individu et les moyens qu'il se donne pour atteindre l'objet de désir, une architecture du désir serait une architecture qui évoque ce qui manque et qui, simultanément, contribue, en quelque façon et parfois que partiellement, à combler ce manque. Elle est l'engin de l'imagination, ou comme le dit Alberto Pérez-Gomez, la fantaisie qui mène l'individu à aller vers son désir et à utiliser la métaphore pour rendre proche ce qui est loin<sup>37</sup>. Stimuler les conditions du désir en faisant communiquer les sens à l'intellect à travers l'imagination du lieu, voilà ce qui semble rallier les propositions.

Évidemment, la fantaisie et le désir sont des notions relativement floues. Aussi une architecture sensible invite directement un questionnement éthique de l'intervention, une intervention sur les sens, qui doit être considérée pour ce qu'elle a de beau et de bien. Particulièrement sur la question d'authenticité soulevée par Pallasmaa, si une architecture sensible, humanisante, doit traverser la surface conditionnée par le marché de l'image et aspirer à construire une vision idéale, il semble impératif que le sensible soit accompagné par un sens de l'éthique aiguisé. Il ne s'agit donc pas seulement de construire une architecture pour les sens, mais également une possibilité de sens pour l'architecture elle-même.

---

<sup>37</sup> Pérez-Gomez, Alberto. 2006. *Built upon love, architectural longing after Ethics and Aesthetics*. Cambridge, Mass, London: The MIT Press, p.42

Cette question du sens pour l'architecture est sans doute une tâche qui déborde l'objectif de cette recherche. Cela dit, les discours phénoménal et sensible pointent dans une direction indiquant une première piste qui consiste essentiellement en un rapprochement entre le proche et le lointain : le rapprochement du corps à l'objet construit, le rapprochement de cet objet à la ville et conséquemment, le rapprochement du corps à l'espace urbain. Alors que Merleau-Ponty affirmait que le corps est le centre de tout puisqu'il articule notre monde à autrui, et qu'à travers le corps nous sommes toujours et partout au monde, il apparaît conséquent de croire que l'expérience quotidienne de l'architecture et de la ville nous mène à s'y impliquer et à *sentir* le moment présent comme si notre corps transportait sa propre temporalité et son propre lieu. L'immédiateté sensible de l'expérience spatiale nous distance des autres lieux, même à proximité, et nous place dans un rapport de tension qui se renouvelle au fil de la déambulation, entre le lointain et l'ici, entre le maintenant, l'avant et l'après. Il y aurait donc, pour reprendre les mots d'Henri Maldiney, une rupture et une jointure qui apparaissent simultanément :

« Rupture avec tout ce qui viendrait simplement se coaguler avec l'endroit où je suis, et jointure avec une autre dimension de l'espace, le lointain, qui se trouve immédiatement confronté au proche. Il n'y a de proche qu'en relation interne avec un lointain et de lointain qu'avec un proche. Le corps est ici le centre, à la fois du lointain et du proche. »<sup>38</sup>

Le sens d'une architecture phénoménale réside alors peut-être dans la qualification sensible de la jointure qui régit la relation du lieu immédiat associé au corps avec le lointain, c'est-à-dire l'altérité. Cette jointure, comme un seuil, négocie nos rapports à l'espace de la ville tout en permettant l'articulation de notre rapport immédiat au lieu. L'articulation sensible de cette jointure conditionne le dialogue entre le corps et l'espace et permet d'envisager la construction d'un sens architectural, individuel et collectif.

Évidemment, si le corps, et donc l'individualité, est au centre de cette articulation, il devient également nécessaire que l'articulation soit en elle-même polyphonique, c'est-à-dire qu'elle permette la combinaison de rapports indépendants qui sont pourtant liés les uns aux autres à travers leurs croisements et proximités. Comme dans le procédé musical, une architecture

---

<sup>38</sup> Maldiney, Henri. 1997. À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture. In Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*. Bruxelles: Ousia, pp.9-23, p.11

sensible arrive à conjuguer les individualités, des lignes indépendantes, de manière à ce qu'elles puissent entrer en résonance les unes avec les autres.

### 03.2.3 Musique et émotions

Si, comme l'a démontré Pallasmaa, la vision a été le sens prédominant dans l'histoire moderne de l'architecture, l'ouïe semble pourtant être celui qui domine l'expérience de la ville. Contrairement au visuel, où, d'un tour de tête ou du corps, nous arrivons à regarder ailleurs, et donc à éliminer certains éléments de notre vue, le sonore est partout, sans que l'on puisse y échapper. Si bien écouter s'avère parfois difficile, il est presque impossible d'échapper au fond sonore de la ville : le son est là, que nous le voulions ou non. Et si des historiens tels Alexander Tzonis et Liane Lefaivre résistent à l'analogie entre l'architecture classique et l'appareil linguistique, ils insistent sur l'analogie à la musique :

*« (...) architecture is said to be subject to the same fundamental principles of order as music ; similarly, the « modulation » within a building from the Doric to the Ionic is likened to a change in key ; like musical compositions, works of architecture are said to exhibit a certain rhythm ; and musical figures such as Takterstickung, where « the end of a part or element is fused with the beginning of another », prove just as illuminating in architecture as in music. »<sup>39</sup>*

Que l'on parle de rythme, de modulation, de composition, de variation ou d'harmonie, le vocabulaire musical est sans contredit cousin de celui de l'architecture. Cela dit, au-delà du vocabulaire, l'architecture et la musique partagent également une influence certaine sur l'individu. À cet égard, les arguments de Bernard Sève, présentés dans sa théorie de l'« emprise musicale », nous éclairent sur le pouvoir de la musique, et par extension, de l'architecture.

Avec des textes tels *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, *Ce que la musique nous apprend de la forme* ou encore *Pouvoirs de la musique : de l'emprise à*

---

<sup>39</sup> Tzonis, Alexander, Liane Lefaivre. 1986. *Classical architecture: the poetics of order*. Cambridge, Mass: MIT Press, pp.27, 90, 101, 163. Cité dans Harries, Kirsten. 1997. *The Ethical function of architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.88-89

*l'altération*<sup>40</sup>, Sève s'intéresse à l'expérience musicale, c'est-à-dire non pas à ce que la musique signifie, mais bien ce qu'elle fait, comment la musique agit. C'est d'ailleurs en ce sens que sa réflexion sur la musique est particulièrement éclairante pour le propos de la thèse : comme le dispositif et l'installation posent une action, la musique agit et intervient sur l'individu. À partir du constat qu'à travers la musique nous éprouvons d'abord un mouvement, un sentiment, que nous sommes entraînés, portés par la musique, il arrive que celle-ci domine l'individu : il est enveloppé par son emprise. L'idée même de se faire envelopper par la musique, comme si elle touchait le corps, est déjà une première indication de la forme auditive : elle est à la fois associée à la vision à travers la reconnaissance de la distance, et au toucher par l'immédiateté de l'enveloppement. « Le sonore ne m'entoure donc pas seulement, il m'envahit. »<sup>41</sup> La forme musicale peut ainsi être envisagée comme un mouvement, plutôt qu'une figure, un travail de l'imagination sur les sens qui n'est pas déterminé par un concept fixe. Structurée par la polyphonie, le rythme, l'impossibilité de la redondance, le retour et la variation, la forme musicale serait à son apogée dans les fantaisies et les improvisations, là « où l'imagination joue sans scrupule »<sup>42</sup>. La forme y est à son apogée parce qu'elle côtoie, selon la lecture de Kant par l'auteur, l'informe, parce qu'elle est libre, elle est « en train de prendre forme »<sup>43</sup>. L'emprise par la forme musicale, par son mouvement donc, serait la capacité qu'a la musique de nous saisir, voir de nous hanter. Il suffit de penser à une musique qui nous obsède et que nous faisons jouer sans cesse pendant des jours, ou encore une autre, comme la réminiscence d'une époque passée, qui nous trouble ou nous rend heureux et nostalgique. Mais au-delà de ces exemples singuliers, Sève compte cinq pouvoirs qu'exerce la musique, lesquels pouvoirs participent, dans une certaine mesure, à une forme d'exploitation sociale, qu'elle soit prodiguée de manière intentionnelle ou non. Ces pouvoirs agissent à cet égard comme des dispositifs, même si cette notion ne fait pas partie de la thèse de Sève. Tout d'abord, la musique a le pouvoir de mobiliser le corps, de concentrer les énergies corporelles. L'auditeur et son corps sont polarisés vers un seul mouvement : la musique canalise. Par-delà la mobilisation de l'individu, la musique a également le pouvoir de liaison entre les individus, c'est-à-dire qu'il y a une résonance collective. Les chants de travail et de marche en

<sup>40</sup> Sève, Bernard. 2002. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris : Éditions du Seuil ; 1998. Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme. In *Philosophie*, no59, septembre, pp.50-68 ; 2003. Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération. In *Esprit, revue internationale*, no291, janvier, pp.69-83.

<sup>41</sup> Sauvanet, Pierre. 1997. L'oreille de l'architecte. In Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*, pp. 87-99, p.88

<sup>42</sup> Sève, Bernard. 1998. Ce que la musique nous apprend de la forme. In *Philosophie*, no 59, septembre, pp.50-68, p.57

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.55

sont des exemples : la musique lie. Débordant du cadre de la liaison des corps laborieux, la musique a également le pouvoir de réunion des individus, c'est-à-dire qui va au-delà des liens de travail afin de réunir des individus sociaux. Tel un repère collectif, les raves en sont un exemple : la musique rassemble. Le quatrième pouvoir que Sève accorde à la musique est celui de la suspension des puissances critiques, c'est-à-dire qu'elle nourrit un désir de fusion dans le groupe : la musique envoûte. Et enfin, la musique a le pouvoir d'attention, de vivification et de mémorisation : « rythmer un texte permet de l'apprendre par cœur et de le retenir, et très souvent, c'est l'air qui nous permettra de retrouver les paroles et non l'inverse »<sup>44</sup> : la musique focalise.

De ces cinq actions –canaliser, lier, rassembler, envoûter et focaliser, il semble que la musique crée avant tout une émotion qui nous capture et nous ravi. Marianne Massin décrit le ravissement comme « (...) un rapt, il transporte qui l'éprouve hors de son univers familier, hors de ses repères logiques. Il transporte aussi hors des frontières disciplinaires, entrelace les domaines et tisse de l'un à l'autre de nouveaux possibles. »<sup>45</sup> Le ravissement, comme l'action d'enlever de force mais aussi comme l'individu ravi dans la béatitude, qu'elle soit musicale ou architecturale, semble donc la conséquence, peut-être même la cause, de l'émotion.

À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, William James allait proposer que l'émotion intervient au moment d'une désadaptation brusque et qu'elle consiste essentiellement dans l'ensemble des désordres que cette désadaptation amène chez l'individu<sup>46</sup>. La conscience créerait alors, à même ce désordre, un système organisé qui mènerait à une conscience émotionnelle, c'est-à-dire une prise de conscience du monde qui entoure l'individu –« l'homme qui a peur a peur de quelque chose »<sup>47</sup>. L'émotion ainsi déclenchée, l'individu ému, ravi, reviendrait à chaque instant sur l'objet émouvant, ravisseur, et s'y alimenterait, de telle sorte que l'émotion entraîne une transformation du monde. Si la transformation du monde est induite par l'émotion, celle-ci est d'abord induite par un stimuli sensoriel : ce dont l'homme a peur est un bruit, quelque chose qui s'approche trop rapidement, quelque chose qui l'éblouit, quelque chose, donc, qui est d'abord perçu par le corps.

---

<sup>44</sup> Sève, Bernard. 2003. Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération. In *Esprit, revue internationale*, no291, janvier, pp.69-83, p.77

<sup>45</sup> Massin, Marianne. 2001. *Les figures du ravissement: enjeux philosophiques et esthétiques*. Paris: B. Grasset; Le Monde de l'éducation, p.13

<sup>46</sup> James, William. 2007 (1890). *The principles of psychology*. New York : Cosimo Classics.

<sup>47</sup> Sartre, Jean-Paul. 1965. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Hermann, p.39.

Les affects, les sentiments, les passions, les émotions, seraient d'abord informés par une intervention sur le corps.

Dans un même élan, quelques soixante-quinze ans plus tard, Jean-Paul Sartre poursuit l'argument entre autres dans *Esquisse d'une théorie des émotions*, proposant que lorsque l'individu perd toute référence aux choses familières, il lui devient impossible de demeurer dans ce monde urgent et difficile. Il essaie alors de le changer, c'est-à-dire de vivre ce monde comme si les rapports des choses à leurs potentialités n'étaient plus réglés par des processus déterminés, mais plutôt par des processus malléables. À travers ce changement d'attitude – l'émotion, l'individu appréhende l'objet ancien, celui qui est à la source de l'émotion, d'une façon nouvelle. La conduite émotionnelle cherche ainsi à investir l'objet qui provoque la désadaptation d'une autre qualité, sans toutefois agir sur sa structure réelle. Dans ce processus, le corps est dirigé par la conscience afin qu'il change ses rapports au monde et qu'il en change enfin les qualités. La conscience alors s'endort et jette dans ce monde nouveau son corps de façon à ce qu'elle puisse vivre et saisir cette réalité à travers lui. « Le corps devient ainsi un point de vue sur l'univers immédiatement inhérent à la conscience. »<sup>48</sup>

L'argument de James et de Sartre, mais également celui de Sève avec l'emprise musicale, impliquent qu'une certaine connaissance du monde provienne à travers la contribution sensorielle. Or, la tradition objectiviste marque clairement une division entre le côté cognitif, conceptuel, formel ou rationnel de l'être par opposition avec le côté émotionnel, perceptuel et corporel. Cette division retourne donc à dire que toutes connections logiques, toutes conceptualisations et raisonnements se font à travers les dimensions rationnelles ou mentales, alors que la perception, l'imagination et les émotions sont plutôt ralliées à la dimension corporelle. Cette segmentation implique que les expériences non propositionnelles et figuratives ne participent pas à la connaissance ou encore aux inférences rationnelles<sup>49</sup>. Cela dit, des ouvrages tels que *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* de Mark Johnson démontrent que « any adequate account of meaning and rationality must give a central place to embodied and imaginative structures of understanding by which we grasp our

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>49</sup> Pour plus de détail sur ce sujet, voir Johnson, Mark. 1987. *The body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, particulièrement aux pages xxi à xxix.

*world.* »<sup>50</sup> Ainsi, contrairement à l'objectivisme, il est probable que l'expérience qui émerge de nos sens contribue à notre compréhension du monde et guide notre raisonnement. Les notions d'*images schemata* et de *projection métaphorique* proposées par Johnson illustrent son argument. L'*image schemata* est un modèle dynamique et récurrent dans nos interactions perceptuelles qui structure de façon cohérente nos expériences. Le schéma de « verticalité » par exemple, émerge de notre tendance à employer l'orientation verticale, du bas vers le haut, dans la compréhension de nos expériences corporelles: voir un arbre, se tenir debout, monter un escalier, regarder l'eau monter dans le bain. Le schéma de verticalité est la structure abstraite de ces expériences, images et perceptions verticales. L'image schéma organise la structure de nos expériences et de nos compréhensions au niveau de perceptions et de mouvements corporels.

*« A schema is that portion of the entire perceptual cycle which is internal to the perceiver, modifiable by experience, and somehow specific to what is being perceived. The schema accepts information as it becomes available at sensory surfaces and is changed by that information; it directs movements and exploratory activities that make more information available, by which it is further modified. From the biological point of view, a schema is a part of the nervous system [...] not a center in the brain, but an entire system that includes receptors and afferents and feedforward units and afferents. »*<sup>51</sup>

La projection métaphorique, quant à elle, implique que l'individu projette un modèle provenant d'un domaine d'expérience afin de structurer un autre domaine d'une autre nature. De cette façon, la métaphore n'est plus seulement qu'une expression linguistique, mais se présente comme une structure cognitive à travers laquelle l'individu raisonne et ordonne ses expériences. Comme le démontre l'image schéma, les mouvements du corps et les interactions avec différents domaines d'expériences physiques sont structurés ensemble et cette structure peut être projetée, par la métaphore, sur des domaines abstraits. Dans le même exemple de la verticalité, que l'on associe généralement avec "quantité" – les prix montent, les ventes ont baissées, il a eu une augmentation de salaire, etc, nous associons l'augmentation avec le mouvement ascendant, le schéma de verticalité. L'association d'un concept abstrait, la quantité, avec une expérience physique, celle de la verticalité, est tout à fait naturelle: si on verse de l'eau dans un verre, le niveau monte, si on ajoute des objets sur une surface, le niveau monte encore. L'augmentation et

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.xiii

<sup>51</sup> Neisser, Ulric. 1976. *Cognition and Reality*. San Francisco: W. H. Freeman. Cité dans, Johnson, Mark. 1987. *The body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, p.20.

le mouvement ascendant sont donc conséquents dans nos expériences de telle sorte qu'une expérience physique nous aide à comprendre la notion abstraite de quantité.

L'objet de désadaptation, d'abord perçu par les sens, entraîne donc le système émotif à projeter son corps à travers l'expérience pour y retrouver l'événement et y découvrir un rapport au monde qui diffère de celui attendu. Évidemment, chaque individu possède a priori une compréhension sommaire de l'espace qui dépend à la fois des caractères de la personne et de la lisibilité de cet espace. Aussi, « ce qui surgit dans la brutalité (du ravissement) se nourrit peut-être de la continuité sourde d'une gestation antérieure et, dans tous les cas, dans ce transport qui le dépossède, dans cet oubli de lui-même, l'être ravi est intensément et paradoxalement présent dans la sensation qui le requiert. »<sup>52</sup> On ne peut alors nier toute participation d'expériences antérieures vécues par celui qui est ravi, même de manière inconsciente, dans la création du moment spontané, de l'événement. Joyce Malnar propose en ce sens que l'individu répond à trois types d'expériences sensorielles :

*« 1, an immediate physical response to stimulus as an involuntary reaction of the sense organs to stimuli. 2, a response conditioned by prior knowledge of its source which produces a variety of reactions, depending on its character and our understanding of its source. 3, a response to stimulus as it has become identified in one's memory with particular time and place. Remembered sensation, is familiar. Such sensation can invoke still other sensations, the sum of which the mind uses to reconstruct the dimensions of particular places. Indeed, imprinting can be so powerful that the dimensions of place can occur in the presence of the stimulus alone. »*<sup>53</sup>

Ce long détour nous ramène donc à cette idée proposée par Bernard Sève qui nous dit que la musique agit, qu'elle exerce une emprise sur l'individu. L'ouïe, ce sens immédiat qui relève à la fois du proche –le toucher, et du lointain –la vision, permet donc d'envisager le ravissement de l'individu à l'habituel, à l'ordinaire et de le suspendre dans l'univers d'une musique. Par extension, il est possible d'envisager que l'emprise architecturale où l'ouïe, mais aussi le toucher, la vision, voire la proprioception, amènent l'individu à percevoir, par l'émotion, une expérience nouvelle. Une telle expérience requiert inévitablement une disponibilité et un investissement personnel de la part de l'utilisateur en ceci que son système de perception, tant au niveau des sens que de l'intellect, est sollicité pour participer activement à la création de l'événement. Sa

<sup>52</sup> Massin, Marianne. *Op.cit.*, p.12.

<sup>53</sup> Malnar, Joy Monice, Frank Vodvarka. 2004. *Sensory Design*. Minneapolis : University of Minnesota Press, p.21



présence, son mouvement, et sa réaction face à son interprétation du lieu sont des facteurs qui engendrent l'appropriation du lieu.

### 03.3.0 Questions d'intervention

Si l'architecture, comme la musique, arrive à intervenir sur la sensibilité de l'individu de manière à générer une émotion et éventuellement à transformer le rapport au monde, la notion d'intervention sur l'individu apparaît importante. Aussi, comme l'individu est, du moins dans cette thèse, considéré comme un corps social, c'est-à-dire qu'il négocie nécessairement une intersubjectivité avec les autres individus qui côtoient sa rue, son quartier, sa ville ou même son territoire, la polyphonie, dont il était question plus haut, est également à propos. De ce que nous enseigne Bernard Sève, la polyphonie est, comme il a été mentionné, le procédé par lequel des lignes indépendantes entrent en résonance les unes avec les autres. Au-delà de cette résonance, « il faut que chaque voix ait son propre sens musical, puisse être chantée seule (...) mais ces voix doivent être compatibles l'une avec l'autre. (...) Car voilà le miracle de la polyphonie : elle appelle la perception simultanée de plusieurs devenirs »<sup>54</sup>. Intervenir sur l'individu et dans la ville suppose ainsi que l'intervention ait son propre sens, qu'elle soit autonome, donc, mais qu'elle intervienne également dans un rapport direct avec le lieu et l'utilisateur de manière à ce que ce dernier puisse y percevoir un devenir autre. Il s'agit donc de mettre en place une intervention active capable d'une performance, pour qu'elle génère la potentialité de la découverte urbaine et spatiale: il y aurait ainsi résonance entre l'intervention et l'individu.

### 03.3.1 Usages et usagers

Bien qu'il soit possible de faire la visite d'un bâtiment ou même d'une ville avec la même approche qu'on le ferait d'une œuvre d'art, comme un sujet observant un objet selon un code qui

---

<sup>54</sup> Sève, Bernard. 1998. *Ce que la musique nous apprend de la forme*, p.63

prescrit le silence et la révérence, disait Walter Benjamin, cette contemplation ne constitue en rien la façon familière dont nous utilisons et considérons les espaces que nous habitons. Pourtant, la culture visuelle des nombreux magazines d'architecture en est témoin, il n'est pas rare que l'« œuvre » architecturale exclue la participation de l'utilisateur. Sans prétendre pointer vers une pathologie architecturale, cette manie qu'ont nombre d'architectes de dénigrer la présence de l'individu leur permet entre autres d'affirmer leur autorité, laissant sous-entendre que le bâtiment est une œuvre d'art et non plus de l'architecture :

*« For architects, the classification of architecture as not just an art, but as an art similar to painting and sculpture, is desirable because of the high status accorded to gallery-based art and artists. To affirm the status of the architect, the experience of building is equated with the contemplation of the artwork in a gallery, a condition disturbed by the irreverent presence of the user. »<sup>55</sup>*

Si l'utilisateur est une considération importante dans le processus de conception, ne serait-ce que par l'établissement du programme, il représente néanmoins une menace pour l'architecte parce que ses actions interviennent sur l'autorité attribuée au concepteur. Or voilà, comme nous le disent Jonathan Hill et Lars Lerup par exemple, le premier avec la théorie de l'utilisateur créatif, le second, avec celle de l'interactionnisme, l'appropriation de l'espace et l'événement sont essentiels à l'architecture, si elle désire être considérée dans sa pleine réalisation.

Dès la fin des années 1970 Lars Lerup s'est penché sur la problématique de l'utilisateur, alors que le behaviorisme, ou le « super-fonctionnalisme » pour reprendre l'expression de Lerup, était largement répandu dans la pratique architecturale. Direct descendant du fonctionnalisme, le behaviorisme est une approche scientifique de l'architecture<sup>56</sup> : présumant que l'espace peut être scientifiquement analysé, c'est-à-dire que la relation espace-utilisateur est tangible et qu'elle peut être observée quantitativement, les données recueillies par le behavioriste sont utilisées dans le but d'améliorer, de transformer ou de modeler la fonctionnalité du bâtiment afin de favoriser certains comportements. Les relations entre l'espace et l'individu sont donc considérées, par

<sup>55</sup> Hill, Jonathan. 2001. *Weather Architecture* (Berlin 1929-30, Barcelona 1986-, Barcelona 1999-). In Hill, Jonathan (ed.), *Architecture –the subject is matter*. London: Routledge, pp.57-72, p.64.

<sup>56</sup> Bien que le behaviorisme ait été à son plus fort dans les années 1970-80 et qu'il ne semble plus, du moins à première vue, réellement en pratique, la description est donnée à l'indicatif présent puisque, étonnement, le behaviorisme était toujours enseigné à la fin des années 1990, et son approche est toujours enseignée dans certaines écoles d'architecture, notamment à l'Université de Montréal.

l'œil behavioriste, comme une équation mathématique, un engrenage mécanique. L'argument proposé par Lerup se résume à dire que le lien visible, unilatéral, entre l'individu et l'espace qu'observent les behavioristes est douteux. Il propose plutôt que ce lien est plutôt fluide, et que : « *(t)he glue that holds people and things together, in what occasionally may appear as a functional embrace, is a mixture of will, habit, and social control, modified to some unknown degree by the physical, both in its human and built forms.* »<sup>57</sup> L'« interactionnisme » serait donc une manière d'appréhender cette relation, non pas comme déterminée et inévitable mais plutôt comme une logique de réciprocité complexe où l'influence est à la fois humaine, sociale et spatiale. L'émotion, dont il était question plus haut, mais aussi le « bagage » personnel constitué d'expériences antécédentes, du tempérament de l'individu, ses partis pris, etc, jouent, selon Lerup, un rôle primordial dans la rencontre de l'espace et l'appropriation qu'en fera l'individu. De la même manière que le proposait James, où l'individu ravi se nourrit de l'objet ravisseur – ou dans ce cas, de l'espace, pour transformer sa perception du monde, et de Sartre qui poursuit en proposant que dans ce nouveau rapport au monde les relations ne sont plus déterminées mais malléables, nous pouvons entrevoir comment l'individu peut s'investir dans une constante interaction entre ses expériences passées et celle actuelle, entre l'introspection et l'interprétation. La proposition de Lerup tient donc en ceci : l'individu est un être actif en constante interaction avec son environnement, transformant ses qualités et significations conséquemment. Plutôt, donc, que de considérer l'individu comme un organisme qui *répond* à son environnement, ce qu'avance la thèse béhavioriste, l'individu a le pouvoir d'affecter profondément l'effort dispensé par l'architecte qui voudrait produire une mise en forme spécifique pour une relation individu/architecture spécifique<sup>58</sup> :

*« Human action, in the perspective of interaction, is a complicated matrix with unknown combinations –the result of which is considerable unpredictability, a marvelous unfinishedness and openness. When this fact is brushed aside, ignored or forgotten, the importance of architecture becomes simply utilitarian, design itself becomes dull, repetitive and mechanical. But more importantly, such a basis of design becomes absurd. »*<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Lerup, Lars. 1979. Research for appearance. In *Journal of Architectural Education*, vol.35, no3, May, pp.22-25, p.22

<sup>58</sup> Lerup, Lars. 1977. *Building the unfinished, Architecture and Human Action*. Beverly Hills, London: Sage Publications, p.20

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.21

Faut-il le rappeler, cette visée interactionniste, que Lerup propose au milieu des années 1970, chevauche le développement de la cybernétique qui avait été abordée en architecture dès les années 1960 avec, entre autres, Cedric Price, dont il est question au chapitre suivant. La cybernétique, qui s'intéressait à l'interaction entre les objectifs, les prédictions, l'action et le retour d'information, mais aussi le constructivisme radical, qui affirme que le sujet pensant ne peut construire sa connaissance qu'à travers ses propres expériences, sont des domaines parallèles qui ont de toute évidence contribué à la thèse de Lerup. La notion d'action, c'est-à-dire la considération de l'espace comme lieu d'action plutôt que comme un environnement déterminé et déterminable qui lui agit sur l'individu, est directement liée aux enseignements de Heinz von Foerster qui affirmait, en 1973, que celui qui veut *voir*, c'est-à-dire qui désire apprendre et comprendre, doit d'abord apprendre à *agir* puisque le monde que nous percevons est notre propre invention<sup>60</sup>. L'action partagée entre l'individu et l'espace à travers l'usage est donc, fondamentalement, ce qui construit des liens entre cet individu et l'espace donné.

Si l'individu a le pouvoir d'intervenir sur l'objet architectural et que la notion même d'intervention se pose comme une action ou une prise de position qui interfèrent avec la normalité, il n'est pourtant pas question pour Lerup de suggérer l'anarchie spatiale. Plutôt, il s'agit de mettre au défi l'anonyme, c'est-à-dire de maintenir un équilibre créatif qui cherche à mettre en contradiction et en tension l'anonyme –la normalité et le stéréotype, et l'authentique –l'action individuelle spontanée<sup>61</sup>. Construire l'incomplet (*building the unfinished*) consisterait donc à mettre au défi, à travers l'action, l'espace, les lieux, voire les notions et concepts qui apparaissent *complets* ou qui sont acceptés comme tels.

Selon l'argument de Lerup, nous pourrions conclure que l'invention de nouveaux usages dans l'espace architectural par l'individu est ce qui devrait entraîner l'équilibre créatif entre l'anonyme et l'authentique. La question de l'usager, de son appropriation par son action, est ainsi au cœur de cette tension. Contrairement à la définition façonnée par le modernisme, c'est-à-dire que l'usager est celui ou celle qui fait partie de la masse, d'un groupe anonyme qui occupe l'espace

---

<sup>60</sup> Foerster, Heinz von. 1973. On constructing a reality. In *Environmental Design Research*, vol.2, pp, 35-46, p.45; Andreewsky, Evelyne (ed.). 2006. *Seconde cybernétique et complexité: Rencontres avec Heinz von Foerster*. Paris: L'Harmattan.

<sup>61</sup> Lerup, Lars. 1977. *Building the unfinished, Architecture and Human Action*, pp.133-34

construit mais qui est sans pouvoir réel sur la construction des lieux d'habitation<sup>62</sup>, l'utilisateur doit plutôt être considéré comme une entité physique et sensible, qui agit avec et sur le lieu et qui est celui pour qui les lieux sont mis en place et en forme. Comme le propose Jonathan Hill, l'« usager » « (...) *implies both positive action and the potential for misuse.* »<sup>63</sup> À ceci, Hill ajoute que :

*« It is highly noticeable that, while the authority of the "author" and the activities of the "reader" are discussed outside the architectural profession, they are absent inside the profession, which still maintains that the user is a stable, centralized and passive subject, if of course he or she is acknowledged at all. (...) Architecture is, it appears, demeaned by its association with habit and the presence of the user is perceived as a direct threat to the authority of the architect. (...) architects assume that architecture is a physical phenomenon with specific materials and dimensions, a building but not any building, their building unoccupied. »<sup>64</sup>*

Partant lui aussi de la constatation des ravages causés par le paradigme fonctionnaliste dans lequel le corps qui habite l'espace est considéré comme le technicien qui opère une machine, Hill affirme que l'expérience spatiale n'est pas uniforme, qu'elle varie selon les individus, et que fort est à croire que l'utilisateur ne se conformera pas aux attentes des architectes. Ceux-ci, selon Hill, ont développé différentes façons pour ignorer l'utilisateur, pour le transformer en abstraction, notamment par l'omni présence de la photographie, et plus récemment, par les images de synthèse. Toujours selon Hill, parce que ces modes de représentations ne peuvent décrire qu'un aspect limité du monde physique, ils limitent, à leur tour, les objets que l'architecte conçoit. Conséquemment, avec sa thèse de l'utilisateur créatif, Hill propose la *mort* de l'architecte, de celui qui clame son autorité unique sur la création de l'architecture au profit d'un autre type d'architecte, un architecte qui reconnaît que l'architecture est faite par sa construction et par son

---

<sup>62</sup> « *What the "user" is meant to convey in architecture is clear enough: the person or persons expected to occupy the work. But the choice of "user" in place of "occupants", "inhabitants" or "clients" has held strong connotations of the disadvantaged or disenfranchised –it particularly implied those who could not normally be expected to contribute to formulating the architect's brief.* » Cette assertion formulée par Adrian Forty sous-tend l'anonymat de l'utilisateur, c'est-à-dire de l'abstraction de l'utilisateur comme faisant partie d'un groupe sans identité définie. Si le terme « usager » devient largement utilisé au tournant des années 1960, son apparition coïncide avec l'introduction des programmes d'État en Europe et aux États-Unis d'après-guerre, où l'utilisateur est cette masse anonyme pour qui les grands projets sont construits, mais qui est sans pouvoir ou même influence sur l'orientation des projets. L'abstraction de l'utilisateur, dans son sens moderne, permet de discuter des caractéristiques usagères des projets, mais supprime toutes différences possibles entre les usagers et leur attribue une unité homogène et fictive. Forty, Adrian. 2000. *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. New York: Thames & Hudson, p.312-315

<sup>63</sup> Hill, Jonathan. 1998. *Occupying architecture: between the architect and the user*. London, New York: Routledge, p.3

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp.3-5

usage et qui considère la création d'usages comme élément central dans l'élaboration du projet d'architecture. De la même manière que Roland Barthes suggérait la mort de l'auteur, c'est-à-dire qu'en lisant le texte, le lecteur en prend possession et le fait sien, la relation architecte-bâtiment-usager n'a pas à être une relation linéaire et peut s'inventer sous d'autres formes, notamment à travers la création d'usages nouveaux, voire contre-indiqués.

Hill identifie ainsi trois types d'usagers: le passif, qui est cohérent, prévisible et qui accepte l'autorité de l'architecte; le réactif, qui peut modifier certaines caractéristiques du lieu mais qui agit néanmoins dans le spectre des prévisions de l'architecte; et l'utilisateur créatif qui crée de nouveaux espaces, qui transforme radicalement un espace existant ou encore qui s'engage dans un comportement contre-indiqué. Alors que les usagers passifs et réactifs dépendent des conditions existantes, déterminées et fixes, l'utilisateur créatif est celui qui, consciemment, fait dévier, voire évoluer, l'espace et les comportements. S'appuyant sur le discours du philosophe français Henri Lefebvre, Hill affirme que pour l'architecte, l'espace est conçu, contrairement à l'utilisateur pour qui l'espace est vécu. L'architecte n'aurait, pour ainsi dire, aucune autorité sur l'espace vécu, ni sur la détermination des usages qui engagent soit le bâtiment ou l'espace public. La reconnaissance de l'utilisateur comme intervenant essentiel et inévitable ne peut, selon Hill, qu'augmenter le statut et la valeur de l'architecte et de l'architecture. Il n'est cependant pas question, dans le discours de Hill, de favoriser une approche participative, où les futurs usagers, de concert avec l'architecte, détermineraient l'organisation d'une proposition. Plutôt, il s'agit d'une sorte de partage des lieux, une acceptation de l'altérité une fois le bâtiment complété, un abandon de la part de l'architecte de sa main mise, déterministe, sur l'espace qu'il conçoit.

### **03.3.2 Agir**

Une fonction est ce qui remplit un rôle, un élément qui a une utilité dans un ensemble, une utilité quantitativement identifiable, et qui entraîne des résultats qui découlent directement de son action sur un objet défini. La fonction est, d'une certaine manière, mécanique, prévisible, observable, quantifiable. La question de la fonction en architecture est évidemment inévitable dans le paradigme du fonctionnalisme, mais aussi de manière générale, c'est-à-dire tous

paradigmes confondus, puisque l'architecture a généralement cette caractéristique d'être produite pour un objectif déterminé, qu'elle répond à un besoin, qu'elle est, en d'autres mots, utile, fonctionnelle. Or selon Adrian Forty, la notion de « fonction », telle que généralement entendue par la discipline architecturale depuis la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, où la fonctionnalité est définie comme une prémisse qui permet au bâtiment d'agir sur les individus et la société ou à l'inverse, c'est-à-dire que les actions de la société déterminent la forme des bâtiments, aurait d'abord été associée aux forces mécaniques de l'édifice. Les éléments tectoniques de la construction, leur participation exacte dans l'assemblage de l'édifice serait ce que les architectes du 18<sup>e</sup> siècle auraient nommé « fonction »<sup>65</sup>.

La métaphore biologique, qui décrit les raisons et les motifs des parties d'une construction entre elles et par rapport à l'ensemble<sup>66</sup> et qui définit la *fonction* architecturale au 18<sup>e</sup> siècle, est directement reliée à la reconnaissance de la cognition et de la vue comme éléments « vrais » de l'expérience architecturale dont il était question plus haut. La scientificité attribuée au seul sens de la vue, sa capacité d'observation et son rapport direct à la rationalisation, accompagnée par l'objectification du corps dans la médecine et la biologie, ont permis, par extension, à l'architecture de se développer en termes d'éléments tectoniques *appropriés* qui pouvaient révéler leur fonctionnalité, c'est-à-dire la structure, l'organisation de la construction. Par la considération du corps comme machine que l'on peut démanteler et comprendre le fonctionnement à travers l'étude de ses parties et de leurs relations qui permettent et révèlent le fonctionnement du corps, l'architecture pouvait, par extension, être entendue comme l'assemblage de parties fonctionnelles qui devaient se dévoiler comme telles dans le bâtiment.

Le fonctionnalisme, ou plus justement le paradigme forme-fonction, auquel Hill et Lerup ont voulu s'attaquer, est une variation de la *fonction* qui apparaît dans les années 1930 et qui devient, pour ainsi dire, une expression courante, employée pour qualifier l'architecture moderne de manière générale, aussi bien de la part des supporteurs de l'architecture moderne que de ses opposants<sup>67</sup>. Si les théories des siècles précédents sous-entendaient une *bonne* relation entre le

---

<sup>65</sup> Forty, Adrian. 2000. *Words and buildings: a vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, particulièrement aux pages 174-195

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.175

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.187

bâtiment et ses usages, pensons entre autres à la *convenance* proposée par Blondel, dont il est davantage question au chapitre 04, il n'y avait cependant aucune indication que la forme devait découler de l'usage, et vice-versa. C'est d'ailleurs ce que Forty propose comme la distinction majeure, voire vitale, dans l'argument du fonctionnalisme moderne : on considère alors que la société humaine existe à travers une interaction directe avec son environnement physique et social, où l'action de l'un intervient sur l'autre. L'idéal moderniste visait, pour ainsi dire, à ce que l'architecture puisse rendre à la collectivité l'expression d'une existence sociale, et de manière plus instrumentale, améliorer les conditions de cette vie sociale<sup>68</sup>. Il devenait donc nécessaire que l'usage fonctionnel soit incorporé à la question esthétique, ce qui constituait une nouveauté pour la *fonction* architecturale. L'idée même que la beauté puisse émerger de la relation entre le bâtiment et sa fonction et que le motif et l'usage soient acceptés en tant que propriétés esthétiques était une première distanciation majeure de l'architecture classique.

Bien que le mouvement moderne ait subi une forte critique aux lendemains de la deuxième guerre mondiale et que le paradigme forme-fonction ait été lentement abandonné, la question fonctionnelle demeure centrale dans l'exercice de l'architecture. Si la fonction n'est plus nécessairement incorporée à l'esthétisme des bâtiments contemporains, la question du programme, et donc de la fonction, est incontestablement dominante dans la pratique actuelle. En informant l'architecte sur les besoins, les dimensions, les relations spatiales, etc, le programme est le premier élément à dicter les façons par lesquelles le bâtiment agira dans son environnement, ainsi que les rapports qui seront favorisés avec l'usager. L'urgence avec laquelle sont menés les projets ne permet que peu de remise en question de ces prémisses déterminantes pour la mise en place des projets et entraînant inévitablement et aveuglément la dominance fonctionnelle. La question de la fonction est donc toujours actuelle, elle a seulement pris d'autres dimensions.

Or, selon Manuel Gausa, malgré la fatalité du programme, « nous assistons aujourd'hui aux manifestations initiales d'une nouvelle « volonté architectonique ». Une volonté qui aime l'action et qui y puise. Qui sait que les choses « peuvent être » au-delà de codes et de cadres

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.105



préétablis »<sup>69</sup> Pour Gausa, il est essentiel que l'architecture contemporaine trouve un terrain où se remettre en question, se réinventer, échapper à la réglementation. Une sorte d'activisme architectural qui lutte contre la continuité et la répétition des codes organisés de manière linéaire, prévisible, stable, équilibrée. Afin de contrer la stagnation, l'action de l'architecte et de l'architecture doit tendre, selon Gausa, à quatre indisciplines principales :

« -Une telle volonté de s'infiltrer dans la réalité devient aujourd'hui indispensable. Volonté de reformulation positive de la réalité (...) dans une combinaison difficile entre distanciation et proximité, étrangeté et réceptivité, abstraction et « contamination ».  
 -La notion de bouleversement nous intéresse, à savoir cette possibilité d'inventer un nouveau cadre opérant, à partir d'une réalité redéfinie (...).  
 -L'effronterie est alors indispensable : cette capacité d'action désinvolte, qui parle d'« informalisme », de provocation, mais surtout de désinhibition (...). Un activisme dévergondé, optimiste, espiègle, mais astucieux et opportuniste, à la fois; capable de réactiver la routine et les inerties de l'habituel.  
 -(...) Étranger et complice; artificiel et positif; autonome et simultanément réceptif au local; capable de développer des logiques et de recevoir des information « globales » (de tous niveaux), globales et locales à la fois (...). »<sup>70</sup>

Il s'agit donc pour Gausa que l'architecture produise des dispositifs d'action qui permettent à l'intention et à l'indétermination d'ouvrir l'architecture et la ville à l'imprévu. Ces dispositifs actifs, qui peuvent se trouver sous diverses formes, ont toutefois un élément qui leur est commun. En effet, que l'on parle d'un édifice, d'un édicule, d'une performance, d'un texte ou d'une installation, le dispositif d'action articule « des combinaisons apparemment impossibles, voire impropres ou contradictoires. »<sup>71</sup> La remise en question de la prédominance du programme est implicite dans cette dernière proposition : des combinaisons contradictoires, non pas pour le simple plaisir de contredire, mais bien pour stimuler, engager et transformer nos manières d'entrevoir la *fonction* de l'architecture. En ce sens, peut-être pourrions-nous parler de *l'inutilité* de l'architecture, de *l'inutilité* de la ville. La chose utile est celle qui est praticable, qui convient, qui est nécessaire et qui rend service. La chose utile est programmée et répond, par sa technicité, à un besoin déterminé. À l'opposé, la chose inutile est futile, superflue, mais elle n'est pas sans intention : elle est habitée par une aspiration, voire une destination. Son objectif, son

<sup>69</sup> Gausa, Manuel. 2000. Une nouvelle architecture « réactive ». In Guiheux, Alain (ed.). *Architecture Instantanée*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp.89-96, p.89

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.90-1

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.92

motif, se pose dans l'insertion du plaisir. Le plaisir de l'architecture, le plaisir de la ville. Si Gausa est si dithyrambique envers l'action, c'est qu'elle laisse l'imagination parcourir les possibles et la raison s'accommoder avec l'impossible. L'action permet à l'« inutile » de s'immiscer à travers l'« utile » de manière à ce que l'utilisateur prenne plaisir à découvrir l'espace et que la ville, infiltrée de propositions surprenantes, se transforme. Que l'architecture agisse, qu'elle *fonctionne*, plutôt que de se voir attribué une fonction déterminée :

« C'est là où réside l'un des principaux défis de l'architecture contemporaine : produire des scénarios –et des énoncés, conçus à partir d'une nouvelle attitude créative, indemne de tout préjugé, capable de favoriser des redéfinitions positives d'une réalité soudainement ouverte à la collision des forces et des références. Une réalité abordable à partir de « dispositifs » -et de systèmes –dynamiques susceptibles de générer à la fois des « espaces évolutifs », des « paysages », et des « mécanismes réactifs », des « paradoxes ». »<sup>72</sup>

Dans la continuité d'une production de paradoxes urbains et architecturaux, l'« architecture-action » proposée par Alain Guiheux suggère d'interroger les outils de conception et la fonction de l'image qui domine l'architecture actuelle. Partant du fait que l'architecture « élabore des situations d'expériences, visibles, sensibles, perceptives »<sup>73</sup>, l'architecture-action serait une tactique pour transformer le fonctionnement traditionnel de l'architecture :

« Construire une architecture en tant qu'elle produit des transformations qui vont au-delà de l'existence de l'objet construit, une architecture active, agissant comme déclencheur ou transformateur. La recherche d'une architecture capable d'une performance. Les concepts de dispositif et d'architecture-action visent à redonner à l'architecture cette performance qu'elle ne croit plus elle-même posséder. L'architecture-action est une tentative pour récupérer une capacité de l'architecture à agir. »<sup>74</sup>

À partir du dispositif, dont il a été question au chapitre précédent, Guiheux propose que la *disposition* de l'architecture, sa *fonction*, est d'engager un effet qui déborde la construction, c'est-à-dire que l'architecture doit assumer son fonctionnement en tant que dispositif, en tant qu'action sur les relations architecture/ville/usager. De cette façon, il y a, selon Guiheux, deux types de bâtiments : « ceux qui tiennent leur qualité de leur réalité physique, en tant qu'objet, (et) ceux qui

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>73</sup> Guiheux, Alain. 2002. *Architecture action, une architecture post-théorique*. Paris: Sens & Tonka, p.11

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.7

tiennent leur qualité de ce qu'ils permettent, de ce qu'ils engendrent au-delà d'eux-mêmes. »<sup>75</sup> De la même manière que la proposition faite par Gausa, l'architecture-action est une stratégie, une manœuvre, voire une tactique d'intervention, un activisme architectural qui cherche à faire déborder la discipline. Il n'est alors plus question de la *fonction* de l'architecture, mais bien du *fonctionnement* de l'architecture.

Aussi, lorsque Juhani Pallasmaa affirme que le bâtiment n'est pas en lui-même un objectif puisqu'il cadre, qu'il articule, qu'il donne une signification, qu'il relie, sépare et unifie, qu'il facilite et empêche, et enfin que les éléments d'une expérience architecturale semblent avoir la forme d'un verbe plutôt qu'être des noms<sup>76</sup>, Pallasmaa affirme le lien étroit entre l'expérience sensible et l'action. Le dispositif, l'architecture-action ou l'architecture « réactive » sont ainsi des stratégies afin d'exacerber l'expérience architecturale, mais également la participation de l'utilisateur dans l'architecture, dans la ville, et enfin, la participation de l'architecture dans la définition de la ville. Il n'est pas nécessairement question de faire l'apologie du quotidien comme l'on fait Lefèbvre et les Smithsons. Il n'est pas nécessairement question de chercher une symbiose entre la fonction tectonique du bâtiment et les activités qui pourraient lui être associées. Il n'est pas question non plus de contrecarrer à tout prix la ville spectacle. Ce dont il est question est d'assurer la place d'une architecture qui soit fondée sur une lecture du réel, qui soit ouverte à l'impossible, à la présence de l'utilisateur, « une architecture de l'action et un urbanisme des sensations créateurs de nouvelles situations. »<sup>77</sup>

### 03.3.3 Intervenir

Nombreux sont les auteurs qui déplorent l'état de la ville contemporaine. Que l'on pense à Paola Berenstein Jacques, Chris Younès, Richard Sennett ou Stephen Read, pour ne nommer que ceux-ci, tous s'entendent à dire que la réduction de la participation citoyenne, l'assujettissement de l'utilisateur, le désengagement de l'expérience physique comme pratique quotidienne, sont des

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>76</sup> Pallasmaa, Juhani. *An architecture of the seven senses*, p.35

<sup>77</sup> Guiheux, Alain. *Op.cit.*, p.47

procédés engagés dans un processus de spectacularisation, ce dont nous avait déjà prévenu les Situationnistes. Il semble non seulement pertinent, mais bien essentiel sinon de repenser, du moins d'investiguer des alternatives qui permettraient de reconsidérer les rapports entre la ville, l'architecture et l'individu, les relations entre le corps urbain et le corps du citoyen, pour reprendre l'expression de Paola Berenstein Jacques. Cette dernière propose d'ailleurs que ces autres *chemins* doivent « mener à une réinvention corporelle, charnelle, sensorielle, amoureuse, voire même érotique des villes. »<sup>78</sup> Selon Berenstein Jacques, la préoccupation fonctionnelle, dominante dans le développement des villes depuis la modernité et menée par le désir d'organiser la ville à travers des critères de spécialisations, de trafic motorisé et l'implantation de systèmes d'hygiène, tant corporels qu'urbains, aurait entraîné l'oubli du potentiel poétique de la ville, et plus particulièrement la négation de la rencontre entre notre propre corps physique et l'espace de la ville. Le décalage entre la pratique professionnelle et l'expérience spatiale de la ville, entre ce qui est requis et ce qui est senti, serait le plus grand malheur de la ville contemporaine, même si forcément « notre corps physique et le corps urbain se rencontrent et se touchent dans les espaces publics de la ville. »<sup>79</sup>

Un des chemins par lesquels ré-envisager nos rapports à l'espace urbain est celui proposé par Stephen Read qui nous invite à considérer la ville en tant que phénomène, en tant qu'expériences sociales qui émergent partout, simultanément, mais sous diverses formes, comme l'enchevêtrement de nombreuses situations instantanées, d'événements. Comme une « écologie urbaine », chaque moment dans l'espace de la ville subsisterait par son addition à ceux adjacents, de manière à former un tout sans limite réelle :

*« It is an attempt to link the moment of social experience directly with the material and with urban situation and to assert that the urban is fundamental to the constitution, and to an everyday emergence of an everyday social in its everyday appearance and visibility. »<sup>80</sup>*

---

<sup>78</sup> Jacques, Paola Berenstein. 2006. Errances urbaines: l'art de faire l'expérience de la ville. In Jeudy, Henri-Pierre, Paola Berenstein Jacques. *Corps et décors urbains, les enjeux culturels des villes*. Paris: L'Harmattan, pp.103-116, p.104

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.116

<sup>80</sup> Read, Stephen. 2006. The urban image: becoming visible. In Hauptmann, Deborah (ed.). *The body in architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, pp.48-65, p.51

L'expérience spatiale de la ville serait ainsi à la fois physique et sociale, authentique, spontanée et surprenante. Elle se constitue dans l'instant, le moment de la rencontre avec l'Autre, avec la rue, avec la façade, avec le dispositif. De cette manière, dans tous les efforts dispensés pour *situer* les pratiques, celles qui concernent la ville devraient d'abord considérer qu'une situation est en elle-même une chose découverte par hasard, elle est construite, re-construite. Nous ne faisons pas l'expérience de la ville comme si elle était un décor, un spectacle à regarder à distance. Au contraire, la ville participe activement à rendre visible la perception que nous en avons. Manuel de Solà Morales suggère d'ailleurs que l'usage que nous faisons des villes, nos usages personnels, est ce qui, pour nous, constitue la ville puisque c'est de cette façon que nous la connaissons. Celui ou celle qui arrive à s'approprier la ville, à en transformer les usages, peut transfigurer des fragments urbains en un système intelligible, voire agréable<sup>81</sup>. Celui qui s'approprie la ville peut y trouver le plaisir de l'urbain.

Il faut voir en ce plaisir l'idée d'une intervention « heureuse ». Trop souvent, la ville est considérée à travers ses maux, comme l'hypocondriaque qui ne considère son corps qu'à travers la maladie. Or si la ville est malade, l'architecte et l'urbaniste se croient eux aussi trop souvent les *sauveurs* de la ville, brandissant chacun une cure qui assouviра l'espace urbain. Dans une approche qui pourrait être qualifiée d'optimiste, Manuel de Solà Morales se garde d'embrasser ce rôle de sauveur et voit plutôt dans la ville une dynamique que l'architecte doit utiliser et renforcer, une énergie qui doit stimuler l'espace urbain plutôt que de lui faire avaler un placebo :

*« I believe that the architect's ideal role in the city is not necessarily the invention of forms or the solution of problems, but the creation of meanings, the clarification of what is obscure and the enrichment of what is muddled. Architectural objects exist not for their own sake, but to form places in which people are able to grasp and appreciate complexity as an aesthetic experience. »<sup>82</sup>*

Plutôt qu'un placebo, donc, Morales propose l'acupuncture urbaine comme une stratégie d'intervention sur le corps de la ville. Même si aux premiers abords la considération de l'acupuncture comme façon d'intervenir dans la ville semble assez près du traitement d'une maladie, il faut comprendre que l'acupuncture, comme acte « médical », considère le corps dans

---

<sup>81</sup> Solà Morales, Manuel. 1999. *Manuel de Solà Morales : progettare città = Designing cities*. Milan : Electa, p.17

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.53

son ensemble. Si l'acuponcteur est consulté afin de remédier aux symptômes d'une maladie, celle-ci sera évidemment considérée, mais aussi tout le reste du corps. L'insertion des aiguilles sur des points précis aide l'organisme à produire des substances indispensables au bon fonctionnement du corps et de l'esprit, dont la sécrétion d'endorphines par le cerveau qui est efficace contre la douleur. L'acuponcture repose ainsi sur l'hypothèse qu'il est possible de réduire la douleur et de rétablir l'équilibre dans l'ensemble du corps en agissant sur des points spécifiques qui régularisent l'énergie et qui agissent sur les fonctions physiologiques et organiques qui leur sont correspondantes. L'acuponcture ne doit donc pas être considérée comme un « remède » mais bien comme une stratégie qui stimule et équilibre l'énergie du corps. Le travail de guérison est donc en quelque sorte effectué par le corps même. L'acuponcture est un stimulant à la guérison.

L'acuponcture urbaine serait ainsi une intervention qui pousse la ville à réagir, qui transforme le lieu afin de créer une réaction en chaîne qui, potentiellement, agira sur le fonctionnement de la ville. Si le grand projet urbain requiert de longs processus qui nécessitent beaucoup de temps et qui ne permettent pas de produire des changements immédiats, l'acuponcture urbaine est animée par la nécessité de produire des effets immédiats et brefs, ce qui est entre autres permis par son insertion sur des points sensibles du contexte existant. Si la ville telle que décrite par Berenstein Jacques et autres est à ce point malade et prédéterminée, la seule action réelle qui semble possible est l'intervention, par des opérations pointues, sur les brèches oubliées dans la planification de l'ensemble ou alors d'en substituer une partie minime, ou encore d'investir le terrain vague, qui constitue souvent une déchirure dans le tissu urbain, une maladie aux yeux des sauveurs. L'acuponcture urbaine a donc le potentiel d'induire une variation qui n'est pas directement gouvernable et qui peut dès lors s'associer à des pratiques alternatives, transgressives. Il devient ainsi envisageable qu'un « petit » projet, produit dans une échéance raccourcie et pour une période relativement courte, puisse générer des effets sur l'environnement immédiat et élargi. Comme dans l'insertion des aiguilles dans la peau, il doit y avoir une attention particulière sur les lieux d'intervention, idéalement des lieux limites, non pas comme des lieux de séparation, mais comme des lieux dynamiques à travers lesquels se produisent des interactions ou alors qui sont susceptibles de supporter une transformation. Si Read envisage la ville comme une écologie, il faut alors considérer la limite comme l'endroit le plus vivant et riche parce que,

comme dans l'écologie naturelle, c'est à la limite que les forces de différents systèmes se rencontrent, se connectent, communiquent et s'influencent. En s'insérant dans l'espace limite, les effets de l'acuponcture urbaine se répandent au-delà des limites physiques :

*« What we are talking about is a small urban project: a few square meters of grass and a handful of constructed elements, but its impact is important, however limited in size, and it can bring into the city a view of great breadth and extent (...). Size is not the same thing as scale: that is what I always tell the students in my course of urban design on the very first day. Sometimes big schemes can simply be projects at the local level, irrelevant projects. And small interventions, on the contrary, can attain a vast urban scale, if they spring from an idea that contributes to a correct handling of the site, to an interpretation of all the urban referents. »<sup>83</sup>*

Bien que Pallasmaa ait proposé six thèmes architecturaux pour l'architecture du nouveau millénaire, les thèmes littéraires proposés à l'origine par Calvino semblent coller davantage à la vision d'intervention décrite par Morales. D'abord la légèreté, que Calvino associe à la précision, par opposition au vague ou à l'aléatoire, supporte la première caractéristique de l'intervention : qu'elle soit sensible au temps et au lieu dans lesquels elle s'insère. Comme l'aiguille que l'acuponcteur pique dans la peau suivant les lignes d'énergie du corps, l'intervention s'installe avec agilité sur une limite sensible de la ville. Le thème de la rapidité est décrit par Calvino d'abord comme la courte durée, la ponctualité de l'événement, mais surtout comme l'enchaînement des événements les uns sur les autres qui permet de contracter ou de dilater le temps, établissant de nouveaux rapports entre la vitesse physique et la vitesse mentale. Intervenir de manière rapide pourrait donc être à la fois une intervention sur le temps de la ville, c'est-à-dire une intervention temporaire qui en transforme momentanément le rythme et une intervention construite avec agilité, mobilité et désinvolture, de manière à ce que le temps de l'intervention contraste avec celui de son environnement immédiat. Le troisième thème de Calvino est l'exactitude. Alors que la légèreté est associée à la précision, l'exactitude serait davantage liée à l'évocation d'images incisives, nettes, qui s'adressent aux nuances de l'imagination et de la pensée, par opposition aux images vides de sens qui nous sont bombardées constamment et qui se dissolvent immédiatement. La troisième caractéristique de l'intervention consiste ainsi à s'engager à mettre en place une architecture indépendante des bâtiments environnants afin d'offrir une expérience forte, une perception marquante. L'avant-dernier thème

---

<sup>83</sup> *Loc.cit.*

de Calvino est la visibilité, nous mettant en garde contre « le danger que nous courrons de perdre une faculté humaine fondamentale : la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à *penser* par images. »<sup>84</sup> L'intervention, contrairement au texte, est elle-même une image, elle est visible, sans que l'on ait à l'imaginer. Cela dit, sa quatrième caractéristique, de la même manière que le proposait Gausa, est d'engendrer, au-delà d'elle-même, une redéfinition positive et abordable de la réalité, d'ouvrir sur des « hypothèses, (des) choses qui ne sont ni n'ont été, ni peut-être ne seront, mais qui auraient pu être. »<sup>85</sup> L'intervention rend visible de nouvelles relations entre l'individu, l'architecture et la ville, elle rend visible les rapports imaginés. Enfin, le dernier thème de Calvino est la multiplicité, où le temps et l'expérience ponctuelle de l'un sont entrelacés avec le temps et les expériences des autres ; un présent subjectif absolu, où malgré tout ce qui se passe, « tout ce qui se passe réellement est ce qui m'arrive. »<sup>86</sup> La cinquième caractéristique de l'intervention consiste à fournir un échantillon d'une réalité possible, à insérer un temps et une expérience dans le réel, et conséquemment, de le transformer. Cette insertion implique également que l'expérience personnelle de l'utilisateur prend place dans l'espace public, avec l'expérience des autres et qu'il y ait intersubjectivité.

Il est donc possible d'avancer qu'intervenir soit essentiellement une action qui consiste à insérer la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité et la multiplicité dans l'expérience spatiale de la ville et de l'architecture. L'intervention est ainsi une altération du réel, un événement par lequel la perception de l'espace construit « se complexifie, se fragmente, se subtilise en des formes plus complexes et en des inventions jusque-là inouïes. »<sup>87</sup> L'intervention questionne constamment les limites de la discipline et exige une relation critique et sensible entre l'utilisateur, l'architecture et l'espace de la ville.

---

<sup>84</sup> Calvino, Italo. 2001 (1988). *Leçons américaines, aide-mémoire pour le millénaire*. Paris: Éditions du Seuil, p.149

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.147

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.188

<sup>87</sup> Sève, Bernard . *Pouvoirs de la musique: de l'emprise à l'altération*, p.80



### 03.3.4 Hic et Nunc

Nous avons cherché à montrer dans ce chapitre que la relation espace/individu est double. Elle est, d'un côté, dominée par l'espace, dans la mesure où celui-ci exerce une influence, parfois considérable, sur les perceptions, l'acuité des sens, des émotions et de la mouvance des corps. De l'autre côté, cette relation peut également être dominée par l'individu, puisqu'à partir du moment où il arrive à déterminer l'usage de l'espace, l'individu peut dès lors agir, voire intervenir sur la qualité, le caractère, l'intégrité de l'espace. De cette manière, comme l'ouïe peut être un sens à la fois du proche et du lointain, l'espace est lui aussi à la fois saisi et insaisissable : saisi, c'est-à-dire à proximité, par l'individu qui le *prend en main*, et insaisissable, c'est-à-dire lointain, lorsque son influence, extérieure à l'individu, confine ce dernier à des exigences imposées. Cela dit, que la relation soit orientée par l'un ou par l'autre, il y a, immanquablement, une résonance indéniable entre l'espace construit et l'individu.

Ce que les théories abordées dans ce chapitre nous apprennent est que la mise en résonance de l'espace construit avec l'individu requiert la reconnaissance des forces multiples à l'œuvre dans l'expérience de l'environnement bâti ainsi qu'une intention claire pour qui désire prendre part activement à la définition – indéterminable, de cette résonance. L'installation architecturale, à la lumière des dispositifs d'action de Manuel Gausa et des éclaircissements de ce chapitre, apparaît comme une stratégie d'intervention propice à la mise en résonance de l'individu avec l'espace construit, comme un stimuli aux conditions du désir. Bien que le désir ait parfois mauvaise réputation – l'homme est esclave de ses désirs, et que le désir est, entre autres, la démonstration d'un manque, la théorie des émotions nous apprend que *désirer* revient à *imaginer* : nous imaginons les situations qui nous procurerons du plaisir, de la joie ; nous les imaginons parce que nous les désirons. Aussi, le désir, quel qu'il soit, est un sentiment du moment présent, vécu dans l'immédiateté, dans l'urgence du désir. L'habileté de l'installation architecturale à agir sur la spécificité du lieu et du temps, de s'inscrire dans une articulation éthique, de se poser comme un dispositif urbain qui intervient sur une situation ponctuelle, et les phénomènes qu'elle propose, tant dans son détail constructif que dans la relation qu'elle met en place avec un environnement construit plus large, sont quelques caractéristiques qui permettent d'entrevoir l'adéquation de l'installation architecturale avec l'engagement des phénomènes urbains et architecturaux.

L'immédiateté du phénomène de l'installation architecturale, l'action de son dispositif dans nos manières d'utiliser et de penser la ville et enfin sa propension à tendre vers une possible polyphonie, laissent croire que l'installation architecturale peut stimuler les conditions du désir de la ville, de l'architecture et de leur transformation. Une expérience Hic et Nunc, qui invite à s'arrêter, à porter une attention particulière aux phénomènes de la ville et de l'architecture.

# Fascicule 03

## *Le plaisir de l'inutile*

Il semble clair, d'emblée, que le plaisir s'associe volontiers au luxe, à l'excès. Il suffit de se remémorer les jardins de plaisirs du 18<sup>e</sup> siècle pour rapidement visualiser un pique-nique voluptueux où les plaisirs de table et les plaisirs du corps s'entremêlent, une aristocratie à l'éloge de l'inutile. Cependant, le plaisir de l'inutile doit ici être considéré comme un usage qui a pour utilité de contredire les attentes que doit généralement remplir l'architecture, plutôt que de répondre à une fonction programmatique déterminée. L'inutile n'est pas oisif. De cette manière, l'architecture ne se définit pas tant par sa spécificité programmatique que par les événements, *inutiles*, qui y prennent place :

*« Architecture is as much about the events that take place in spaces as about the spaces themselves. (...) Here it suffices to say that the static notions of form and function long favored by architectural discourse need to be replaced by attention to the actions that occur inside and around buildings –to the movements of bodies, to activities, to aspirations; in short, to the properly social and political dimension of architecture. Moreover, the cause and effect relationship sanctified by modernism, by which form follows function (or vice versa) needs to be abandoned in favor of promiscuous collisions of programs and spaces, in which the terms intermingle, combine and implicate one another in the production of a new architectural reality. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Tschumi, Bernard. 1994. *Event-cities (praxis)*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.13

De cette façon, le plaisir de l'architecture, comme le plaisir du texte dont il a été question au fascicule précédent, tient dans sa résistance à l'institution, à la commodité, aux attentes formalisées. Ceci dit, le plaisir de l'inutile en architecture est certainement une idée qui peut paraître saugrenue au yeux de certains. Pour cause, comme le dit Barthes :

« (à) peine a-t-on dit un mot, quelque part, du plaisir [de l'architecture], que deux gendarmes sont prêts à vous tomber dessus : le gendarme politique et le gendarme psychanalytique : futilité et/ou culpabilité, le plaisir est ou oisif ou vain, c'est une idée de classe ou une illusion.

Vieille, très vieille tradition : l'hédonisme a été refoulé par presque toutes les philosophies (...). »<sup>2</sup>

Le plaisir de l'inutile doit ainsi, pour éviter les gendarmes auxquels Barthes fait allusion, être sournois, s'insinuer, se faufiler dans l'existant. Il n'est pas nécessaire que l'architecte et l'architecture se commettent à l'inutile; plutôt, il faut que l'architecte et l'architecture soient prêts à accepter le détournement et lui laisser sa place. De toute manière, l'architecte doit se rendre à l'évidence : *l'inutile* arrivera tôt ou tard.

Dans la théorie littéraire, la *tmèse* est le procédé par lequel le lecteur saute des mots ou des passages en lisant un texte : lire d'abord la dernière page, retourner plusieurs pages en arrière pour se rappeler un détail par exemple. Barthes la décrit comme une sorte d'irrespect « à l'égard de l'intégrité du texte »<sup>3</sup>, ou encore comme une « avidité (...) de la connaissance [qui] nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de

---

<sup>2</sup> Barthes, Roland. 2000 (1973). *Le Plaisir du Texte, précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, p.122

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.90

l'énigme ou du destin) (...). »<sup>4</sup> La *tmèse* met donc en opposition ce qui est utile à la connaissance de l'intrigue et ce qui lui est inutile, bien que cette opposition ne puisse survenir qu'au moment de la lecture : l'auteur ne peut déterminer quel passage ne sera pas lu par le lecteur :

« Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt ses éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. »<sup>5</sup>

Comme Tschumi transpose le discours de Barthes dans le sien, nous nous permettrons alors parler de *tmèse architecturale*, comme la réorganisation, la réinvention de l'espace architectural à travers l'usage inutile, ce que Tschumi annonce par la disjonction. La *tmèse architecturale* serait ce moment où l'individu suit ses propres idées, où il reconfigure l'espace en l'utilisant de manière étonnante, subversive, perverse, contre toutes attentes. La disjonction proposée par Tschumi s'articule en ce sens : elle est l'appropriation intentionnelle ou accidentelle de l'espace par un usage qui n'a pas été prévu dans cet espace<sup>6</sup>. Évidemment, si l'architecte propose de construire de manière à faciliter la disjonction, comme le fait Tschumi, ou encore l'inutile, comme le fait l'installation architecturale, cela pourrait, par la même occasion, s'avérer comme une tentative de prévision des occupations futures. Cela dit, la disjonction et l'inutile ne sont pas liés au déterminisme : ils sont l'acceptation, par l'architecte, des usages qui divergent de ce qu'il avait imaginé pour l'espace conçu et l'espace perçu; ils sont l'acceptation que des usages hors normes surviennent, transgressent et transforment l'espace construit. L'architecte illégal et l'utilisateur créatif de Jonathan Hill n'y sont pas étrangers. La disjonction peut donc être comprise

---

<sup>4</sup> *Loc.cit.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>6</sup> Tschumi, Bernard. 1990. *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, p.106

comme le moment de la faille, entre l'architecture et l'utilisateur, c'est-à-dire l'espace *expérencé*, une *tmèse architecturale* qui fait fi de l'ordre établi pour investir un espace nouveau. Si Roland Barthes, dans son texte *La mort de l'Auteur*<sup>7</sup> publié en 1968, proposait que la mort de l'auteur était nécessaire pour qu'apparaisse la naissance du lecteur, c'est-à-dire que l'auteur devait céder sa place au lecteur pour que celui-ci réécrive le texte pour lui-même, annonçant cette division entre l'auteur et le lecteur dans *Le Plaisir du Texte*, la mort de l'architecte est toute aussi nécessaire pour la naissance de l'utilisateur. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Hill, s'appuyant à la



III. F03.1 Alfred Lerner Student Center, 1999

fois sur les textes de Barthes et de Tschumi. La mort de l'architecte, non pas de sa mort physique, il va sans dire, suppose que l'architecte n'est plus le seul garant des espaces qu'il construit, du sens qu'il leur donne, mais que l'utilisateur est lui aussi *auteur* de l'espace : « *to use a building is also to make it* »<sup>8</sup>.

En plus des textes de Barthes et de Bataille, Bernard Tschumi a aussi emprunté à la théorie des images schéma de Mark Johnson, dont il a été

<sup>7</sup> Barthes, Roland. 1968. La mort de l'auteur. In Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, pp.61-67

<sup>8</sup> Hill, Jonahan. 2003. *Actions of Architecture, architects and creative users*. London: Routledge, p.72

question au cours du présent chapitre. Commentant sur la proximité des discours, Jos Bosman note que :

*« Tschumi's credo, "Body inscribing Space", the theoretical basis of his recent work, corresponds perfectly with Johnson's basic premise: "Our reality is shaped by the patterns of our bodily movement, the contours of our spatial and temporal orientation, and the forms of our interaction with objects. It is never merely a matter of abstract conceptualizations and propositional judgments." »<sup>9</sup>*

On se souviendra qu'avec l'image schéma Johnson affirme que l'expérience corporelle contribue à notre connaissance du monde, c'est-à-dire que les



III. F03.2 Alfred Lerner Student Center, 1999

actions que nous réalisons participent à la compréhension d'énoncés conceptuels. De la même façon, l'espace *expérimenté* de Tschumi, c'est-à-dire l'action de se mouvoir et de s'appropriier l'espace, transforme l'espace conçu et l'espace perçu, matériel. C'est donc à travers l'action que l'individu transforme le rapport entre une chose indéterminée –son propre usage de l'espace, et une autre fixe –l'espace.

Le *Alfred Lerner Student Center* de l'Université Columbia, réalisé en 1999, démontre bien la notion de plaisir en développant l'inutile sur trois échelles : celle d'un appareil à mouvements continus déposé au cœur d'un

<sup>9</sup> Bosman, Jos. 1997. Between the mirrors of ideal space and real space. In Tschumi, Bernard, Hans Ibelings. *Bernard Tschumi, architecture in/of motion*. Rotterdam: NAI Publishers, pp. 7-14, p.9

campus du 19<sup>e</sup> siècle, celle du dynamisme imposé –la violence, des dispositifs architecturaux sur les usagers, et enfin, celle de l'appropriation de l'espace architectural par les individus (ill. F03.1).

INTERVENTION SUR LE CAMPUS : L'édifice se divise en deux corps de bâtiment, l'un sur Broadway, dans l'alignement d'un front homogène – façades de brique introverties sur socle de granit, l'autre, à l'intérieur du campus, qui reprend le style des bâtiments adjacents dans une allure plutôt post-moderne. Ce sont ces deux parties qui abritent la majeure partie du programme exigé par l'université : cafétérias, bureaux administratifs, laboratoires informatiques, etc. Au centre de ces deux *serre-livres*, « un espace intermédiaire (...) qui fait valoir le droit à l'exception, à la déviation de la norme. »<sup>10</sup> Une façade épaisse, composée d'une paroi de verre reliée à un système de rampes, derrière lesquelles s'ouvre un grand atrium, pour enfin se terminer sur un autre système de rampe, met en vitrine ceux qui y déambulent, ou comme dit Tschumi : « *a student city in the city of Columbia in the city of New York* »<sup>11</sup>, « une façon pour Bernard Tschumi d'affirmer la nécessité d'un espace urbain miniature où se reconnaissent les habitants de cette cité scientifique. »<sup>12</sup> (ill. F03.2)

Cette façade épaisse constitue la première déviation du bâtiment : bien qu'elle suive la topographie existante et qu'elle soit dans un rapport direct avec les grandes marches extérieures de la bibliothèque qui lui font face, la mise en spectacle des comportements, des déambulements privés dans un espace intérieur –les étudiants se rendent entre autres sur les rampes pour

---

<sup>10</sup> Sowa, Axel. 2000. Students Center, Lerner Hall, Université de Columbia, New York, États-Unis. In *Architecture d'Aujourd'hui*, juillet-août, pp.60-63, p.60

<sup>11</sup> Tschumi, Bernard, Hugh Dutton. 1997. Lerner Student Center, Columbia University, New York, New York under construction. In *A+U Architecture and Urbanisme*, no 9 (324), septembre, pp.10-29, p.12

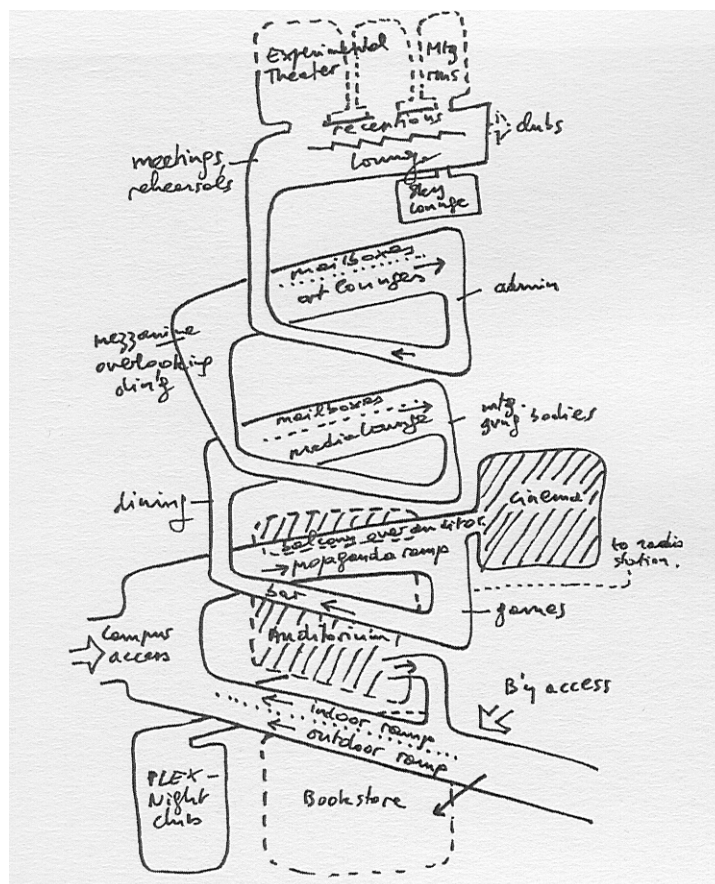
<sup>12</sup> Sowa, Axel. *Op.cit.*, p.61



avoir accès à leurs boîtes postales, contredit le caractère introverti du campus. Aussi, la façade suggère-t-elle un nouveau code social beaucoup plus perméable à la vie active de la ville et des étudiants.

**VIOLENCE DU DISPOSITIF ARCHITECTURAL :** La stratégie adoptée par Tschumi a été de repousser les éléments *standards* du programme de chaque côté et plus loin derrière la façade qui nous intéresse, de manière à n'y conserver que les éléments de programme avec un potentiel

événementiel plus fort : l'entrée principale jouxtant l'atrium, la circulation, l'accès au théâtre et aux 6000 boîtes postales, et l'entrée aux divers locaux dédiés aux associations étudiantes. De cette manière – à moins de retourner chaque fois aux ascenseurs, bien entendu, l'utilisateur est forcé d'emprunter les rampes pour se déplacer d'un serre-livre à l'autre – leurs niveaux sont décalés d'un étage, passant de la rampe de verre, à l'avant de la façade, à la rampe de béton, à l'arrière de la façade. L'utilisateur doit donc passer du clair à l'obscur, du côté ouvert



III. F03.3 Alfred Lerner Student Center, 1999

sur le campus au côté orienté vers le cœur du bâtiment dans un mouvement d'une lenteur extrême qui mène à la désorientation et au déséquilibre. Aussi, puisque ce système de façade repousse un nombre important de locaux loin de l'enveloppe du bâtiment, plusieurs de ces pièces sont sans fenêtre, forçant d'autant plus l'utilisation des rampes (ill. F03.3).

APPROPRIATION : Si le dispositif exerce une violence sur les usagers, il est toutefois l'occasion pour les usagers de se prêter à des pratiques qui



déborde la simple déambulation : les associations étudiantes y sortent tables et banderoles, on s'y donne littéralement en spectacle, des étudiants échangent des gestes à travers la paroi de verre, etc. De la même manière que la rue, le trottoir, l'espace public se transforme, est approprié et transgressé par les individus, la façade est le lieu d'inventions informelles (ill. F03.4).

III. F03.4 Alfred Lerner Student Center, 1999

Et le plaisir de l'inutile? Il a été présenté plus haut comme l'acceptation de l'architecte et de l'architecture des déviations causées par l'utilisateur : la façade du Lerner Center invite à la transformation. Pour cause, un critique se plaignant de la monotonie des couleurs –blanc, gris clair et foncé, s'est vu répondre par Tschumi que la couleur serait apportée par les étudiants. Mais l'inutilité se retrouve également dans les deux autres échelles : un système de circulation complètement inefficace –aux yeux du pragmatique,

qui force une lenteur démesurée et surtout contrastante avec le dynamisme qu'elle requiert, ainsi qu'une division du programme fonctionnel qui laisse, au centre, un grand vide qui n'a que pour *utilité* –mis à part la circulation, la mise en spectacle, l'opposition provocante aux bâtiments du campus et une transformation radicale de la hiérarchie universitaire.

Chapitre 04

# **Installation architecturale, histoire et discours critiques**

## **Installation architecturale, histoire et discours critiques**

« L'architecture n'est encore qu'à son aurore! »

Étienne-Louis Boullée.

« La ville est une totalité éparpillée »

Jean-Luc Nancy.

### **04.1.0 Fêtes, réjouissances, avant-garde et installation architecturale : similarités**

L'installation architecturale n'est pas exclusive à la fête, encore moins au festival. Elle n'est pas automatiquement reliée à des réjouissances. Sa pratique n'est pas nécessairement avant-gardiste. Mais elle peut constituer un moyen d'intervention privilégié de ces quatre circonstances. Les pages qui suivent présentent trois grands types de manifestations qui ont eu recours à l'architecture temporaire. Des fêtes publiques, aux célébrations suivant les grandes révolutions et aux propositions de Cedric Price et de l'avant-garde des années 1960, nul ne se réclame de l'installation architecturale. Or, en examinant attentivement les discours produits dans le cadre de ces manifestations sur la ville, sur le quotidien, sur l'engagement de l'architecture envers un renouveau des définitions sociales, sur la valorisation de l'action individuelle et collective, les liens à l'installation architecturale deviennent apparents. Dans tous les exemples présentés les idéologies se manifestent à travers une architecture ou un acte

temporaire; tous ces exemples comportent des actions dans la ville; tous ces exemples s'intéressent à la participation de l'individu dans la redéfinition des règles urbaines et des règles de leur propre existence; et enfin, tous ces exemples démontrent un intérêt marqué pour le plaisir de la ville. Il ne fait nul doute que bien que les exemples qui suivent ne soient pas des installations architecturales à proprement parler, ils s'en approchent suffisamment pour que, par extension et de façon évidente, ils s'appliquent à l'installation architecturale et que les rapports entre discours critique et installation architecturale comme dispositif particulier, apparaissent dans toutes leurs spécificités.

#### **04.2.0 Architecture de fête**

À travers l'histoire, l'architecture temporaire s'est définie comme une façon d'expérimenter, de découvrir de nouvelles formes constructives, de créer des liens inédits avec le tissu urbain existant. Werner Oechslin et Anja Buschow témoignent dans leur livre « *Architecture de Fête* »<sup>1</sup> de l'essor qu'a connu l'architecture temporaire aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles grâce aux constructions exubérantes bâties à l'occasion des fêtes publiques et royales. Ces structures temporaires, en plus d'embellir la ville et d'aménager un environnement festif, permettaient une expérimentation sur la forme et servaient de modèle pour exprimer ce que la ville pourrait ou devrait être. En 1771, Jacques-François Blondel l'inclut dans ses leçons d'architecture sous le titre « *Édifices élevés en charpente à l'occasion des Fêtes publiques* »<sup>2</sup>, officialisant la pertinence de l'architecture temporaire et sa place dans la discipline. Habituellement bâtie dans un cadre restreint pour une période prédéterminée, l'architecture temporaire des fêtes royales et publiques superpose une dimension imaginative sur la ville réelle et permet l'invention de nouvelles formes, de nouvelles techniques de constructions, d'aménagements urbains et l'éveil d'un discours critique sur les manières de faire et de penser l'architecture. En effet, même si l'emploi de constructions temporaires au cours de célébrations diverses apparaît déjà pendant l'Exode alors

---

<sup>1</sup> Oechslin, Werner, Anja Buschow. 1984. *L'Architecture de Fête, l'architecte metteur en scène*. Liège : Pierre Mardaga Éditeur.

<sup>2</sup> Blondel, Jacques-François. 1771-1777. *Cours d'Architecture, ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*, 9 vol. Paris : Desaint, p. I :271.

que les Hébreux transportent un tabernacle construit de bois et de tissu<sup>3</sup>, les fêtes du 18<sup>e</sup> siècle ont entre autres à composer avec des villes et des populations qui grandissent rapidement, de nombreux problèmes d'hygiène, et des politiques émergentes d'embellissement de la ville qui auront pour objectif de répondre aux ambitions esthétiques des monarques. Transformer la ville est devenue, au siècle des Lumières, une considération centrale dans tous les projets, tant festifs que permanents, et tous cherchent à introduire de nouveaux paysages urbains qui répondent aux nouvelles nécessités<sup>4</sup>. Particulièrement dans les constructions temporaires, les stratégies de réorganisation urbaine peuvent être testées, mais sont également l'occasion d'entreprendre des pratiques inhabituelles, voire même incertaines. Elles seront même parfois l'occasion de dissidences et de désobéissances aux décrets émis par la ville ou le Roi. Les constructions temporaires des fêtes publiques sont d'ailleurs accompagnées par l'émergence de l'espace public, c'est-à-dire, comme Habermas l'a proposé, du rassemblement de personnes privées qui discutent de questions d'intérêts communs. De cette façon, la fête publique parvient à susciter la mise en forme d'espaces publics ponctuels, où est offerte l'occasion de débattre publiquement de la meilleure manière de mettre en scène une communication politique à travers, par exemple, le rituel du cortège. Joël Blanchard propose, dans son article *Le spectacle du rite : les entrées royales*, que le premier metteur en scène du cortège royal est la ville elle-même, puisque sa forme bâtie contraint et guide les parcours et en façonne le sens<sup>5</sup>. Dans son ouvrage *Histoire de Louis XI*, Thomas Basin décrit le portrait d'un roi qui veut s'échapper du jeu de la fête :

« Il en était de même, dans la plupart des villes du royaume où il n'avait pas encore fait son entrée, lorsque toute la population, répandue aux principales places par lesquelles elle espérait qu'il passerait, attendait son joyeux avènement. Ces places, il arrivait qu'on les couvrit de tapis, qu'on les ornât de meubles précieux, qu'on y organisât en son honneur des représentations variées et qu'on y montrât des images d'hommes ou d'animaux, comme il est d'usage dans de telles réjouissances publiques. Mais lui, après avoir franchi la porte de la ville, évitait aussitôt par des voies détournées la place publique et se hâtait le plus qu'il pouvait vers la demeure qui lui avait été préparée. C'est pourquoi dans certains lieux où il arrivait pour faire son entrée, les bourgeois firent placer entre les portes dans des rues latérales des barrières de bois pour qu'il ne pût pas emprunter ces rues et qu'il fût obligé de prendre les plus belles et les plus importantes. »<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Bonnemaïson, Sarah, Christine Macy. 2008. *Festival Architecture*. New York: Routledge, p.1

<sup>4</sup> Monin, Éric. 2005. L'espace de l'artifice. In *De l'Esprit des villes, Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*. Nancy: Éditions Artlys, pp.196-201

<sup>5</sup> Blanchard, Joël. 2003. Le spectacle du rite: les entrées royales. In *Revue historique*, no627, p.475-519.

<sup>6</sup> Basin, Thomas. 1963. *Histoire de Louis XI*. Paris: Belles lettres, p.287

Le cortège et l'entrée du roi dans la ville mettent en spectacle l'autorité royale, bien entendu, mais, comme le démontre cet exemple, illustre aussi les limites de son pouvoir. La population borne ce pouvoir, comme l'espace de la ville qui est ici barré, orienté. Bien que le roi tente de se dérober à la publicité de l'événement, la ville et sa population lui font obstacle et le ramènent sur le lieu central des célébrations.

La présence du public est donc ce qui donne un sens profond à ces grands festivals. La foule boit, mange, chante, danse, crie, assiste au spectacle d'une ville transformée par de nombreux artifices sonores, lumineux, pyrotechniques et architecturaux. Tout semble concourir à la production d'un nouvel environnement sensoriel, une fiction faite d'ordre et de désordre, un terrain où cohabitent le durable et le temporaire, un lieu où la foule réunie semble pouvoir manier son devenir et concourir, avec la ville, à la revendication du bien commun. Face à un espace urbain parfois réticent aux transformations, c'est la nature temporaire de la fête qui permet ces bouleversements. Les projets naissent rapidement, transportent la foule pendant quelques heures puis s'effacent pour laisser place au souvenir. Qu'importe la taille des perturbations occasionnées par la fête, tout semble réversible, tout semble possible.

Alors qu'au Moyen Age on dédiait des décennies, voire même des siècles à la construction d'une cathédrale, le baroque est plutôt une époque qui est impatiente et qui préfère construire dans la hâte, quitte à courir le risque que des rénovations majeures soient nécessaires avant même la fin du chantier, ou pis encore, que l'ouvrage s'effondre : « jamais il n'y eut autant d'écroulements causés par des matériaux de mauvaise qualité ou par du travail hâtif. »<sup>7</sup> Dans la comédie « *L'impromptu de Versailles* », présentée au Roi et à sa cour en 1663, Molière décrit ingénieusement les circonstances particulières qui sous-tendent l'atmosphère de la fête. Devant mettre en scène une nouvelle pièce commandée spécifiquement pour l'événement, et ce en une quinzaine de jours seulement, Molière met sur pied une fausse improvisation où il souligne l'importance d'une invention prompte et obéissante. En réponse à mademoiselle de Brie qui croit qu'il aurait sans doute dû demander plus de temps au Roi, Molière y va de cette réplique :

---

<sup>7</sup> Alewyn, Richard, 1964. *L'univers du baroque: suivi de les fêtes baroques*. Hambourg: Gonthier, p.12



«Mon Dieu, Mademoiselle, les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance, et ne se plaisent point du tout à trouver des obstacles. Les choses ne sont bonnes que dans le temps qu'ils les souhaitent ; et leur en vouloir reculer le divertissement est en ôter pour eux toute la grâce. Ils veulent des plaisirs qui ne fassent point attendre; et les moins préparés leur sont toujours les plus agréables. Nous ne devons jamais nous regarder dans ce qu'ils désirent de nous : nous ne sommes que pour leur plaire; et lorsqu'ils nous ordonnent quelque chose, c'est à nous de profiter vite de l'envie où ils sont. Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent que de ne s'en acquitter pas assez tôt; et si l'on a la honte de n'avoir pas bien réussi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements. Mais songeons à répéter, s'il vous plaît. »<sup>8</sup>

La magie créée par l'imparfait porte l'essence de la fête puisque c'est dans l'inachevé que peuvent s'imaginer de nouvelles réalités.

Pour garantir la réussite de ces fêtes, l'État doit s'assurer d'un grand nombre de participants qui se répandront dans les rues de la ville et qui célébreront dans une joie généralisée. L'alcool et les victuailles sont évidemment des incitatifs infaillibles dans une société rongée par la pauvreté. On installe alors des fontaines à vin qui coulent aux abords des lieux de la fête et où sont disposés les comptoirs à viande et un orchestre qui transforme la sonorité de la ville (ill. 04.2.1). Transporté par l'ivresse, la musique, la nourriture et l'alcool, on parvient à superposer un univers sensoriel invraisemblable à l'intérieur même de la ville. Ces spectacles, qui drainent la foule au cœur de la ville, consomment une place considérable : une fête publique pouvait construire jusqu'à une vingtaine de ces points de ravitaillement. Quelques jours avant la fête, de nombreuses intersections dans la ville se trouvent encombrées par des constructions monumentales qui surgissent un peu partout et qui accroissent le désordre urbain: elles bousculent l'échelle de la ville, recomposent l'environnement quotidien et transporte le peuple dans un moment d'allégresse.

Mais attention : même si les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles sont marqués par la fête, ce n'est toutefois pas complètement l'époque heureuse qu'ils laissent paraître. Si l'on écarte le luxe et la grandeur qui couvrent ces temps de fête, un fond d'angoisse, de haine et de souffrance apparaît. D'ailleurs, le scepticisme, la lassitude et la mélancolie sont considérés et traités comme des maladies

---

<sup>8</sup> Molière, *L'impromptu de Versailles*, in Serroy, Jean. 1985. *Molière, L'école des maris: l'école des femmes; La Critique de l'école des femmes; L'impromptu de Versailles*. Paris: Gallimard, p.240

généralisées. Plus qu'à toute autre époque, le mal d'être est animé par le sentiment que rien ne dure : ce qui se trouve au sommet aujourd'hui peut s'écrouler demain. Tel que présenté au chapitre précédent, les philosophes s'accordent à dire que les sens sont trompeurs. Ils rejettent leur apport à la compréhension du monde et appuieront uniquement leur philosophie sur l'acte pur de la pensée. Alors que les sens devraient être ignorés et que l'on devrait *raisonner* le monde, le roi, la cour et le peuple sont avides de fêtes et d'apparats, et embarquent ainsi dans un cercle vicieux où l'angoisse causée par l'incertitude nourrit le désir d'illusion.

#### 04.2.1 Machines et architecture temporaire

Les divertissements proposés par les fêtes de la cour sont sans aucun doute destinés à éviter l'ennui du monarque pour qu'il ne succombe à ce mal d'être général, mais elles représentent également une exigence mondaine et politique : les fêtes publiques données par le roi ou encore par la ville sont principalement destinées à l'expression de la gloire du régime. Porte-parole de l'identité politique, la fête publique est un acte de propagande voué à démontrer la puissance de l'État et à entretenir l'amour que lui porte son peuple. Même au-delà de ses frontières, les fêtes publiques données par Paris, mais aussi par d'autres villes, seront la démonstration aux autres peuples de sa grandeur. Il suffit de penser à la fête donnée sur la place Navone à Rome par l'ambassade de France en 1729 pour célébrer la naissance du Dauphin (ill. 04.2.2). On organise pour l'occasion, une fête qui surpasse celles habituellement données à Rome pour des célébrations semblables. On dit d'ailleurs que comme « de nombreux membres de la curie se trouvaient encore en villégiature, on eut le temps de préparer les décors les plus coûteux que Rome ait jamais connus au cours du 18<sup>e</sup> siècle. »<sup>9</sup>

C'est au milieu du 17<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Louis XIV, qu'apparaissent les premiers monuments importants d'architecture temporaire. Ces machines, articulées dans leur structure et caractérisées par une surcharge décorative, relèvent peut-être plus de la sculpture que de l'architecture au premier coup d'œil, mais constituent néanmoins les premiers balbutiements d'une architecture spécifique à la fête. Les fables, icônes, écussons et figures mythologiques qui

---

<sup>9</sup> Kiene, Micheal. 1992. *Pannini*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, p.47

orientent ces appareils tiennent à multiplier les enseignements à travers l'image et à démontrer au peuple et au Roi, la grande connaissance des érudits. Ces derniers, en charge du programme de la fête, définissent les styles des appareils, leurs décorations et les différentes étapes qui marqueront l'événement<sup>10</sup>. Des pamphlets sont publiés et distribués afin d'informer le public du sens de ces inventions; dans l'entrée triomphale, un orateur se tient sur un promontoire pour clamer au souverain la description des allégories représentées dans la mise en scène. Le programme et le livre de fête sont les moyens par lesquels les idées soutenues par l'événement sont communiquées et compensent la brièveté de la célébration (ill. 04.2.3). Bien qu'il soit peu probable que l'allusion à la fable antique et les multiples symboles mis en œuvre aient été un langage accessible au peuple, il est évident que la fête aura su tirer profit de l'émerveillement, du mystère et de la magie suscitée par ces incompréhensions.

L'arc de triomphe est sans doute l'appareil qui domine la connaissance des fêtes publiques d'abord par son omniprésence dans les fêtes d'importance, ainsi que pour la représentation qu'il donne d'une architecture spécifique en développement. L'arc de triomphe se distingue de tout autres portes du fait que le dégagement produit par la structure portante nécessaire à sa mise en place permet de rendre hommage à la personne célébrée en forçant le passage du cortège à travers son ouverture. Aussi, parce qu'il est généralement autonome, c'est-à-dire qu'il est libre de tout autre construction dans l'espace urbain, il est clairement lisible comme un objet intentionnellement placé pour la fête (ill. 04.2.4). Son emplacement déterminera d'ailleurs en très large partie sa configuration architecturale afin de créer un maximum d'effet dans la perspective et sa relation aux espaces adjacents. Sa largeur et sa profondeur varient donc selon qu'il est placé à l'intersection de deux avenues, au centre d'une place ou encore dans la continuité d'un axe urbain (ill. 04.2.5).

Même s'il semble qu'on aurait parfois préféré la construction d'un appareil permanent, l'arc temporaire demeure néanmoins une construction valable en ce qu'il permet d'engager des positions incertaines. Afin de pallier à la précarité d'une construction de bois, de carton, de plâtre et de toile, les artistes s'évertuent à imiter des matériaux plus nobles dont serait constitué un arc durable de telle sorte qu'il est presque impossible de distinguer un arc temporaire d'un

---

<sup>10</sup> Notons que des intellectuels tels que Racine et Molière ont été en charge de tels programmes pour des fêtes tenues à Versailles, tout comme Goethe qui a été plus tard chargé de programmes pour des fêtes à Weimar.

autre permanent. Le seul indicateur que l'arc est bel et bien temporaire se trouve dans les plans et coupes de différents projets ou encore dans certaines gravures qui dépeignent la mise en place de ces appareils (ill. 04.2.6-7). Le fait qu'il soit presque impossible de les dissocier est un indicateur de la valeur du temporaire: il est d'abord aussi vénérable que la construction permanente, et il permet, en plus, d'étudier, de tester et de développer des hypothèses de construction et de nouvelles formes. La construction légère d'un appareil temporaire permet une invention inespérée, peut-être même impensable dans une construction permanente :

« En général, l'emploi des matériaux non-durables marquait la forme de l'arc de triomphe, une liberté plus grande y étant admise pour modeler les façades. Typiques à cet égard – surtout pour la période du Baroque – étaient les compositions complexes et fantaisistes où l'on faisait usage d'effets scénographiques et de dispositifs mécaniques. Il semble être impossible – au point de vue technique – de réaliser ce genre de constructions dont les détails architecturaux sont multipliés et entassés, avec des matériaux lourds et durables. »<sup>11</sup>

Aussi, en plus des nouvelles configurations architecturales, des escaliers apparaissent avec le développement des arcs de triomphe, qui permettent d'abord à un orchestre de se loger sur une plateforme à son sommet, et qui, par la suite, permettront au peuple d'y monter et d'avoir regard sur l'ensemble de l'organisation des célébrations.

L'arc de triomphe, mais aussi les nombreux appareils concoctés pour les différentes fêtes seront ce qui permettra, dans la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle, d'affirmer la valeur essentielle de l'architecture et de l'architecte dans les préparatifs de la fête publique, d'assurer l'autonomie de l'architecture temporaire dans la discipline de l'architecture et de reconnaître les valeurs d'exploration de cette forme particulière de l'architecture.

---

<sup>11</sup> Bieniecki, Zdzislaw. 1956. Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de triomphe à la Renaissance. In Jean Jacquot. *Fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*, vol. III. Paris : Centre National de la Recherche scientifique, pp. 201-217, pp.205-6

### 04.2.2 Importance sociale de la fête

Le feu d'artifice est sans doute l'événement par excellence pour définir l'ampleur et l'importance de ces fêtes. Évidemment, l'usage du feu dans la fête remonte à plus loin que l'invention de la poudre explosive<sup>12</sup>. Il suffit de se rappeler les grands rituels aux abords du Nil, les sabbats de sorcières ou les fêtes de la St-Jean (ill. 04.2.8) pour comprendre la relation étroite entre feu et fête. Bien qu'on s'imagine à priori le feu d'artifice comme quelque chose de spectaculaire et d'une beauté divertissante, cette relation en est également une entre émerveillement et peur, entre temps de guerre et temps de paix, entre la sécurité du jour et l'incertitude de la nuit.

De concert avec le feu d'artifice, les illuminations ont été une façon de transporter la fête dans la nuit et de participer à la dissociation de la fête à la guerre. À la manière des premières tentatives d'éclairage public, qui consistaient essentiellement à disposer des lanternes accrochées sous les fenêtres des premiers étages de chaque maison individuelle<sup>13</sup>, les illuminations ornaient d'une grande quantité de lumières toute la ville, les fenêtres, les tours, les palais et les édifices publics, remodelant l'espace urbain. Les lignes dessinées par la lumière pouvaient introduire une nouvelle régularité, uniformiser le tracé des rues et veiller à ce que certains points de vue soient privilégiés. L'illumination redessinait la ville et assurait, par la même occasion, un certain degré de sécurité et de contrôle visuel nécessaires à la tenue de l'événement. De fait, des règles strictes étaient données par l'Hôtel de Ville et placardées dans les quartiers avant que la fête n'ait lieu, « donnant des directives liées à la sécurité, au spectacle, à la circulation des bateaux, à la construction des estrades ou à l'obligation d'illuminer la façade des maisons. »<sup>14</sup>

Alors que l'illumination agit sur la ville au cours de plusieurs heures, le feu d'artifice, lui, transforme un moment précis de la nuit et transfère la peur qui lui est reliée à celle de la guerre : le bruit, la puanteur et la fumée envahissent la ville. Si les bals, les réceptions de la cour,

---

<sup>12</sup> Cette dernière ne serait apparue en Europe que vers 1350 et en France en 1366. Selon Frézier, l'origine de la poudre à canon est incertaine, bien qu'il semble qu'elle soit inventée au temps d'Alexandre le Grand. Dans son traité sur les feux d'artifice, Frézier prétend que la poudre aurait d'abord existée dans les îles Philippines vers 1205 et qu'elle aurait voyagé d'abord en Mésopotamie pour ensuite entrer en Europe via l'Italie. Frézier, Amédé-François. 1747. *Traité des Feux d'Artifice pour le Spectacle*. Paris, particulièrement aux pages 20 à 23.

<sup>13</sup> Schivelbusch, Wolfgang. 2005. La peur des rues la nuit. In Zardini, Mirko (ed.). *Sensations urbaines, une approche différente à l'urbanisme*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, pp.65-74, p.66.

<sup>14</sup> Jouffre, Valérie Noëlle, Béatrice de Andia. 1989. *Fêtes et Révolution*. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, p.40

l'opéra, ne peuvent toucher qu'un public restreint, le feu d'artifice s'adresse à tous et rassemble toutes les classes de la société dans ce ravissement partagé:

« Toutes les classes de la société, enfin, du mendiant de la place de Grève au duc et pair, tous les degrés de l'esprit et de la culture, du crocheteur illettré à l'érudit de bibliothèque se trouvent donc mêlés. Certes les uns trônent dans les tribunes, les autres se glissent sur les berges de la Seine, mais tous forment une entité collective : le public. Voilà bien une des caractéristiques de cet art et la marque de sa très rare importance sociale. »<sup>15</sup>

Les célébrations sur la place Navone à Rome sont un excellent exemple : à la suite d'une pluie ayant endommagé les décors pour la fête, on doit la retarder d'une journée afin de permettre aux artisans de réparer les structures abîmées. Dans le journal pontifical, on lira que « le jour en question, toute la place –avec ses fenêtres, ses balustrades et ses tribunes décorées de riches tapisseries –a vu affluer la noblesse et le peuple, venu regarder les préparatifs grandioses. »<sup>16</sup> Dans le tableau peint pour l'occasion par Pannini, c'est cette rencontre des classes qui est illustrée, plutôt que le feu d'artifice (ill. 04.2.14). Son tableau montre les préparatifs effectués le jour où la fête aurait dû avoir lieu et où les ouvriers se mêlent à la population et aux nobles de Rome. « Le père Faucher, biographe du cardinal de Polignac (très attaché à l'étiquette), précise dans son récit que les dignitaires ecclésiastiques et laïcs, ne pouvant circuler en raison de l'affluence, se déplaçaient eux aussi à pied.»<sup>17</sup> En immortalisant ce moment précis où la fête aurait dû avoir lieu, Pannini saisit l'occasion d'illustrer le potentiel qu'offre la fête de faire tomber les barrières sociales.

Cette importance sociale attribuée à la fête par l'entremise du feu d'artifice se libère pourtant difficilement des arts de la guerre et de la tutelle de la démonstration technique<sup>18</sup>. Il faudra attendre la publication du *Traité des feux d'artifice pour le spectacle* de Amédé-François Frézier

<sup>15</sup> Christout, Marie-Françoise. 1956. Les feux d'artifices en France de 1606 à 1628, esquisse historique et esthétique. In Jean Jacquot. *Les fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*, 3 vol. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp.247-258, p.254

<sup>16</sup> Kiene, Micheal, *Op.cit.*, p.49

<sup>17</sup> *Loc.cit.*

<sup>18</sup> Différents traités sur l'art du feu d'artifice révèlent bien le lien entre guerre et fête, que ce soit J. Boillot qui publia en 1603 un traité sous le titre « *Artifices de feu, & divers Instruments de guerre* », François de Malthe en 1629, qui lui publie sous le titre « *Le Traité des feux artificiels pour la guerre et pour la récréation; avec plusieurs belles observations* », ou encore un siècle plus tard, en 1745, Perrinet d'Orval qui souligne le double aspect des choses dans son traité « *Essay sur les Feux d'Artifices, Pour le Spectacle et Pour La Guerre* ».

en 1747 pour que la fête se départisse de ses connotations guerrières (ill. 04.2.09). Il y démontre qu'il y a désormais une plus grande invention en termes de couleurs et d'odeurs dans le feu à proprement parler et avance que la fête publique s'associe davantage à l'événement mondain, au rassemblement populaire, qu'à la propagande politique pure.

La publication de Frézier est un des ouvrages majeurs de l'époque qui, en plus de s'évertuer à décrire longuement les usages de l'artifice, relate son histoire et porte une critique sur ses bons usages. Il fait d'ailleurs souvent référence aux fêtes tenues en 1739 pour le mariage de Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe Infant et Grand Amiral d'Espagne comme d'un exemple qui démontre des usages adéquats des différents appareils mais aussi comme de fêtes excessivement somptueuses, notant au passage les coûts fastidieux entraînés par de telles célébrations.

### **04.2.3 Les fêtes de 1739**

Les fêtes publiques coûtent effectivement cher : employer un nombre impossible d'ouvriers, construire ou transformer une partie de la ville, nourrir des milliers d'invités, et publier des éditions luxueuses de livres de fête sont sans doute de lourdes dépenses pour un plaisir de quelques heures ou au mieux de quelques jours. Les uns protesteront contre ces dépenses puériles, alors que les autres diront que cette dépense stimule l'invention et l'industrie des artisans et des artistes.

Les fêtes de 1739 données à Paris les 29 et 30 août en l'honneur du mariage de Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant et Grand Amiral d'Espagne, sont un exemple remarquable de l'architecture de fête du 18<sup>e</sup> siècle, mais aussi du rôle grandissant de l'architecte dans la définition d'une expertise disciplinaire. Le livre de fête, publié l'année suivant les célébrations, en donne une description remarquable : d'abord l'ampleur du site sur le canal, depuis le Pont-Royal jusqu'au Pont-Neuf, une étendue d'environ 800 mètres, bordée de quais et de « superbes édifices », composent, réunis ensemble, « comme les degrés d'un amphithéâtre

capable de contenir un peuple innombrable »<sup>19</sup> (ill. 04.2.10). La singularité des gradins aménagés le long des berges, que l'on construit sur l'eau, avec pilotis, d'autres sur les bas ports, ou encore sur les dégagements de sable au pied des quais, donne un accès direct sur les festivités, et assure un cadrage parfait pour le spectacle. Tous ces gradins ne laissent aucun espace vide d'un côté comme de l'autre de la Seine et s'élèvent jusqu'à la hauteur du parapet des quais. On estimera la foule qui assiste aux feux d'artifice depuis ces gradins, ailleurs sur les berges ou encore sur le Pont-Royal à plus de 500 000 personnes. Un autre fait illustre, qui assure sans contredit la postérité de la fête, est la présence auguste de Sa Majesté : « Jamais le Roy ne s'est fait voir à son peuple avec plus de pompe et de grandeur. »<sup>20</sup> On construit un trône pour y loger le couple royal, mais aussi le prince et les dames de France qui l'accompagnent devant l'aile du Louvre où loge le roi (ill. 04.2.11). Le salon transparent, où loge l'orchestre au milieu de la Seine, est placé vis-à-vis de ce trône temporaire (ill. 04.2.12). Le Temple de l'Hymen, construit sur le Pont-Neuf et à partir duquel sera lancé le feu d'artifice, est construit sur un talus de 36 mètres de largeur, sur 23 mètres de profondeur et 12 mètres de hauteur et donne à cette construction temporaire « un air de noblesse et de solidité, et une proportion tout à fait élégante. »<sup>21</sup> (ill. 04.2.13)

Construit selon les dessins de Giovanni Niccolo Servandoni, le temple de l'Hymen est sans précédent dans l'art du temporaire : d'abord son échelle impressionnante rappelle davantage une architecture permanente que ne le font les appareils habituels, mais aussi parce qu'il est à la fois une machine, c'est-à-dire l'appareillage central du feu d'artifice, et qu'il contient un intérieur public habitable. Bien entendu, les salles de bals et de festins temporaires accueillent les invités du roi, mais la structure du feu d'artifice n'est plus ici seulement qu'un bâtiment que l'on regarde à distance et où seul l'artificier peut pénétrer, mais bien une construction architecturale à proprement parler. En effet, les gravures dans le livre de fête illustrent des enfants assis sur la balustrade, des femmes avec leurs ombrelles et autres spectateurs pointant vers le lointain. Le plan de la construction qui accompagne l'élévation principale est également un indice de son intériorité. Dix ans plus tôt, sur la place Navone à Rome, les appareils pour le feu d'artifice étaient construits sur piédestaux (ill.04.2.14), relevant plutôt de la sculpture puisque

<sup>19</sup> 1740. *Description des fêtes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739.* Paris.

<sup>20</sup> *Loc.cit.*

<sup>21</sup> *Loc.cit.*



le piédestal marque une distanciation propre à cette discipline, alors que pour une semblable célébration, cette fois à Londres en 1748, une gravure similaire à celle du livre de fête de 1739 représente plan et élévation (ill. 04.2.15). Il est alors possible d'interpréter ces faits et de constater que les fêtes de 1739 se situent à un point tournant dans l'évolution de l'architecture de fête. Le caractère proprement architectural de ces appareils est d'ailleurs commenté par Frézier lorsqu'il atteste que toutes ces constructions sont trop vastes pour ne servir que de théâtres d'artifice et qu'il paraît évident que le travail des architectes a eu plus de part à leur invention que celle des « *gens de lettres* ». Même si Frézier, de façon générale, ne semble pas croire en la qualité de l'architecte en tant qu'organisateur de programme, il est cependant évident que le travail remarquable de l'architecte assure la splendeur et la reconnaissance des festivités de 1739.

#### **04.2.4 Giovanni Niccolo Servandoni (1695-1766)**

Admis en 1731 à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en tant que peintre de ruines antiques et connaissant très bien l'utilisation de la perspective comme technique de transformation de l'espace de représentation, Servandoni construit visiblement une mise en scène dans le théâtre de la Seine. Le Temple de l'Hymen, qui reprend les ordres classiques, et qu'on qualifie dans le livre de fête d'« *une espèce de Panthéon* », « *un Temple à la Grecque, ouvert en Péristyle* », démontre effectivement sa connaissance du sujet. Le salon de musique, flottant au centre de la rivière et où s'évertuent quelque 180 musiciens, est une démonstration de l'effet théâtral dans la fête : recouvert de toile transparente, il est éclairé de l'intérieur la nuit venue, de sorte qu'il brille au milieu des illuminations « d'une douce clarté sur laquelle l'œil peut se fixer sans peine »<sup>22</sup>. Le contraste provoqué par l'encerclement des monstres marins aux yeux flamboyants disposés autour du salon accentue la quiétude de la construction. Comme à l'opéra, où Servandoni invente des décors qui altèrent l'atmosphère de la représentation, les appareils de fête sont mis en scène pour une célébration dramatique, dans laquelle les spectateurs sont immergés.

---

<sup>22</sup> *Loc.cit.*

L'apport de Servandoni pour le théâtre a été justement mis en valeur par Sonrel<sup>23</sup>: alors qu'il devient le peintre et concepteur principal pour l'Académie Royale de Musique en 1728, Servandoni abandonne la perspective régulière à un point de fuite où les bâtiments peints sur une toile de fond ou sur des châssis symétriques s'étirent dans l'axe du théâtre au profit de châssis irréguliers. Supposant les spectateurs placés au pied d'une colonne plutôt que dans l'axe d'une galerie, par exemple, Servandoni substitue la vue oblique à la symétrie qui prévaut depuis le 17<sup>e</sup> siècle. La deuxième innovation qui lui est redevable, par conséquence de la première, est que les éléments d'architecture sont représentés en vraie grandeur. En variant les points de vue par l'oblique, l'architecture peut venir au premier plan et permettre aux acteurs d'évoluer non plus devant mais bien à l'intérieur du décor, accentuant l'illusion de profondeur et de volumes. On arrive donc à tracer des similarités entre ces inventions théâtrales et les appareils de 1739: la proximité des spectateurs à la représentation qui a lieu sur la rivière implique l'expérience du mouvement par opposition à la frontalité. Aussi, l'expérience simultanée du Temple de l'Hymen comme corps d'artifice –les coulisses, et comme pièce principale de la fête –la scène, permet au spectateur, qui devient l'acteur, d'être à l'intérieur de ce décor temporaire. Souchal décrit d'ailleurs Servandoni comme :

«un de ces hommes extraordinaires aux dons brillants, parfois outrepassant dans l'emportement de leur génie les limites du goût communément admis et qui n'ont pu réaliser que peu de chose, parce qu'en France, on se méfie de ces personnalités un peu trop fantasques et qu'en raison même de leur imagination toujours à l'affût de la nouveauté ils ont préféré l'éphémère au durable.»<sup>24</sup>

La théâtralité de Servandoni n'est pas naïve: l'architecture de fête, de façon générale, «restructure la perception du monde en traitant celui-ci comme un théâtre»<sup>25</sup>. L'espace quotidien de la ville se transforme en espace de célébration collective, alors que la fête s'immisce dans les recoins de la ville et la métamorphose en décor. L'illumination pour la fête

<sup>23</sup> Sonrel, Pierre. 1956. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie théâtrale.

<sup>24</sup> Souchal, François. 1967. *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*. Paris : Éditions E. de Boccard, p.433

Notons qu'en plus des fêtes de 1729-30 à Rome et à Paris et de la célébration de 1739, Servandoni a conçu des appareils des fêtes pour la signature du traité de paix entre l'Autriche, l'Espagne et la France à Paris plus tôt la même année (ill. 04.2.16) ainsi que le corps principal des fêtes pour la signature de la Paix d'Aix-la-Chapelle à Londres en 1748 (ill. 04.2.17).

<sup>25</sup> McLung, William Alexander. 1989. L'architecture provisoire; jeux d'espace et de temps. In Blau, Eve, Edward Kaufman. *L'architecture et son image, quatre siècles de représentations architecturales*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, pp.87-108, p.98

de 1745 à l'occasion du retour de Flandre du Roi, par exemple (ill. 04.2.18), transporte les festivités depuis la Seine sur la rue de la Ferronnerie, investie la ville, redessine les façades et crée de nouveaux alignements depuis les façades jusqu'à la machine principale. En attribuant différents points de rassemblement à la célébration, la fête ponctue la ville pour créer l'idéal d'un peuple unifié dans un bonheur généralisé. « Le lieu de la fête est entièrement imaginaire; il ne peut être défini ni comme un intérieur (une cour, une salle), ni comme un extérieur »<sup>26</sup> mais se présente plutôt comme la superposition d'une ville possible sur l'existante; une ville idéale où les constructions temporaires emmènent le spectateur à habiter, pendant le moment significatif de la fête, cette ville imaginaire. Cette situation paradoxale, où le pouvoir de transformation de la ville dépend justement de la condition temporaire des appareils de fête, profite de sa condition particulière puisqu'elle « les libère de l'obligation de délimiter ou d'englober un espace quelconque autre que celui du moment où ils sont appréhendés »<sup>27</sup>.

Alors que la Renaissance faisait couramment usage de la perspective urbaine pour ses décors de théâtre, laissant supposer que celui-ci serait « un terrain d'entraînement pour l'urbaniste »<sup>28</sup>, l'architecture de fête du 18<sup>e</sup> siècle est l'instrument de l'invention urbaine. Lors des cortèges princiers, on dresse de grandes toiles peintes de bâtiments élégants sur ceux qui sont délabrés ou inexistantes pour simuler la grandeur de la ville convoitée et ennoblir le passage des souverains; l'itinéraire emprunté par le cortège taille dans la ville des couloirs privilégiés et « désigne ainsi les quartiers qui seront le pivot de la rénovation urbaine »<sup>29</sup>.

La cérémonie pour la pose de la première pierre de l'église Sainte-Geneviève, tenue à Paris en 1764 illustre comment la simulation d'un développement urbain à travers l'architecture temporaire peut arriver à saisir et convaincre de son bien-fondé (ill. 04.2.19). Cette église, que l'on qualifiera d'un des plus beaux monuments depuis la Renaissance et que l'on renommera le *Panthéon* à la Révolution, a mis de nombreuses années avant d'être réalisée dû à l'envergure du

<sup>26</sup> Chastel, André. 1956. Le lieu de la fête. In Jean Jacquot. *Les fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*. Paris : Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, vol. 1, pp.419-424, p.420

<sup>27</sup> McLung, William Alexander. *Op.cit*, p.98

<sup>28</sup> Lawrenson, T.E.. 1956. Ville imaginaire, décor théâtral et fête. In Jean Jacquot. *Les fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*. Paris : Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, vol. 1, pp.425-430, p.426

<sup>29</sup> Naurois, Sixtine de. 1989. Fêtes du pouvoir avant 1789. In Jouffre, Valérie Noëlle, Béatrice de Andia. *Fêtes et Révolution*. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, pp.36-44, p.41

<sup>29</sup> Gruber, Alain-Charles. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Paris-Genève: Librairie Droz.

projet d'une part, mais aussi à la controverse suscitée par le dôme qui devait surplomber la construction et enfin, parce que le chantier dû s'arrêter pendant la guerre de Sept ans (1756-1763). Les fondations et la crypte étaient construites, mais au retour de la guerre, le projet de Soufflot se trouvait dans l'impasse financière et n'avancait que très lentement. Soufflot, avec l'aide de ses alliés, ont alors mis sur pied une grande cérémonie afin d'attirer l'attention du roi et quémander le financement nécessaire à la poursuite du projet. Dans son ouvrage sur les décors de l'époque Louis XVI<sup>30</sup>, Gruber rapporte une longue description du travail de plâtre et peinture effectués pour la mise en place d'une façade temporaire grandeur réelle, au centre de laquelle était montée une toile qui laissait « voir » la profondeur de l'intérieur. Aussi suffit-il de rapporter que l'illusion est si complète que le roi et la foule qui assiste à l'événement peuvent véritablement juger des dimensions qu'aura l'église une fois complétée, de son assise dans la place et de sa dominance sur les rues adjacentes. Le trompe-l'œil est à ce point parfait que le roi accepte de poser la première pierre et de financer la construction (ill.04.2.20).

Les fêtes du 18<sup>e</sup> siècle ne tiennent cependant pas à scinder le monde des apparences et celui de la réalité. Elles tiennent plutôt à dissimuler l'instant du passage de l'un vers l'autre de telle sorte que des glissements entre le réel et l'idéal prennent forme au lieu de faire paraître une fracture nette; des transparences s'organisent dans la superposition des deux mondes. À la manière du théâtre qui développe alors des techniques d'illusion, tant dans le décor que dans le jeu, le spectateur n'arrive plus à dissocier ce qui fait partie du jeu et ce qui est véritablement réel<sup>31</sup>. Comme dans l'exemple de l'église Ste-Geneviève, l'architecture temporaire et l'architecture permanente sont en quelque sorte indissociables et participent à une vision commune d'une ville possible. La relation étroite entre le temporaire et le permanent permet d'envisager comment le premier peut constituer un terrain d'expérimentation pour le second.

---

<sup>30</sup> *Loc.cit.*

<sup>31</sup> *L'Impromptu de Versailles*, cité en début de sous-chapitre, illustre cette illusion: la représentation prend place dans la salle de la Comédie à Versailles, alors que l'action de la pièce est elle-même située dans cette salle; la pièce met en scène une troupe de comédiens, celle de Molière, qui répète une pièce que le roi a commandée. Or, le roi assiste à une pièce qu'il a bel et bien commandée, laquelle parle précisément d'une pièce commandée par le roi; les acteurs en sont Molière et ses comédiens, qui jouent le rôle de Molière et de ses comédiens. L'illusion est parfaite: lorsque la comédie commence, Molière est seul sur scène et appelle ses comédiens. Ceux-ci lui répondent depuis les coulisses, la salle, bref de lieux qui appartiennent à la réalité de la salle de la Comédie, où se trouve aussi le roi. En passant de la salle à la scène, les comédiens ne passent pas vraiment d'un monde à un autre puisque Molière les convie à une répétition. Le roi, pour qui la pièce est créée, assiste bien à la représentation de *L'impromptu*, mais en même temps, ce qu'il voit sur scène, c'est une troupe qui répète et qui n'est pas prête pour cette représentation. Serroy, Jean. 1985. *Molière, L'école des maris : l'école des femmes; La critique de l'école des femmes; L'impromptu de Versailles*. Paris : Gallimard.

C'est d'ailleurs dans cet objectif que Jacques-François Blondel s'intéressera à l'architecture temporaire.

#### **04.2.6 Jacques-François Blondel (1705-1774)**

Jacques-François Blondel est un architecte et un théoricien dont la contribution est significative pour l'architecture temporaire. Bien qu'il n'ait participé qu'à la construction d'appareils de fêtes qu'à deux occasions -la décoration de la Porte St-Martin en arc triomphal pour marquer le retour de Flandres du roi et son armée en 1745 (ill. 04.2.21), et la décoration du théâtre du Collège de Louis XIV en 1748, la reconnaissance qu'il porte à l'architecture temporaire dans son *Cours d'Architecture* démontre le bien fondé de l'architecture temporaire et son utilité pour l'ensemble de la discipline. Même si Frézier avait déjà reconnu les théâtres d'artifice comme des appareils nécessaires à la fête publique et leur autonomie par rapport aux autres dispositifs, c'est Blondel qui amorce la reconnaissance académique de l'architecture temporaire et qui propose l'autonomie de l'architecture de fête comme champs d'expertise de l'architecte, lui permettant de sécuriser sa valeur en tant que modèle et laboratoire pour l'architecture permanente.

Bien que Blondel ait construit un certain nombre de projets, la plupart en dehors de Paris, sa notoriété s'est plutôt bâtie sur ses écrits et enseignements. D'abord, aux suites d'une première publication en 1737 « *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général* », il fonde en 1740 sa propre école d'architecture, qui sera reconnue par l'Académie Royale d'Architecture en 1743. Plutôt que d'offrir une formation à l'image de l'Académie d'Architecture, où le contact informel en atelier est complété par des lectures hebdomadaires sur les différents sujets de l'histoire de l'architecture, il met sur pied un curriculum plus large que celui de l'Académie. Blondel y enseigne la conception, la théorie, la critique et la pratique, tandis que d'autres professionnels y enseignent les mathématiques, la peinture et l'histoire de l'art, la perspective, la sculpture et l'ornement, la décoration intérieure et enfin les techniques de différents corps de métiers relatifs au bâtiment, notamment la coupe de pierre. Comme le dit

Blondel : « Pour former d'habiles Architectes, il est donc indispensable de réunir dans une même École l'étude de tous ces Arts; et c'est ce qu'on n'a point encore fait. »<sup>32</sup>

Blondel reconnaît dans cette innovation certains avantages. D'abord, comme il l'écrira dans l'*Encyclopédie* sous la rubrique « école », une académie existe pour ceux qui sont déjà excellents, qui ont été choisis pour leur savoir et leur expérience afin de discourir sur les progrès des sciences et des arts; l'école, quant à elle, est le lieu où ces mêmes sciences et arts sont enseignés à ceux qui ont le désir de devenir excellents<sup>33</sup>. Devenir excellent pour Blondel, relève d'abord d'une connaissance générale des arts et des métiers relatifs à la profession. En y enseignant la peinture et la sculpture par exemple, il expose les étudiants aux problèmes relatifs à la ligne, à la forme, la couleur et la masse de façon plus immédiate et compréhensible que la longue et complexe construction d'un bâtiment<sup>34</sup>. L'étude de la stéréotomie est un autre exemple de l'intérêt que porte Blondel à la matérialité de l'architecture. Une autre particularité de son enseignement se trouve dans les cours publics sur les théories de l'architecture qu'il offre évidemment à ses étudiants, mais aussi aux peintres, sculpteurs, graveurs, décorateurs, et entrepreneurs de bâtiments qui désirent parfaire leurs connaissances. Ces cours sont suivis par des visites dans les bâtiments de réputation de Paris afin d'apprendre à discerner l'excellent, le bon, le médiocre, et le défectueux, lui donnant l'occasion de discourir sur la *convenance*<sup>35</sup> par des références immédiates aux bâtiments particuliers. Des cours de géométrie pratique, de principes d'architecture et le dessein<sup>36</sup>, sont également ouverts au public, notamment aux

<sup>32</sup> Blondel, J.-François. *Discours sur la manière d'étudier l'architecture, et les arts relatifs à celui de bastir*. Paris : P.J. Marinette, p.3

<sup>33</sup> Blondel, J.-François . « école », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisoné des sciences, des Arts et des Métiers*, volume V, p.313

<sup>34</sup> Harrington, Kevin. 1985. *Changing ideas on Architecture in the Encyclopédie, 1750-1776*. Ann Harbor, Michigan: UMI Research Press, p.10

<sup>35</sup> L'habileté qu'a l'architecture de convaincre de ses intentions et de son sens à travers la forme est une idée importante dans le discours de Blondel. La « *convenance* », à laquelle il fait souvent référence serait ce qui lie l'idée au fait. Dans l'article du même titre qu'il écrit pour l'*Encyclopédie*, il définit la convenance comme « le premier principe de l'art de bâtir: c'est par elle qu'on assigne à chaque genre d'édifices le caractère qui lui convient, par rapport à sa grandeur, sa disposition, son ordonnance, sa forme, sa richesse, ou sa simplicité; c'est par la convenance qu'un palais, qu'un bâtiment public, qu'un monument sacré, qu'une maison de plaisance, ou tout autre ouvrage d'Architecture, annonce par son aspect le motif qui l'a fait élever (...) » (4 :161)

<sup>36</sup> Dans son article « *dessein* » de l'*Encyclopédie*, Blondel fait la distinction entre *dessein* et *dessin*. Bien qu'il entame l'article en définissant le dessein comme une représentation géométrale ou en perspective d'un bâtiment, il note que ce dessein est ce que l'architecte a projeté. Or, s'il y a projet, il y a aussi intentions. Il note alors que le dessein est ce par quoi l'architecte exprime ses idées et que s'il ne peut dessiner, alors il ne peut s'exprimer. Le dessein est ainsi le talent le plus essentiel à l'architecte : « (...) c'est par son secours qu'on peut se rendre compte des formes qu'il convient de donner à chaque partie du bâtiment, relativement aux principes de la convenance. Sans le dessein, le génie le plus fécond & le plus ingénieux se trouve arrêté dans ses productions, & la nécessité dans laquelle se trouve le meilleur architecte d'avoir

artisans, qui reçoivent tous les leçons dont ils ont besoin relativement à leur profession. Tous ces cours et présentations publiques deviennent rapidement sujets à discussion dans la presse publique où chacun y donne des commentaires favorables. Les leçons de Blondel seront par ailleurs reprises en Allemagne, au Danemark, en Suède et en Angleterre. Les considérations sociales que porte Blondel à l'architecture se transposent donc à travers son enseignement, d'abord par les 12 places gratuites qu'il offre annuellement à des étudiants talentueux mais dépourvus de fortune et par les leçons ouvertes au grand public. Ses contemporains le rendirent d'ailleurs responsable des prétentions des amateurs qui croyaient pouvoir se passer de l'avis des architectes et entreprendre eux-mêmes les ouvrages nécessaires à la construction :

« (...) il est vrai que jamais les amateurs ne furent plus nombreux à vouloir exercer par leurs propres lumières un art qui entrainait dans la formation de l'honnête homme. »<sup>37</sup>

En plus de ses nombreuses publications et contributions au *Mercure de France*, notons sa participation à l'« *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* » publiée en 35 volumes de 1751 à 1780, dans laquelle Blondel écrit quelque 486 articles portant sur différents éléments d'architecture. Dans son introduction, d'Alembert reconnaît d'ailleurs la valeur exceptionnelle de Blondel en tant que collaborateur à l'*Encyclopédie* :

« L'Architecture de M. Blondel, Architecte célèbre, non seulement par plusieurs Ouvrages qu'il a fait exécuter à Paris, & par d'autres dont il a donné les desseins, & qui ont été exécutés chez différents Souverains, mais encore par son *Traité de la Décoration des Édifices*, dont il a gravé lui-même les Planches qui sont très estimées. On lui doit aussi la dernière version de Daviler, & trois volumes de l'*Architecture Française* en six cens planches : ces trois volumes seront suivis de cinq autres.

---

recours à une main étrangère pour exprimer ses idées, ne sert souvent au contraire qu'à les énerver & produire un composé de parties estimables en elles-mêmes, mais qui faute d'être dessinées par l'architecte, ne produisent dans un bâtiment qu'un ensemble mal assorti. » (4:891) Par un long entraînement au dessin, la main et l'esprit sont liés au goût et au génie. Plus loin dans l'article, Blondel réfère le lecteur à son discours prononcé lors d'un cours public et publié en 1747 sous le titre « *Discours sur la manière d'étudier l'architecture, et les arts relatifs à celui de bastir* ». Dans ce discours, le dessin est le premier de 12 sujets qui serait enseigné tous les jours depuis 7 heures jusqu'à 19 heures, de sorte que les étudiants, lorsque inoccupés aux autres études, devraient dessiner. Cette position est reprise dans l'article *dessinateur*, où Blondel poursuit en disant qu'il n'est pas suffisant au dessinateur de savoir bien dessiner dans plusieurs styles, mais qu'il doit également posséder une connaissance plus que superficielle de la peinture et de la sculpture, de la perspective et du clair obscur, ce qui, selon Blondel, se rencontre rarement. Il devient clair que pour devenir un bon architecte, il ne suffit pas d'apprendre à dessiner mais aussi de posséder une connaissance des arts relatifs à l'architecture et surtout, de savoir penser. Voir à cet effet Kevin Harrington. *Op.cit.*, particulièrement au chapitre 3, p.66 à 68.

<sup>37</sup> Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1969. *Étienne-Louis Boullée*. Paris : Arts et Métiers Graphiques, p.47

L'amour du bien public & le désir de contribuer à l'accroissement des Arts en France, lui a fait établir en 1744 une école d'Architecture, qui est devenue en peu de temps très fréquentée. M. Blondel, outre l'Architecture qu'il y enseigne à ses élèves, fait professer dans cette école par des hommes habiles les parties des Mathématiques, de la Fortification, de la perspective, de la Coupe des Pierres, de la Peinture, de la Sculpture, &c. relatives à l'art de bâtir. On ne pouvait donc, à toutes sortes d'égards, faire un meilleur choix pour l'Encyclopédie. »<sup>38</sup>

Il est important de situer la place particulière qu'occupe Blondel puisqu'elle permet d'avancer sur l'importance de l'architecture temporaire. D'abord, telles que citées ci-haut, ses nombreuses publications et son enseignement font de lui un personnage reconnu par ses pairs. Aussi, sa position théorique, qui chevauche les innovations du temps et le respect des ordres classiques, lui permet entre autres de glisser certaines avancées idéologiques sans toutefois soulever de lourds débats. Son concept de *convenance* arrive d'ailleurs à point : plutôt que d'obéir à des règles fixes, comme les ordres classiques par exemple, le travail de l'architecte devrait faire preuve de discernement face à ce qui est le plus approprié pour un bâtiment particulier. De cette façon, l'architecte a le loisir d'innover pour autant qu'il respecte les règles de la hiérarchie et de la convenance qui s'y applique. Blondel nuance d'ailleurs cette problématique, notant qu'à l'occasion, « il est approprié d'être ingénieux, d'oser, d'être brillant et étonnant quand l'œuvre est d'une nature temporaire »<sup>39</sup>, comme dans l'architecture de théâtre ou pour les constructions des grands festivals.

Ces indications générales sur la pensée rationnelle de Blondel indiquent d'abord que l'architecture est un art complet, c'est-à-dire qu'elle embrasse les autres arts mais aussi les sciences, les métiers et la société. Elles indiquent également que parce que l'architecture se retrouve dans la ville, sur la place publique, elle permet la démonstration d'une intention à la société et que cette même intention est personnifiée par le physique du bâtiment plutôt que d'être une sorte de dispositif mnémotecnique visuel rappelant des idées qui existeraient de façon séparée à ce même bâtiment. Ainsi, tout fait corps dans l'œuvre d'architecture : l'intention, la forme, le style, la matérialité, la ville et la société.

---

<sup>38</sup> d'Alembert, Jean le Rond. Discours Préliminaire. In *Encyclopédie, ou Dictionnaire Rationné des sciences, des Arts et des Métiers*, pp.xlij-xliij

<sup>39</sup> Blondel, J.-François. 1771. *Cours d'Architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant des leçons données en 1750, & les années suivantes, vol. II*. Paris : Desaint, p.281



L'attention était portée plus haut sur le fait que les étudiants de Blondel apprenaient la peinture et la sculpture afin de s'exercer sur la ligne, la forme, la couleur et la masse d'une manière plus directe et immédiate qu'ils ne le feraient dans la construction d'un bâtiment. Or s'il est nécessaire de s'exercer et que seule la matérialité du bâtiment peut convaincre de l'intention, l'architecture temporaire devient un outil didactique par excellence. Il n'est donc pas surprenant que les appareils de fête se soient taillés une place dans le *Cours d'Architecture* publié en 1771. Blondel y consacre en effet tout un chapitre sur l'architecture « *des Monuments élevés pour la magnificence* » dans lequel il met en parallèle les « *Monuments durables élevés dans les cités* » et les « *Édifices élevés en charpente à l'occasion des Fêtes publiques* » :

« Indépendamment des édifices destinés à l'habitation des têtes couronnées, il est des monuments qui annoncent encore plus spécialement la gloire et la magnificence des Monarques, ainsi que la splendeur des Cités où ces monuments se trouvent élevés. De ce nombre, sont premièrement les monuments durables, comme les arcs de triomphe, les portes triomphales, les places royales, les obélisques et les théâtres; secondement les édifices élevés en charpente à l'occasion des fêtes publiques, enfin les décorations employées pour les pompes funèbres. »<sup>40</sup>

Blondel dénombre au compte de l'architecture temporaire les salles de bal et de festin, les feux d'artifice, les illuminations, les arcs de triomphe dressés à l'occasion des fêtes publiques, les joutes, les carrousels, les tournois, les combats d'animaux et les waux-halls. Les mausolées, les catafalques et les chapelles sépulcrales quant à elles, sont regroupées dans la catégorie des pompes funèbres. En énonçant ces différentes catégories, Blondel confirme le bien-fondé des travaux de Frézier et admet, ce faisant, l'architecture temporaire au sein de la grande architecture. Là où Frézier documentait les différents échafauds nécessaires à la mise en forme du feu d'artifice, Blondel y va carrément avec des suggestions de dispositifs architecturaux prédéterminés et préconstruits. Dans cet élan d'économie, Blondel poursuit en demandant pourquoi on ne construirait pas une certaine quantité de « *corps d'Architecture* » que l'on conserverait dans des hangars et qui pourraient être réutilisés pour différentes occasions, voire différents lieux? Il propose même de préparer des fondations sous le pavé là où les fêtes ont généralement lieu afin d'éviter qu'on ait à toujours tout reconstruire dans la hâte et l'économie de moyens. À la manière des décors de théâtre :

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.253

« Les ordres d'Architecture, les attiques, les soubassements ajustés et disposés d'une tout autre manière, donnent un air de nouveauté à leur ordonnance générale; de sorte que du même fond il résulte une variété d'autant plus intéressante, que les accompagnements qu'on y ajoute, masquent, pour ainsi dire, l'économie qu'on est souvent forcé d'y apporter. »<sup>41</sup>

Mais qu'on ne s'y trompe pas : sous ces faux airs de maître économiste, Blondel s'assure en fait un niveau de qualité minimal dans les constructions temporaires. N'ayant plus à se préoccuper de l'architecture, l'artiste en charge de la fête peut ou bien élargir son œuvre, ou bien se consacrer entièrement à son art. Si enfin quelque partie devait être moins réussies, du moins serait-on dédommagés par des masses plus régulières que « lorsque ces édifices se trouvent élevés sans préparation par des décorateurs subalternes, qui, ignorant le plus souvent les éléments de l'Architecture, s'imaginent enfanter des chefs-d'œuvre, parce qu'ils font entrer dans leur composition tout ce que leur imagination dérégulée leur suggère »<sup>42</sup>. Cette préoccupation chez Blondel est d'autant plus importante qu'elle affirme la participation essentielle de l'architecte dans la préparation de la fête et qu'elle autonomise l'architecture temporaire vis à vis des autres arts impliqués dans cette fête.

Blondel poursuit ses recommandations quant à la façon de construire l'architecture temporaire. Puisque la fête a généralement lieu sur la place publique et qu'elle est utilisée entre autres pour la glorification du Monarque et de son peuple, il est impératif qu'elle soit adaptée à la ville, qu'elle l'embellisse, « ceci dans l'intérêt d'une évolution générale des domaines de compétence de l'architecture. »<sup>43</sup> Ainsi, bien que ces constructions ne soient en place que pour une courte période, il est essentiel qu'elle soit érigée selon les lois et savoir-faire de la « bonne » architecture, puisque, rappelle-t-il, même si l'érection de ces monuments « est instantanée, ils n'en sont pas moins l'image d'un monument important. »<sup>44</sup> En livrant l'image idéale que la fête souhaite donner à la ville, la construction temporaire est plus qu'une simple construction au goût du jour : elle projette une vision du devenir de la ville.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.276

<sup>42</sup> *Loc.cit.*

<sup>43</sup> Oechslin, Werner, Anja Buschow. *Op.cit.*, p.43

<sup>44</sup> Blondel, J.-François. *Op.cit.*, p.280

L'architecture temporaire des fêtes publiques sert donc trois fonctions importantes : elle est d'abord l'acte de glorification du Monarque et de l'architecture historique, comme dans l'exemple de la décoration conçue par Pannini et Servandoni sur la place Navone à Rome; elle est aussi un moyen d'embellir et de poser un regard critique sur la ville là où l'architecture permanente fait défaut ou encore là où des projections pour le développement futur de la ville pourraient être envisagées, comme dans la mise en scène de l'église Sainte-Geneviève; enfin, l'architecture temporaire sert de modèle à qui s'intéresse à son apprentissage ou à son enrichissement. Blondel supporte ce dernier point dans son *Cours d'Architecture* lorsqu'il affirme que l'architecture temporaire annonce le savoir des architectes qui en ont été chargés:

« Quand à ces différentes beautés réunies (la peinture et la sculpture), on saura mettre à profit le local où s'élèvent ces monuments, rendre leur aspect intéressant, réfléchir à la dimension qu'ils doivent avoir par rapport aux bâtiments qui les environnent, au point de distance d'où le monument doit être aperçu; quand enfin sans trop s'écarter des règles, on saisira néanmoins les ressources de l'art les plus propres à produire le plus grand effet; alors on parviendra à prouver ce que peuvent le génie et les talents des Artistes en ce genre. Que ce que nous exigeons à l'égard de ces sortes de décorations qui n'ont de durée qu'un jour, qu'une nuit, qu'un moment, fasse comprendre à nos élèves, combien à plus forte raison la sévérité devient indispensable, lorsqu'il s'agit de la structure d'un édifice de cette espèce, fait pour annoncer à tous les âges la gloire des Héros et le savoir des Architectes qui en ont été chargés. »<sup>45</sup>

À l'époque où Blondel publie son *Cours d'Architecture*, on trouve non seulement des appareils de fêtes « architecturés », qui feraient la joie de Frézier sans doute, mais ces mêmes appareils aussi sont considérés comme de réels monuments de l'architecture, sur un pied d'égalité avec l'architecture permanente. De fait, au moment de la fête, les arcs et autres appareils constituent un ensemble urbain et proposent une transformation de la ville de manière à ce qu'elle s'élève au-dessus de la ville réelle. Blondel regrette d'ailleurs que certains de ces monuments ne soient pas en place pour une plus longue durée puisqu'ils pourraient servir d'exemples pour l'architecture permanente. Aussi, empresse-t-il ses étudiants à se procurer les gravures qu'il considère importantes ou encore qu'ils aillent consulter certains documents dans le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque du Roi, ce qui nous ramène à l'importance de l'architecture temporaire dans la construction de la discipline architecturale.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.281

La gravure du Temple de l'Hymen réalisée par Blondel selon le projet de Servandoni réalisé pour les fêtes de 1739 dont il a été question au point 04.2.3, montre la construction préalablement prévue avec ses deux étages (ill. 04.1.22). Avec cette gravure, Blondel illustre l'ampleur que le projet d'architecture temporaire désirait prendre, mais surtout illustre le Temple de l'Hymen de la même façon qu'on le ferait d'un projet d'architecture permanent avec plan, coupe et élévation : devenus l'affaire de l'architecte, les appareils de fête peuvent désormais s'abstraire de l'ensemble de la fête et gagner une autonomie jusque là inexistante. C'est peut-être aussi en ce sens que dans son *Cours d'Architecture*, 32 ans après l'illustration du Temple de l'Hymen, Blondel prêchera pour des éléments d'architecture libres qui pourraient être agencés de diverses façons et différents lieux afin de créer des effets variés. En retirant le Temple de l'Hymen de son contexte festif et en le représentant comme un « vrai » projet d'architecture, il devenait un exemple pour d'autres constructions, possiblement permanentes. Des exemples tels que ceux présentés aux illustrations 04.2.23 et 04.2.24, représentent des emprunts presque intégraux du Temple de l'Hymen pour d'autres projets de décorations temporaires et des projets d'architecture permanente. L'autonomie gagnée par l'architecture de fête est la confirmation de l'importance du rôle que joue l'architecte de constructions temporaires et son rôle significatif dans la définition de modèles pour l'architecture permanente et de son empreinte sur la ville.

### 04.3.0 Temps de réjouissances

La fin du 18<sup>e</sup> siècle est marquée par de grands bouleversements sociaux, particulièrement en France : le roi est décapité, l'Église est mise à l'écart, les châteaux sont pillés, la Révolution violente et sanglante s'empare du pays. Aussi, de 1789 à 1798, les fêtes révolutionnaires françaises se succéderont au rythme du nouveau calendrier et propageront le culte républicain, une nouvelle liturgie en plus d'un idéal social qui s'appuie sur le labeur des ouvriers et sur la participation du citoyen pour l'enrichissement de la République. La fête est alors utilisée comme un outil pour éduquer le peuple et assurer son amour pour la République. Plutôt que de s'échapper dans un monde d'opulence, comme le suggéraient les fêtes de l'Ancien Régime pour

assurer le dévouement total des sujets à leur roi, la fête révolutionnaire misera davantage sur la capacité du citoyen à participer à l'effort des constructions du Peuple par l'entremise du chantier. Le sens de la fête est de rassembler hommes, femmes et enfants dans un large mouvement participatif où chacun prend part à la vie politique (ill. 04.3.1). Comme dans les nombreuses gravures qui représentent les travaux au Champ de Mars, où les citoyens transportent pelles et brouettes, c'est à travers la construction des décors temporaires nécessaires à la fête que l'adhésion aux valeurs révolutionnaires est assurée. La fête de 1790, la première fête nationale d'envergure, démontre l'engouement du peuple pour la fête. Alors qu'à peine trois semaines avant la tenue de la fête une pluie torrentielle rend le Champ de Mars quasi inutilisable, l'effort extraordinaire de centaines de Parisiens, unis dans la fébrilité du temps, permet tout de même à la fête d'avoir lieu :

*« It was a daunting assignment but one to which the febrile character of revolutionary enthusiasm could be usefully harnessed. (...) Contemporary accounts, both in text and image, all stressed the socially redemptive and egalitarian nature of labor, with monks and women of quality (...) working along side artisans and soldiers. (...) This was the pigsty become angelic, a great festival of mankind morally purified by their communal labor. »<sup>46</sup>*

Le travail réalisé pour la construction de la fête de 1790 est sans précédent dans l'histoire des fêtes publiques depuis Louis XIV et pour cause, elle est très largement documentée et illustrée, tant dans les publications de l'époque que par les historiens de la Révolution (ill. 04.3.2). Aussi, nous limiterons-nous à souligner l'étroite relation entre les fêtes de l'Ancien et du Nouveau Régime. Bien que le passage du régime absolutiste à la République se soit fait dans la violence et qu'une rupture significative de valeurs et de visions sociales est plus qu'apparente, les fêtes produites par le Nouveau Régime sont une réplique presque parfaite des fêtes royales. Bien entendu, l'iconographie a changé, le discours et le lieu de la fête sont également différents, mais l'ensemble de la procession demeure presque intégral. Les cortèges, les monuments érigés à la gloire des Fédérés, même le feu d'artifice marquent le déploiement de la fête et sont utilisés pour la propagande du nouvel idéal social. Il existe donc un langage établi, une continuité de forme depuis la fête royale à la fête révolutionnaire qui génère une architecture propre à la

---

<sup>46</sup> Schama, Simon. 1990. *Citizens : a chronicle of the French Revolution*. New York: Vintage Books, p.505

manifestation collective, à la construction d'une vision idéale, d'une ville transformée et embellie par la superposition d'un univers temporaire, d'un nouvel espace public.

Ce qui distingue principalement les fêtes de la Révolution des fêtes publiques de l'Ancien Régime se trouve dans la volonté d'éduquer le peuple français et de bâtir une solidarité étroite entre les institutions politiques, sociales et citoyennes. De cette façon, la fête révolutionnaire participe à l'élaboration de l'espace public commun, critique envers l'Ancien Régime, mais non plus critique envers la situation actuelle. Cette différence fondamentale entraîne, certes, une adhérence à l'idéal social, mais entraîne également la négligence des rapports contradictoires entre la ville et ses usages qu'offraient les fêtes publiques et la capacité du groupe à transformer ses perceptions. La fin du siècle verra donc disparaître la fête publique pour céder la place à l'Exposition Publique des Produits de l'Industrie Nationale (ill. 04.3.3), ancêtre de l'Exposition Universelle.

### **04.3.1 1798**

Cette exposition, organisée pour la première fois en 1798, prend la place de la *Fête de la Fondation de la République*. S'inspirant à la fois de la fête révolutionnaire et des *Salons* tenus périodiquement par l'Académie Royale depuis 1667, l'Exposition Publique les transforme en véhicule éducatif et démocratique où, contrairement à ces expositions réservées à l'élite artistique, le concours de l'Exposition Publique s'ouvre à tous, et permet de stimuler et de mettre en relief des talents inconnus.

L'état de l'industrie française à la fin du 18<sup>e</sup> siècle n'est pas aussi fleurissant qu'on aurait pu souhaiter, surtout en comparaison avec l'empire anglais à la même époque. Les guerres qui éclatent durant la période révolutionnaire créent des conditions défavorables à l'essor économique et industriel, sans compter qu'un des facteurs déclenchant de la Révolution est la crise financière dont la France ne se sortira qu'en 1799. Sans même s'attarder en détail à l'état financier de la France, les raisons qui mènent François de Neufchâteau, ministre de l'Intérieur, à mettre sur pied l'Exposition Publique semblent claires : faire connaître les produits du pays,

encourager et inspirer les innovations, promouvoir l'esprit de compétition et d'entreprise de l'industrie afin de vaincre l'isolement et le défaitisme général. L'industrie<sup>47</sup> se retrouvera désormais aux côtés de l'art et sera stimulée et mise en valeur par des concours. Ralliant tant les arts utiles que les beaux-arts, l'Exposition Publique des Produits de l'Industrie Nationale couvre absolument tous les domaines susceptibles d'apporter quelque contribution à l'économie.

À partir de l'exposition de 1834, tenue sur la Place de la Concorde, une architecture spécifique à l'exposition apparaît: à l'opposé des arcades qui sont mises en place dès 1798 en périphérie du site d'exposition, on développe une architecture pavillonnaire à l'intérieur de laquelle les spécimens sont présentés comme dans un musée. Dans son ouvrage *Architecture of Instruction and Delight*, Wesemael avance que l'architecture et l'organisation des collections, des différents bâtiments et de l'aménagement général du site forment des éléments essentiels aux stratégies didactiques mises en œuvre pour instruire le visiteur et cultiver son intérêt général. Même si les constructions temporaires et l'aménagement du site sont eux-mêmes des spécimens, c'est-à-dire des propositions novatrices en termes de méthodes de construction, d'organisation spatiale ou d'esthétiques urbaines, tous sont d'abord guidés par une idéologie de réconciliation ou d'adaptation plutôt qu'un aveu ou un désir d'altérations profondes sur la ville. De cette façon, les expositions s'articulent de manière à créer un univers parallèle, détaché de la ville réelle, si bien que «*the visitors imagine themselves to be in distant worlds or times, later to be cruelly aroused amid desolate plains and ruins where the exhibition had once stood.*»<sup>48</sup> À mesure que les expositions prennent de l'envergure, le choix du site devient de plus en plus déterminé par la contribution de l'exposition au développement ou à l'expansion urbaine de la ville hôte. Cela dit, à l'opposé de ce que tentaient de faire les fêtes publiques, c'est-à-dire de s'inscrire dans l'existant pour le transformer de manière subversive, l'exposition cherche avant tout à créer de toutes pièces un univers indépendant, complètement autonome. Les constructions temporaires se replient davantage sur elles-mêmes plutôt que de contribuer à l'expérience des lieux quotidiens. De la même façon, elles deviennent, au cours du 19<sup>e</sup> siècle, des prétextes à l'éblouissement du

---

<sup>47</sup> Il faut noter qu'à l'époque, l'industrie a un sens beaucoup plus large qu'on ne l'entend aujourd'hui. De fait, dans les produits de l'industrie sont compris les sciences pures et appliquées, comme les techniques industrielles et agricoles. Il faudra attendre l'exposition de 1900 pour voir apparaître une distinction entre les sciences pures et appliquées d'un côté et les produits de l'industrie de l'autre.

<sup>48</sup> Wesemael, Peter van. 2001. *Architecture of instruction and delight: a socio-historical analysis of the World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970)*. Rotterdam: 010 Publishers, p.17

spectateur plutôt qu'à une participation véritable au discours critique sur l'aménagement de la ville et sa transformation potentielle par l'architecture temporaire. Pendant le siècle qui suit la première exposition, les architectes délaisseront largement l'intervention temporaire en situation urbaine actuelle pour se concentrer sur l'invention de bâtiments novateurs au service des idéologies nationales, de l'invention technologique et des prouesses constructives.

### 04.3.2 1917

Le tournant du 20<sup>e</sup> siècle, avec la Révolution Russe, marque un moment important dans la réapparition des structures temporaires dans la ville. En effet, aux lendemains d'octobre 1917, Lénine insiste pour que l'art ne soit plus seulement le privilège de l'élite mais qu'il soit surtout au service de toute la population. L'idée d'une propagande monumentale et l'enthousiasme général qui entourent la période de la Révolution Russe est significative, en ce sens qu'elle permet un retour sur la ville, tout en s'enracinant dans l'expérience révolutionnaire française. Dans son rapport du 7 mai 1794 sur les relations des idées religieuses et morales avec les principes républicains, Robespierre précisait le sens des fêtes nationales :

«Il est cependant une sorte d'institution qui doit être considérée comme une partie essentielle de l'éducation publique : je veux parler des fêtes nationales. L'homme est le plus grand objet qui soit de la nature; et le plus magnifique de tous les spectacles, c'est celui d'un grand peuple assemblé.»<sup>49</sup>

Bien qu'il y ait une continuité historique entre ces deux révolutions, l'originalité de la proposition russe tient essentiellement dans le rapport établi entre la célébration, la propagande et la monumentalité. On attribue alors un rôle social à l'artiste. Art et architecture peuvent se rencontrer et cette rencontre est au service du peuple, dans un soulèvement de bonheur collectif. Les ouvrages artistiques, comme les ouvrages d'architecture, prennent alors des dimensions monumentales dans la ville existante, tant par leur échelle que par leur contenu, que par leur capacité à s'introduire dans la vie des individus et de la ville (ill. 04.3.4).

---

<sup>49</sup> Ehrard, Jean, Paul Viallaneix. 1977. *Les fêtes de la révolution, Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*. Paris : Société des études robespierristes, p.4.



Alors que l'Europe et l'Amérique sortaient d'un siècle de révolution industrielle, la Russie avait encore une population principalement paysanne et analphabète au tournant du 20<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>; elle n'avait pas pris part aux développements politiques et économiques qui avaient vu naître la bourgeoisie européenne. De la même façon, les bouleversements reliés au siècle des Lumières n'avaient pas atteint la Russie, à cause, entre autres, de la main mise qu'exerçait l'Église Orthodoxe sur l'ensemble du pays. Le grand succès des fêtes révolutionnaires tiendra à leur efficacité rituelle et idéologique pour rejoindre une population éloignée des courants culturels contemporains dans le monde occidental.

Bien qu'il y ait un lien incontestable entre les fêtes révolutionnaires russes et françaises, il serait erroné de croire que les fêtes russes reproduisaient le modèle français simplement parce qu'il représentait une façon adéquate d'exprimer la révolution. La participation de la population russe à de telles célébrations était en soi un événement traditionnel, voire même habituel. Comme de nombreux autres événements de la vie populaire de l'époque, la fête révolutionnaire russe prenait avant tout racine dans les pratiques religieuses. Les processions au cours desquelles des icônes étaient portés à travers les villes et les villages, telles que dépeints par des tableaux réalistes du 19<sup>e</sup> siècle, en constituent des exemples (ill. 04.3.5). Aussi, bien que certaines histoires de la bible étaient jouées dans les églises, l'opposition de la religion à ce que d'autres formes de théâtre puissent avoir lieu dans d'autres bâtiments affectés à cet usage a contribué au développement d'une culture théâtrale extérieure, c'est-à-dire trouvant sa place dans quelque lieu propice au rassemblement de petites foules. Les foires étaient également choses courantes et les célébrations entourant le couronnement du Tsar, par exemple, investissaient elles aussi la ville. Comme au moment de la Révolution Française qui voulait se détacher de l'Ancien Régime, reproduisant toutefois en très large partie le modèle des fêtes tenues par la monarchie et par Paris, les fêtes russes ne se sont que peu dissociées de leur forme traditionnelle. Elles ont certes augmenté leur échelle, changé leur contenu, l'iconographie et ont pris des allures plus satiriques, mais se sont tout de même développées dans un cadre connu par l'ensemble de la population.

Les premières fêtes suivant la révolution d'octobre 1917, tenues malgré la guerre civile qui faisait encore rage, sont à la charnière de la célébration, de l'exhortation et du passage rituel, si bien

---

<sup>50</sup> Ce n'est qu'en 1861 que les paysans russes ont été libérés des servitudes générées par le système féodal.

qu'elles jouent un rôle important dans la vie politique et artistique de Russie. Non seulement sont-elles un outil d'agitation puissant pour l'État, mais elles personnifient également les rêves et l'espoir d'un avenir meilleur pour le peuple. Les architectes, artistes et artisans qui participent à la mise en œuvre des célébrations trouvent alors une opportunité créative sans précédent : on habille les bâtiments, on met à terre les anciens monuments pour faire place à de nouvelles structures temporaires, on décore des villes entières où des milliers de personnes participent à ces fêtes dans un enthousiasme général, au milieu d'une ville reconfigurée (ill. 04.3.6) :

*« Now we have the chance to concern ourselves with the city's artistic integrity; we can create a harmony of the parts and districts of the city; we can work to ensure restraint in the style of individual corners and squares; we can think about the visual effect of house colour, place artistic controls on new buildings and reconstruction work, and concern ourselves with achieving an integral overall impression of the city. Some things will have to be destroyed, others skillfully disguised, and others highlighted. A broad field of activity is opening up for architects and artists. »<sup>51</sup>*

Ces fêtes sont l'occasion d'un renouveau architectural et artistique, mais représentent également un moment unique pour la mise en place d'espaces publics, tant physiques que politiques. En effet, bien que les fêtes se voulaient accessibles à la population générale, les travailleurs et paysans n'étaient pas tous en mesure de s'exprimer dans une forme artistique. Par conséquent, c'est à travers les rencontres, les conversations et parfois les querelles que le citoyen ordinaire pouvait s'exprimer et prendre part à l'émulation. Comme l'écrivait John Reed dans *Ten days that shook the world*:

*« for several months every crossroads in Petrograd and other Russian towns was a public platform. Heated arguments and meetings arose on trains, in trams, everywhere. Everyone had the complete right to express his feelings and thoughts whatever they might be. »<sup>52</sup>*

Les querelles et les critiques faisaient rage même parmi les plus connaisseurs, principalement à travers la publication d'articles dans les journaux, alors que les uns désiraient que les fêtes soient de réelles célébrations populaires, et donc que tous puissent concourir à la mise en œuvre d'événements spontanés, les autres auraient voulu que les fêtes soient davantage

<sup>51</sup> Kerzhentsev, P.M. 1918. Art on the streets. In Tolstoy, Bibikova, Cooke (eds.). 1984. *Street Art of the revolution: Festivals and celebrations in Russia 1918-33*. London: Thames and Hudson, p.53

<sup>52</sup> Reed, John. 1967 (1919). *The ten days that shook the world*. New York: International Publishers.

éducationnelles et donc qu'elles soient organisées par l'entremise d'un plan général et mises en œuvre par des artistes reconnus.

Ce qu'ont permis ces argumentations est que la ville est devenue le lieu d'investigations et d'expérimentations artistiques et architecturales, si bien qu'un simple individu pouvait saisir l'opportunité d'agir sur des lieux communs et susciter des échanges qui eux mèneraient potentiellement à un renouveau de la spatialisation des usages et donc un renouveau des rapports entre l'individu, la collectivité et la ville :

*« But, while concerning ourselves with the architectural lines of the city and the colour effect of facades, we must also search for new ways to introduce the street to beauty. Recently, a certain Futurist hung a picture on the corner of Kuznetsky Bridge. The newspaper commented ironically, but in reality, the idea underlying the act was good. Why should the walls of houses and special shop windows not be turned into permanent exhibitions? Why should people go into a building or inside the walls of a gallery, why not let pictures and sculptures come out instead to meet people? Maybe soon, there will be special pavilions and shop windows displaying works of art rather than the tempting hams and neckties of today. »<sup>53</sup>*

Ce que cette dernière citation propose est d'envahir des lieux ordinaires, accessibles au passant, d'œuvres d'art qui transformeraient de façon importante le paysage urbain. En sortant l'art des institutions, on peut penser à récupérer l'espace public pour l'expression artistique et contribuer à l'exploration spatiale et urbaine, tout en posant un regard singulier et en s'exposant au regard critique d'un auditoire beaucoup plus large et n'ayant peut-être pas l'habitude de côtoyer ou d'interagir avec de telles propositions.

Évidemment, nous ne cherchons pas ici à faire l'histoire de la nouvelle politique culturelle soviétique, de ses avancées et de ses échecs et finalement de sa remise en cause sous Staline. Notre intérêt se porte davantage sur cette préoccupation à mettre l'art au service de la population et l'imagination des œuvres avant-gardistes, en particulier celles qui s'inscrivent dans la ville comme des interventions visant à créer un nouvel espace public. Par exemple, le projet de la célèbre tour de Tatlin est en ce sens évocatrice de notre propos, notamment pour sa célébration d'une nouvelle époque et de l'ouverture de la connaissance au peuple et au travail collectif.

---

<sup>53</sup> Kerzhentsev, P.M. *Op.cit.*, p.53

### 04.3.3 1960

C'est dans ce même esprit d'agitation qu'apparaîtra en Amérique, au tournant des années 1960, alors que la guerre du Vietnam fait rage et que se poursuit la lutte pour les droits civiques de la communauté afro-américaine, les « *happenings* » et « *environments* », qui sortiront l'art des murs de l'institution du musée pour s'installer dans des galeries ou encore dans des lieux alternatifs (ill. 04.3.7). Très près des installations artistiques contemporaines dont il a été question au deuxième chapitre, ces environnements pouvaient se composer de jeux de lumière, de sons, de projections de diapositives, mais aussi de la participation du spectateur, et éventuellement, de la performance de l'artiste. Ces environnements seront d'ailleurs les précurseurs des arts performatifs.

Dérivés du Dadaïsme et du Surréalisme, les environnements des années 1960 partagent un certain nombre de similarités avec les Situationnistes français. Bien que ces derniers aient mis davantage sur les notions de déplacement, de détournement, impliquant l'idée de la déambulation dans l'espace pour révéler les zones « inconscientes » de la ville, et que les environnements aient été davantage statiques, c'est-à-dire localisables, l'un et l'autre ont cherché à « sortir vainqueur de cette course au progrès telle que le développement du capitalisme libéral la déterminait en premier lieu à travers l'augmentation des loisirs (divertissement et temps libre) »<sup>54</sup>. Alors que les dadaïstes sont passés du spectacle à l'occupation de l'espace urbain, où la construction d'actions esthétiques devaient s'inscrire dans l'espace du quotidien, c'est-à-dire le mouvement dans l'espace comme substitut de la représentation picturale, les quelques cinquante années qui ont suivies ont été marquées par cette opposition entre la représentation de la ville et les notions d'occupation et d'habitabilité de la ville. Le *flâneur* du siècle précédent, ce personnage éphémère qui égraine le temps en trouvant plaisir dans les choses inhabituelles et absurdes, se rebellant contre le progrès aveugle, n'est d'ailleurs pas très loin de ces préoccupations. Les dadaïstes ont ainsi révélé que la ville était un espace esthétique qui opère à

---

<sup>54</sup> Violleau, Jean-Louis. 2006. *Situations construites*. Paris: Sens & Tonka, p.30

travers des actions quotidiennes, pointant le doigt vers des interventions directes dans l'espace public<sup>55</sup>.

L'idée et la pratique de la *dérive* situationniste, cette construction de situations urbaines, la réalisation d'une habitabilité alternative de la ville, un mode de vie en dehors et contre les règles de la société bourgeoise, cherchaient à démontrer qu'il ne devrait pas y avoir de séparation entre l'aliénant –modernité, la banalité quotidienne –dada, et le merveilleux d'un monde imaginaire –surréalisme, mais que la réalité elle-même devait devenir « merveilleuse », à l'image, peut-être, du *réel-merveilleux* d'Alejo Carpentier<sup>56</sup>. Le temps de rêver était fini : il fallait agir. La dérive était donc une action immédiate, une performance en quelque sorte, à être vécue dans l'instant présent sans considération pour la représentation ou encore pour une durée quelconque. Comme un jeu où la règle principale serait de transgresser toutes les autres, la dérive était ainsi un moyen par lequel opérer une révolution principalement basée sur le désir : le désir d'occuper la ville, le désir d'être chez soi partout dans la ville, le désir de s'inventer :

*« The city is a toy to be utilized at one's pleasure, a space for collective living, for the experience of alternative behaviors, a place in which to waste useful time so as to transform it into playful-constructive time. »<sup>57</sup>*

Il s'agissait donc de *construire* la beauté de la ville pour la rendre passionnante et être davantage passionné par la ville et la vie de manière plus générale. Si on ne pouvait pas critiquer l'état des lieux, on pouvait à tout le moins tenter de générer des expériences, des événements, des exclamations. Il fallait construire des aventures : « la libération de la vie quotidienne passe par la libération de la ville qui en est l'environnement immédiat. »<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes, walking as an aesthetic practice*. Barcelone: Editorial Gustavo Gili, p.88

<sup>56</sup> Les romans de Carpentier, notamment dans *Le Royaume de ce monde*, supposent que les révélations les plus merveilleuses surgissent dans le quotidien, même ci celui-ci nous semble banal. Selon Carpentier, il suffit d'être attentif à l'émergence de l'insolite dans le réel, qui finit toujours pas se montrer, si bien que le quotidien le plus ordinaire peut rivaliser avec les créations les plus imaginatives : « Pendant que le maître se faisait raser, Ti Noël put contempler à son aise les quatre têtes qui ornaient l'étagère de l'entrée. Les ondulations des perruques encadraient des visages immobiles avant de s'étaler en boucles sur le tapis rouge. (...) Par un hasard comique, la triperie voisine exhibait des têtes de veau écorchées avec un brin de persil sur la langue qui avaient le même teint de cire (...). Seule une cloison en bois séparait les deux étalages et Ti Noël s'amusait à penser qu'à côté des têtes incolores des veaux on servait des têtes de maîtres blancs sur la nappe de la même table. » Carpentier, Alejo. 2006 (1954). *Le Royaume de ce monde*. Gallimard : Collection Folio, p.12-13

<sup>57</sup> Careri, Francesco. *Op.cit.*, p.108

<sup>58</sup> Violeau, Jean-Louis. *Op.cit.*, p.39

Bien qu'il ne peut y avoir d'architecture situationniste – mais peut-être une pratique situationniste de l'architecture est-elle possible, ainsi que le démontre les propositions radicales de Constant pour la Nouvelle Babylone, certaines architectures de la même époque que celle où le situationnisme voit le jour, soit 1957, sont empreintes des mêmes inquiétudes vis-à-vis la ville d'après-guerre et puisent elles aussi dans l'idée de la valorisation du quotidien. Les membres du *Team X* parleront de la rue, de l'animation de la ville, de rencontre, d'échange, de participation, de qualité de vie. Le jeu situationniste, la fête publique et le plaisir de la ville sont très proches des intérêts du groupe.

Le travail d'Aldo van Eyck dans les quartiers d'Amsterdam partiellement détruits lors de la seconde guerre mondiale est particulièrement intéressant à cet égard. À partir de la fin des années 1940 jusqu'à la fin des années 1970, van Eyck investi ces lieux laissés en ruine en y construisant des parcs de jeux pour enfants (ill. 04.3.8). L'innovation de van Eyck par rapport à la dérive situationniste, au-delà d'un discours résolument architectural, réside dans sa proposition de l'entre-deux (*in-between*) par lequel l'emphase est mise, non pas sur le caractère caché de la ville ou sur des propriétés urbaines qui définissent des plaques psychogéographiques, mais bien sur les relations que peuvent créer les bâtiments entre les personnes. De cette façon, le bâtiment n'est plus considéré comme cet objet autonome qui serait, en quelque sorte, l'arrière plan des situations, mais plutôt comme un générateur, en lui-même, de situations.

La proposition prévalente pour la reconstruction des villes durement atteintes par les bombardements de la guerre, suivant le modèle des CIAM, était essentiellement fonctionnaliste, et développée à très grande échelle, favorisant le nombre au détriment des qualités immédiates, ce que van Eyck qualifiait assez justement d'«approche mécanique». Empruntant plutôt une stratégie de « remplissage », les petits projets de van Eyck vont occuper de façon ponctuelle des espaces urbains en ruine, offriront des lieux où vaquer à son temps de loisirs et répondront à des besoins locaux et immédiats: aucun endroit n'est considéré comme trop pauvre pour l'architecture. Van Eyck faisait ainsi un pied de nez aux CIAM qui, par leurs interventions massives basées sur des plans d'ensemble, avaient négligé les espaces mineurs entre les bâtiments existants.

Pour les défenseurs des CIAM et de la reconstruction, le plan, établi dans un cadre fixe et permanent, comptait avant tout. Or pour van Eyck, les parcs de jeux devaient s'inscrire dans des endroits pour lesquels il y avait un besoin pressant, au moment présent. Il considérait la ville comme un phénomène changeant, temporaire. Les parcs étaient donc des *moments* dans une ville en re-développement, un processus exploratoire, à la limite de l'anarchie. En travaillant sur des lieux dédiés aux enfants, van Eyck renforçait cette idée d'« occupation » de la ville, mettant en place des lieux ludiques, des espaces de jeux dans une ville démolie par la guerre et reconstruite sous l'égide fonctionnaliste. Selon ces propositions, la ville était considérée comme un lieu de plaisirs, un endroit où l'on pouvait s'amuser et se réjouir individuellement et ensemble.

Le travail de Cedric Price, un architecte anglais dont les activités chevauchent pendant quelques années celles de van Eyck et des Situationnistes présente un intérêt particulier pour notre recherche. Price entretiendra d'ailleurs une relation avec le situationniste néerlandais Constant alors que celui-ci développe sa proposition pour la Nouvelle Babylone. Bien que ces quatre figures critiques de l'intervention urbaine des années 1960 se situent dans des contextes différents, Londres, Amsterdam, Rotterdam et Paris, tous ont contribué à transformer la vision fonctionnaliste de la ville, notamment à travers l'idée du plaisir de la ville. En 1959, lors de la conférence des CIAM à Otterlo, seulement deux années avant que Cedric Price ne se mette à travailler sur le *Fun Palace*, et deux années après la formation de l'Internationale Situationniste, Aldo van Eyck y tiendra une présentation dans laquelle il affirmera que rarement la profession architecturale n'aura eu de possibilités telles que celles offertes par la reconstruction mais que jamais la profession n'aura autant failli à sa tâche :

*« This was probably the most famous talk of his career, delivered at the Otterlo Conference. Its impact was felt all over the world and marked a change in mood of the profession accompanied by a creative rethinking of modern architecture. »*<sup>59</sup>

Cette présentation, donnée 12 ans après la première intervention de van Eyck, a sûrement eu des échos jusqu'en Angleterre, alors que Cedric Price s'apprêtait à démarrer un projet qui lui vaudrait sa réputation nationale et internationale. Sans avancer que van Eyck ait eu une influence directe sur Price, il est clair que le plaisir de la ville constituait une problématique significative et que les

---

<sup>59</sup> Lefavre, Liane, Alexander Tzonis. 1999. *Aldo van Eyck, humanist rebel*. Rotterdam: 010 Publishers, p.13.

réponses qu'ont apporté les Situationnistes, Aldo van Eyck et Cedric Price nous permettent encore aujourd'hui de poser un regard critique sur les procédés architecturaux, sur l'aménagement de la ville et sur le rôle que peut y jouer l'individu dans sa quotidienneté.

#### 04.4.0 Cedric Price

*« Joan Littlewood, with architects, designers, engineers, cyberneticians, cooks, topologists, toy-makers, flowmasters, think clowns, offers you the occasion to enjoy, 24-hours a day, space, light, movement, air, sun, water, in a new dimension.*

*For your delight [ : ] Juke Box Information; Adult toys; Star Gazing; Science Gadgetry; News Services; Tele-communication; Swank Promenades; Hide Aways; Dance Floors; Drink; Rallies; Battles of flowers; Concerts; Learning Machines; Observation Decks; Nurseries; Music; Theatre Clownery; Instant Cinema; Fireworks; Recording Sessions; Kunst Dabbling; Gala Days & Nights; Genius Chat; Gossip Revues; Laboratories; Food; Ateliers. »<sup>60</sup> (ill. 04.4.1)*

Avec des projets tels que *Fun Palace* (ill. 04.4.2), où il développe un espace de divertissement temporaire, mobile et « auto-participatif », *Inter-Action Community Centre* (ill. 04.4.3), où l'assemblage de « *portakabins* » et le collage d'éléments singuliers permettent à des usages variés de prendre place simultanément, ou encore, ses projets d'architecture anticipative (ill. 04.4.4) qu'il propose en fin de carrière, alors que l'appropriation de l'espace public devient un moteur d'intervention, l'indéterminabilité des usages ou l'autodétermination de ces usages est ce sur quoi la presque totalité des projets de Cedric Price repose :

*« ARRIVE AND LEAVE by train, bus, monorail, hovercraft, car, tube or foot at any time YOU want to –or just have a look at it when you pass. The information screens will show you what's happening. No need to look for an entrance –just walk in anywhere. No doors, foyers, queues of commissionaires: it's up to you to know how to use it. Look around –take a lift, a ramp, an escalator to wherever or whatever looks interesting.*

*CHOOSE what you want to do –or watch someone else doing it. Learn how to handle tools, paint, babies, machinery, or just listen to your favorite tune. Dance, talk or be lifted up to where you can see how other people make things work. Sit out over space with a drink and tune in to what's happening elsewhere in the city. Try starting a riot or beginning a painting –or just lie back and stare at the sky.*

<sup>60</sup> Price, Cedric. *Fun Palace*. Brochure promotionnelle, (1962?). Fond d'Archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture, DR1995: 0188: 525 1/5 à 5/5



*WHAT TIME IS IT? Any time of day or night, winter or summer –it really doesn't matter. If it's too wet that roof will stop the rain but not the light. The artificial cloud will keep you cool or make rainbows for you. Your feet will be warm as you watch the stars –the atmosphere clear as you join in the chorus. Why not have your favorite meal high up where you can watch the thunderstorm?*

*WHY ALL THIS LOT? "If any nation is to be lost or saved by the character of its great cities, our own is that nation". Robert Vaughn 1843*

*We are building a short-term plaything in which all of us can realize the possibilities and delights that a 20<sup>th</sup> century city environment owes us. It must last no longer than we need it. »<sup>61</sup>*

Concevoir des bâtiments qui ne resteraient en place que pour 5, 10, ou 20 ans et dans lesquels les usagers définiraient eux-mêmes les fonctions, pose nécessairement la question architecturale différemment, à la fois dans sa construction et sa déconstruction, littéralement.

Dans le premier des cinq suppléments que *Architectural Design* publie sur le travail de Price, le lecteur est invité à utiliser les cahiers comme s'ils étaient un projet de l'architecte :

*« For some years AD has been publishing schemes, articles and comments by Cedric Price as one of the prime movers on the radical architecture scene.*

*To provide a complete picture of his work and ideas, we begin this month a series of supplements which will appear at intervals over the next year. These pages can be taken out of the magazine, filed, recollated, added to or thrown away by the reader; there is space allowed for the reader's own comments and filing code, thus allowing the feature to become flexible, user-serviced information pool in the best Cedric Price tradition. »<sup>62</sup>*

La présentation du supplément se poursuit en identifiant, toujours pour le lecteur, les caractéristiques particulières du travail de Price, quant à sa manière de dessiner, de communiquer ses projets et son approche avant-gardiste de l'architecture :

*« The presentation is very straight; Price's work lacks strong visual impact. Unlike most other current radicals (and reactionaries) he is consciously anti-style –sometimes even at the expense of comprehensibility. His drawings have an expressionless aesthetic reminiscent of engineers' working drawings with fine lines and deadpan presentation which, like Le Corbusier's free-hand drawings, begins to create a powerful imagery of their own. Standard forms, elevations and perspectives mean little in the terms of*

<sup>61</sup> Price. Fun Palace. Pamphlet publicitaire. Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture. DR1995: 0188: 526.

<sup>62</sup> Murrey, Peter. 1970. Cedric Price Supplement. In *AD, Architectural Design*, octobre, p.507

*Price's work: his plans are kits and parts and circuit diagrams; his details are catalogue specifications. He presents a complete and conscious reversal of current procedure, disposing of the traditional constraints of the pre-electric age and stripping architecture down to a service with servicing. He is perhaps the ultimate intellectual services engineer dispensing self-space, self-service, flexible, expendable, renewable non-environments liberating man from existing rigid structuring while still allowing him to operate within that set-up. Services are toys, things to play with, have fun with. They are all providing. They are education/information, shelter, transport, baby-sitters, social exchange. They can be controlled by the receiver to suit his needs, receptivity and mood. They are continually available, easily and at any stage. »<sup>63</sup>*

Cette courte introduction au travail de Price laisse entrevoir l'importance du personnage : un architecte qui, en proposant ses idées radicales, est parvenu à secouer une société en quête d'une nouvelle identité et une discipline qui s'attachait trop aveuglément, selon Price, à un langage formel et classique. Cedric Price s'est ainsi diamétralement opposé à la définition alors généralisée de l'architecte, c'est-à-dire de celui qui possède la responsabilité et l'habileté à déterminer l'esthétique et le fonctionnement d'une forme bâtie qui perdurera dans un futur éloigné et incertain. À vrai dire, Price croyait davantage que notre responsabilité, en tant qu'architecte, serait plutôt d'anticiper le changement, d'offrir de nouvelles possibilités et de reconnaître que les choses que nous aurons construites seront un jour désuètes et d'être prêts, par conséquent, à démanteler ou transformer nos bâtiments. Si un bâtiment n'est plus utile, pourquoi devrions-nous nous entêter à le conserver? Ou encore, comment pouvons-nous croire être en mesure de prédire ce que seront les besoins et les manières de vivre dans 20 ou même 10 ans? Les prétentions déterministes, nos relations habituelles à l'architecture, aux possibilités prédéterminées qu'elle nous offre, le rapport formaliste à la ville, la structure hiérarchique et la gouvernance de l'espace public, sont des traits largement acceptés aujourd'hui comme à l'époque et desquels Price a tenté de se détacher tout au long de sa carrière. Plutôt, Price croyait que l'architecture « *should have little to do with problem-solving – rather, it should create desirable conditions and opportunities hitherto thought impossible.* »<sup>64</sup> En mettant de l'avant cette attitude, Price redéfinit le rôle de l'architecte, de celui d'un créateur de formes à celui d'un créateur d'univers potentiels dans lesquels les objectifs programmatiques sont libres de se développer et d'évoluer. Il confiait ainsi au public, tout à fait consciemment, un contrôle sans précédent sur leurs environnements et sur leurs propres destinées. En abordant l'architecture

---

<sup>63</sup> *Loc.cit.*

<sup>64</sup> Price, cited in Spiller, Neil (ed.). 2002. *Cyber Reader*. London: Phaidon, p.50

de cette façon, Price pouvait s'éloigner des objectifs purement utilitaires au profit d'une architecture générative, comme une architecture au service de la société, une architecture qui situe ses effets et ses valeurs en dehors du bâtiment. L'anti-architecte qui crée des anti-bâtiments, voilà sans doute une façon de décrire Cedric Price, des termes qu'il aura lui-même utilisés en référence au *Fun Palace*.

Dans une Angleterre d'après guerre, souffrant d'une dépression économique, d'une crise de l'éducation, et d'un empire qui vient de s'écrouler, les propositions radicales de Price, malgré certaines réticences de la part des autorités gouvernementales et religieuses, auront tout de même trouvé leur place et fait évoluer la pensée architecturale et sociale. Souvent comparé à *Archigram*, le travail de Price était pourtant plus sérieux et davantage orienté par un désir profond de changements sociaux radicaux<sup>65</sup>. Price s'intéressait à la technologie pour ce qu'elle pouvait amener à une société en changement, comment elle pouvait se rendre au service d'une nouvelle façon d'aborder l'architecture et l'espace public. Même si tous ses projets misaient en très large partie sur les nouvelles technologies et que nombres d'auteurs ont fait référence à Price et à ses projets comme à des précédents du mouvement « High-Tech », son approche sociale, son désir de transformer la perception de l'architecture par la malléabilité de l'espace et des usages que nous en faisons sont des traits qui, à notre sens, dominent le travail de Price. Comme le rapporte Stanley Matthews dans un article du *Journal of Architectural Education*, « *Fun Palace wasn't about technology. It was about people.* »<sup>66</sup> Price publiait d'ailleurs, en 1980, un article dans lequel il affirmait que l'unité la plus complexe est l'être humain, pour qui l'architecture est conçue : « La véritable technologie de pointe naît précisément de l'effort permanent accompli pour prendre en compte la complexité humaine. »<sup>67</sup> Bien que la technologie et la cybernétique aient certainement joué un rôle décisif dans l'œuvre de Price, nous nous contenterons, pour cette brève incursion dans le monde de l'architecte, de nous

<sup>65</sup> « *One of the differences is that we were less serious than him. The person who drove Archigram along was Peter Cook. He has immense energy and staying power, and to that extent he dominated Archigram. But, Peter has a kind of superficiality that Cedric doesn't have. Peter's very interested in the surface of things, much less interested in them politically or conceptually. So long as it looks good. Archigram, in a fairly mindless way, read the consumer culture without any sense of critique of anything. Cedric's work is always more political. He was more interested and better informed in technology as well. He had a mine of information about technology. I think Archigram tended more towards the image of technology, what it looked like.* » David Greene, cited in Mathews, Stanley. 2003. *An architecture for the new Britain: the Social Vision of Cedric Price's Fun Palace and Potteries Thinkbelt*. Columbia University, p.413.

<sup>66</sup> Price, cited in Mathews, Stanley. 2006. *The Fun Palace as virtual architecture: Cedric Price and the practices of indeterminacy*. In *Journal of Architectural Education*, vol.59, no.3, feb. p.47

<sup>67</sup> Price. 1980. Au-delà du High-tech. In *L'architecture d'aujourd'hui*, no. 212, dec, p.14

limiter au discours tenu par celui-ci, à sa façon d'aborder l'architecture comme un outil par lequel et avec lequel découvrir la ville, l'autre et soi-même.

#### 04.4.1 Fun Palace

*« Each age projects its ideal in its architecture, sculpture, theatre, literature and in apparently spontaneous expression in the streets, public houses and work places. Leisure and freedom from war and want have been necessary for the development of civilized arts and crafts, and during such times man's taste for danger and conflict has been channeled into art, sciences and sport.*

*We have entered now into an age of leisure and freedom from war without the equipment to enjoy it. Much of the education still practiced in schools and universities is obsolete and the majority have to find their own way of surviving the pleasures of planet dwelling.*

*One of the first needs is for areas in each city where we can learn to work and play. Space is needed and good sites by rivers and water, where the background of movement and space can be enjoyed. There should be allowance made for many forms of activity, which should not be dictated. »<sup>68</sup>*

Cedric Price proposait le Fun Palace comme un projet offrant des réponses à plusieurs problèmes de l'époque : avec son concept de technologies interchangeable, de participation et d'improvisation sociale, Fun Palace proposait des alternatives novatrices et égalitaires pour de nouveaux loisirs et un nouveau type d'éducation. En ralliant cet environnement de loisirs et de pédagogie avec l'utilisation de grues et de modules préfabriqués qui permettraient une architecture improvisée, le citoyen moyen pourrait échapper à la routine quotidienne et à une existence anonyme pour embarquer dans une aventure d'apprentissage, de créativité et d'épanouissement personnel.

Les projections d'après-guerre indiquaient que l'automatisation des lieux de travail mènerait à une économie basée de façon prédominante sur le loisir et que cette même automatisation permettrait la réduction des heures de travail pour la classe ouvrière. Or, nous le savons maintenant, cette automatisation a augmenté, certes, la production, mais n'a pas été déterminante dans la réduction des heures de travail et a créé, plutôt, un problème social

---

<sup>68</sup> Price. *Fun Palace preliminary report, march 1965*. Fond d'Archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture Dr1995: 0188: 525 2/5 folder 1

important en augmentant considérablement le taux de chômage. Cela dit, la question des loisirs est devenue, au tournant des années 1960, une problématique politique, économique, sociale et architecturale, qui a mené les politiciens à canaliser le temps libre de la classe ouvrière loin des diverses formes de désœuvrement et de divertissements inacceptables, comme les actes criminels, l'alcoolisme, la révolution politique, etc. Sous des airs d'usages productifs, les efforts déployés par la classe dirigeante tendaient davantage vers l'amorce de la société de contrôle.

Même s'il semble que Fun Palace aurait pu tomber en plein cœur de l'effort politique, l'acceptation par la classe dirigeante n'était pas gagnée d'avance. Parce que Fun Palace proposait un argument qui tenait plutôt de la gauche<sup>69</sup>, critiquant le régime disciplinaire imposé par le climat social qui voulait séparer la vie de l'ouvrier entre son temps de travail et son temps de loisir, les remous causés par le projet n'auront sans doute pas joué en sa faveur et auront peut-être même contribué à sa perte. Price croyait que chacun devait pouvoir à la fois se divertir et s'instruire, que les deux ne devaient pas forcément être distincts, et que l'environnement devrait permettre aux individus de choisir, et d'intervenir sur les façons proposées pour se divertir et s'instruire. La segmentarisation du temps, proposée par la classe dirigeante, qu'on se mit à renforcer physiquement par le zonage des espaces urbains dédiés, d'un côté au travail, et de l'autre, aux loisirs, s'opposait diamétralement aux volontés de Price. Contrairement à ces manières de faire, Price croyait que « *the reason for zoning is to encourage mutual benefit of all elements both inside and outside the "site"*. »<sup>70</sup> L'architecture devrait ainsi s'établir selon les effets qu'elle propose, mais aussi participer à l'aménagement de la ville en agissant par-delà ses murs. On retrouve d'ailleurs, dans le premier pamphlet publicitaire qui sera produit pour la diffusion du projet, un diagramme qui, sans montrer le bâtiment, parle de ces relations à la ville par les croisements de zones piétonnières, d'un monorail, d'un train, d'une route et même d'une voie aérienne (ill. 04.4.5). En plus de proposer un bâtiment novateur, Price proposait également

---

<sup>69</sup> Le Fond d'Archive Cedric Price au Centre Canadien d'Architecture fait foi du penchant politique de Price. Avec des exemplaires de journaux tels que le *Colonial freedom news*, *Free Oman* et *The Socialist*, des affiches telles que *Student march against apartheid*, ainsi que nombre de documents du *Labour Party*, démontrent que Price s'intéressait à la politique de gauche.

<sup>70</sup> Price, lettre, 16 février 1974. Fond d'archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture DR1995: 0188:525 4/5 DOC DE 12-1-030

une expérimentation pour une nouvelle occupation de l'espace public : « (...) *the complex will act as a unique "field study" in the realm of urban planning.* »<sup>71</sup>

Les premiers objectifs poursuivis par le Fun Palace étaient donc de bousculer ces façons d'intervenir dans la vie des citoyens en proposant une alternative qui transcenderait l'organisation sociale, mais aussi de permettre à l'utilisateur de trouver plaisir dans l'activité éducative. L'événement de l'invention, à travers l'usage, devenait un outil pour changer l'appréhension de l'architecture et son engagement dans l'activité humaine. Les objectifs étaient :

« *To arrange as many forms of fun possible in one spot, to make moving in all directions, on feet or wheel, a delight, to provide conditions which make everyone part of the total activity and to exploit drinking, necking, looking, listening, shouting, and resting...in the hopes of an eruption or explosion of unimagined sociality through pleasure.* »<sup>72</sup>

En introduisant la notion de plaisir dans l'architecture, Price transformait le rôle de l'architecte. Au lieu de jouer le rôle conventionnel d'un pourvoyeur de symboles permanents d'identité, de place et d'activités, ce que Price considérait superflu et contre-productif, il proposait plutôt que l'architecte devrait « *take his place in the ongoing process as provider of opportunities for experience and change, not as a master builder of immutable (and rapidly outdated in terms of use) monumental structures.* »<sup>73</sup> Price croyait que la pratique conventionnelle était beaucoup trop déterminée et n'avait pour résultat que « *the safe solution and the dull practitioner* »<sup>74</sup>, forçant spécifiquement les jeunes architectes à trouver la bonne solution du premier coup. Il considérait l'architecture comme une structure temporaire transformable à travers le temps, et non comme un signe culturel qui perdure, immuablement. Dans son article *Softer Hardware*, publié en 1969, Reyner Banham citera d'ailleurs le travail de Price en tant qu'exemple d'une nouvelle architecture de l'indéterminé, de participation et d'ouverture sur les situations possibles<sup>75</sup>. La potentialité de

---

<sup>71</sup> Price. Fun Palace, document publicitaire. Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture DR1995:0188:525 1/5 à 5/5

<sup>72</sup> Lobsinger, Mary Louise. 2000. *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace*. In Goldhagen, Sarah Williams and Réjean Legault (eds.). *Anxious modernisms*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, p.128

<sup>73</sup> Price. 1966. *Life Conditioning*. In *Architectural Design*, no 36, octobre, p. 483

<sup>74</sup> Price. 1984. *Cedric Price, the square book*. West Sussex: Wiley-Academy, p.54

<sup>75</sup> Banham, Reyner. 1969. *Softer Hardware*. In *Ark*, no44, p.11

Fun Palace, mais aussi sa sensibilité au plaisir de l'utilisateur, démarquent ce projet de ses prédécesseurs<sup>76</sup>, principalement à cause des connexions qu'il désire créer avec la ville, de la liberté qui est donnée à l'utilisateur et par conséquent, à la critique sociale portée par le projet.

L'aventure du Fun Palace, qui durera près de 12 ans, démarre en 1961 avec la rencontre de la productrice de théâtre d'avant-garde Joan Littlewood, alors que Price n'a que 27 ans et que son agence n'est ouverte que depuis environ une année. Dans sa thèse intitulée *An architecture for the New Britain : the social vision of Cedric Price's Fun Palace and Potteries Thinkbelt*, James Stanley Mathews présente le souvenir de cette rencontre, entre Price et Littlewood, qu'il enregistre lors d'une entrevue avec Price :

---

<sup>76</sup> *La Maison du Peuple* de Jean Prouvé (ill. 04.4.6) est un précédent important pour le Fun Palace, en termes de mobilité de l'architecture. Construit à Clichy en 1935, ce projet était un bâtiment à usages multiples alors qu'il abritait un marché couvert, une salle de fêtes, une salle de théâtre et de cinéma et des bureaux pour différentes associations et syndicats. La relation qui lie la Maison du Peuple et le Fun Palace se trouve dans l'innovation du système constructif, et dans la proximité d'usage de différentes natures. À cet effet, le projet de Prouvé présentait certains enjeux, par exemple la ventilation des odeurs nauséabondes du marché pour éviter qu'elles ne se répandent dans les espaces adjacents. Le système constructif, quant à lui, reposait sur des unités mobiles, préfabriquées, qui assuraient la malléabilité du bâtiment. De cette façon, on pouvait déplacer les planchers supérieurs et grâce au toit rétractable, ventiler adéquatement le marché au rez-de-chaussée. Contrairement au Fun Palace, par contre, où pourraient avoir lieu plusieurs types d'activités en même temps, le projet de Prouvé a « été rendu possible du fait qu'à aucun moment les deux organismes principaux, marché et Maison du Peuple, ne fonctionnent simultanément. » Sulzer, Peter. 2000. *Jean Prouvé: œuvre complète, volume 2: 1934-1944*. Basel: Birkhäuser, p.186

Un autre précédent du Fun Palace, cette fois plutôt dans l'organisation d'une telle complexité d'usage mais aussi et peut-être surtout dans cette idée de plaisir et de délices (*delight*), se trouve dans les jardins et les maisons de plaisir tenus dans les festivals et les parcs d'amusements installés en bords de mer. Par exemple, le festival à Battersea Park de 1951 (ill. 04.4.7-8), avec ses jardins de fleurs, ses parades, promenades, manèges, boutiques, feux d'artifice, expériences culinaires, théâtrales, et autres divertissements de toutes sortes, avait tout pour convaincre d'un plaisir instantané et gratuit. Depuis le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'Angleterre avait vu fleurir ce type d'aménagements, comme à Blackpool par exemple, où l'idée de plaisir (*fun*) prenait toute son importance (ill. 04.4.9). Contrairement aux expositions universelles, ces lieux de divertissements ne cherchaient pas à faire la promotion de l'État ou la démonstration de nouvelles inventions, mais se basaient essentiellement sur le divertissement et l'éblouissement. Aussi, Price croyait-il que Fun Palace devait s'implanter près de la rivière afin de bénéficier du dynamisme offert par le mouvement de l'eau : « *Space is needed and good sites by rivers and water, where the background of movement and space can be enjoyed.* » (Price. *Fun Palace preliminary report, march 1965*. Fond d'Archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture Dr1995: 0188: 525 2/5 folder 1), ou encore, « *It is intended that the total area will provide the range of freedom and enjoyment that is possible only in a metropolitan riverside site.* » (Price. *Fun Palace preliminary report, march 1965*. Fond d'Archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture Dr1995: 0188: 525 2/5 folder 1). Le lien entre Fun Palace et les fêtes foraines est ainsi doublement affirmé : l'accès à l'eau est un élément crucial pour l'emplacement des parcs d'amusement. Blackpool, ou même Coney Island (ill. 04.4.10), de l'autre côté de l'Atlantique, en sont des exemples déterminants. La tradition, tant anglaise qu'américaine, d'installer des structures festives sur les quais, comme à Los Angeles (ill. 04.4.11) ou à Colwyn Bay, North Wales (ill. 04.4.12), ou encore sur les plages, comme *Art on the Beach* à New York (ill. 04.4.13) ou les établissements de jeu en bord de mer à Atlantic City (ill. 04.4.14), ou encore sur une île, comme à Montréal (ill. 04.4.15), représentent tous des exemples du rapport important entre la fête et l'eau : un plaisir gratuit pour lequel l'utilisateur n'a besoin ni de réfléchir ni de prendre position et où l'étendue d'eau nourrit le rêve de subvertir une réalité pauvre de sensations. Bien que Fun Palace ait été développé dans un souci à la fois de divertissement et d'éducation, ces fêtes « naïves » constituent néanmoins une source d'inspiration évidente.

*« Joan was leaving Theater Workshop because she was fed up that they were being courted by the West End theatres...so she went via Algeria to Africa. She said “fuck the theatre.” And that’s when I met her. She was just about to leave...she talked about what she thought, not “theatre”, she didn’t use the word “theatre”, but how she’d like to give people a chance to activate their own lives, in learning and appetites and how to behave. And having learned that you were really rather a bright person, you’d go back to your old man or your wife and decide that it wasn’t so bad after all. So, it was a launching pad for finding yourself. Her brief to me was “I’m doing this in any case, I, Joan. You tell me whether architecture can help.” »<sup>77</sup>*

Ainsi démarra la collaboration entre les deux protagonistes. Lorsque Littlewood fut de retour d’Afrique, Price avait déjà mis sur papier les premières esquisses de ce que serait Fun Palace :

*« 1961 was the year I met Cedric Price, the young architect with the keen mind and an interest in accommodating change. When I’d blown off steam about the current vogue for quaint old theatres, he hadn’t said much, but had gone away and designed the “Fun Palace”. »<sup>78</sup>*

Littlewood imaginait le projet comme une université de la rue et un laboratoire de plaisirs. Il était donc impératif que l’endroit soit informel : *« nothing is obligatory, anything goes »<sup>79</sup>*. La « structure » du projet devrait être équivalente : *« no administrative hierarchy to dictate the program, form, or use of the spaces »<sup>80</sup>*. La proposition consistait ainsi d’un centre de divertissement infiniment flexible, avec de multiples programmes, ouvert 24 heures, qui mariait les technologies de communications et les éléments de construction industrielle afin de produire une machine capable de s’adapter aux besoins des usagers. Fun Palace allait favoriser l’émergence d’une subjectivité éphémère. Dans le contexte d’une société de loisir émergente, la question était donc de développer une nouvelle architecture qui favoriserait l’intersubjectivité pour un peuple en devenir.

Au fil du développement du projet, que l’ouvrage de Matthews rapporte en détail, Price s’est mis à penser au Fun Palace en termes d’anti-bâtiment, allant même jusqu’à inscrire « anti-architecte » sur quelques mémorandums relatifs au projet (ill. 04.4.16). L’idée de l’anti-architecte, qui

<sup>77</sup> Price, London, January 20, 1999, cité in Mathews, Stanley. 2003. *An Architecture for the New Britain: the Social Vision of Cedric Price’s Fun Palace and Potteries Thinkbelt*. Columbia University, p.102.

<sup>78</sup> Littlewood, Joan. 1994. *Joan’s Book: an autobiography of Joan Littlewood*. Mathuen London, p.701.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.432.

<sup>80</sup> Mathews, Stanley. 2006. The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy. In *Journal of Architectural Education*, vol.59, no.3, feb, p.43.



construit un anti-bâtiment, convenait tout à fait à Price, qui croyait de toute façon que les architectes étaient des êtres ennuyeux<sup>81</sup>, et aux ambitions du projet, qui voulait démocratiser l'éducation et les loisirs pour la population générale :

*« The varied and ever-changing activities will determine the form of the site. To enclose these activities the anti-building must have equal flexibility. Thus the prime motivation of the area is caused by the people and their activities and the resultant form is continually dependent on them. The fact that such enjoyment does take place within the pathetic areas of London's slums gives a clue to the immense potential for enjoyment in an area which encourages random movement and variable activities. »*<sup>82</sup>

Réfléchissant en termes de flexibilité et d'adaptabilité à court terme, Price croyait que puisque les tendances futures ne pouvaient être prédites de manière précise, Fun Palace devrait avoir une vie limitée de 10 ans. De cette façon, la variabilité de Fun Palace serait basée sur les besoins programmatiques changeants pour et par les usagers. Les formes architecturales et leurs relations n'étaient donc plus une préoccupation nécessaire : l'architecture devait plutôt se soucier de permettre aux individus de se reconnaître et se découvrir. Le projet devenait un endroit où l'éducation et les loisirs auraient lieu simultanément, alors que l'utilisateur pourrait déterminer de quelle manière il voudrait être éduqué et diverti. Dans un rapport préliminaire, Price énumère ce que l'endroit devrait fournir pour qu'un tel divertissement soit possible et de quelle façon l'architecture devrait adresser cette nouvelle problématique pour la rendre possible :

*« The Place*

*To have promenades, ramps, high walkways, where people can gossip, meet, lounge. Secluded places, meeting places where discussion and argument can take place.*

*To serve good food and drink.*

*To provide for all ages –the pace changing its function at different times of day.*

*To install in one area scientific games and toys. Television, bringing news.*

*To provide the means for young people to use the latest gadgets of science and entertainment.*

*To have an entertainment area –a flexible theatre, cinema, lecture hall which allows for participation and enjoyment.*

<sup>81</sup> "Architects are such a dull lot –and they're convinced that they matter." Cedric Price, cité dans *The Sunday Telegraph*. *Think the unimaginable*, avril 20 1997. Coupure de presse, Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.

<sup>82</sup> Price, memorandum, sans date. Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture DR1995:0188:526.

*To allow for painting, modeling, carving and the making of throw-away objects.  
 Music in many forms and zones of silence, fireworks.  
 To encourage the enjoyment of many activities. To make your own entertainment. To  
 change routine. To use all that we know for delight and communication.  
 To use air, light, warmth and flexibility in the constructions so that there will be no  
 barriers, and when the place become obsolete, it can be changed.*

*Design approach*

*Such an area must at all times be capable of use and enjoyment by all.  
 Such use must be enriched by the enclosure and conditions experienced on site.  
 Any activities requiring payment by the public should not restrict but contribute to the  
 total life of the area.  
 The need for change and adaptability applies not only to the individual structures, but  
 also to the site as a whole.  
 Freedom of movement within the site is essential and access to the site should be by  
 as many means as possible. Such forms of access are a major factor in the selection  
 of a site.  
 It is intended that the total area will provide the range of freedom and enjoyment that  
 is possible only in a metropolitan riverside site. »<sup>83</sup>*

Ce désir d'apporter une architecture changeante aux gens « ordinaires » est un aspect essentiel de ce projet. Dans les documents de préparation pour les pamphlets publicitaires, les rapports préliminaires, et autres sources d'information, la volonté que les activités soient gratuites, ou alors que l'argent collecté soit réinjecté dans le projet, qu'il n'y est personne réellement en charge du fonctionnement et que le site soit au centre d'une zone délaissée ou pauvre, est constamment présente et témoigne de l'engagement social de Price.

Au cours des 12 années qu'aura duré le projet, Price et Littlewood auront eu à faire face à de nombreux défis, dont la difficulté à trouver un site pour accueillir la construction, la réticence, entre autres, de groupes religieux et de certains politiciens et le manque de financement<sup>84</sup>. Une autre difficulté du projet a été sa communication aux usagers potentiels et aux instances

<sup>83</sup> Price. *Fun Palace preliminary report, march 1965*. Fond d'Archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture Dr1995: 0188: 525 2/5 folder 1

<sup>84</sup> Comme l'indique un des rapports préliminaires produits par l'agence de Price, le coût total du projet était estimé à un montant entre 4 millions et 5 millions de livres :

« Preliminary cost indication

Site preparation, service basement, ground deck 1 000 000 pounds

Permanent serviced superstructure –lowers and suspension grid 1 500 00 – 1 750 000 pounds

Units and equipment for all enclosures (phase 1) 1 250 000 – 1 750 000 pounds

Large scale fixed equipment, crane, escalators, etc. 250 000 – 500 000 pounds

Total: 4 000 000 – 5 000 000 pounds »

Cedric Price. *Fun Palace Project, confidential report, march 1965*. Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture. DR1988: 0188: 525 3/5 DOC

gouvernementales. En effet, Fun Palace était indéfinissable en termes conventionnels. On proposait un « événement » et non une « chose », une architecture pleine de possibilités et ouverte à des interprétations diverses par différents usagers. Une difficulté sans doute importante était de convaincre efficacement de cet événement indéterminé dans un langage bureaucratique, précis et clair :

*« (The) great black beast (that) lurked around at the corner waiting to enter with change and novelty. The Fun Palace is in this respect its own worst enemy. Any instrument of change is dangerous. To be successful it must never be safe and predictable. Not to be safe and predictable in a utilitarian society is to be wasteful and frivolous. »<sup>85</sup>*

D'autres facteurs ont également joué en défaveur du projet, comme l'impasse dans laquelle l'administration municipale l'a plongé en laissant en suspens l'approbation du site de construction, donnant conséquemment le champ libre au projet d'*Open University*<sup>86</sup>. Mais aussi, et peut-être surtout, le front de la proposition, par sa revendication de l'espace public comme lieu d'apprentissage, son apparence dénudée et son manque de conformité avec la tradition architecturale, son audace donc, est sans doute une cause bien en amont des autres.

Au tournant des années 1970, ces mêmes techniques qui devaient mener à la libération de la société, qui devaient faciliter l'émergence d'une démocratie participative, rendre accessible l'éducation et mettre la connaissance scientifique à la portée de tous, avaient changé de définition et étaient désormais perçues comme les instruments du contrôle social. Les transformations espérées pour arriver à de nouvelles configurations sociales à travers les communications de masse et le rêve d'une conscience humaine éveillée par la technologie étaient tombés dans la désillusion. En 1976, au terme de ce qu'aurait dû être la longévité du bâtiment, Price déclarera officiellement la « mort » de Fun Palace.

---

<sup>85</sup> Clark, John. Cité dans Mathews, Stanley. 2003. *An Architecture for the New Britain: the Social Vision of Cedric Price's Fun Palace and Potteries Thinkbelt*. p.289

<sup>86</sup> Le projet *Open University* s'est mis en branle dans les mêmes années que Fun Palace. Visant à rendre une éducation universitaire disponible à la masse, plutôt qu'une éducation épisodique ou accidentelle, comme pour le Fun Palace, le projet désirait lui aussi faire usage des nouvelles technologies afin d'engager, dans l'aventure de l'éducation, les gens économiquement défavorisés ou géographiquement trop éloignés pour y avoir accès. En 1963, le Parti Travailleiste a proposé une première expérience, *University of the Air*, comme un projet d'enseignement aux adultes qui apparaissait, dans l'opinion publique, déjà plus sérieux et planifié que la proposition de Price.

#### 04.4.2 Programmes potentiels

Le travail de Cedric Price était de toute évidence engagé politiquement et socialement et son importance ne se trouvait pas tant dans sa facture représentative que dans sa manière de proposer le changement et de présenter une façon de voir et de penser l'architecture à travers d'autres moyens. Ce qui est également pertinent dans le cadre de notre recherche sont les analyses programmatiques que Price a effectuées pour Fun Palace. En effet, même si le projet devait être ouvert à l'interprétation et au changement, laissant l'utilisateur libre d'utiliser l'espace à son gré, Price a tout de même mis en place une méthode par laquelle engager les programmes potentiels. Pour preuve, les nombreuses listes que Price a produites au fil du projet indiquent qu'il essayait d'une part de laisser ouvertes les possibilités, et d'autre part, de comprendre l'implication de telles possibilités pour la mise en place de l'architecture. L'étude de ces listes indique également que l'élaboration de programmes de base et de leur mise en relation constituait une méthode de conception qui a permis à Price d'avancer dans l'indéterminé. Les notions d'« incertitude calculée » et d'« environnement accidentel » sont particulièrement évocatrices dans le développement d'une méthode de l'indéterminabilité : la création d'espaces qui encouragent l'expérimentation sociale et les rencontres accidentelles demande qu'il y ait, d'un côté, une planification rigoureuse et de l'autre, la reconnaissance du hasard comme élément fondamental du résultat. Les recherches détaillées en termes de « constructibilité » et de programmes potentiels devaient se négocier avec des espaces ludiques qui engageraient des usages improvisés. Les notions du hasard et d'accident sont des éléments importants pour saisir la distinction entre la recherche de la meilleure planification et les usages arbitraires et impossibles du bâtiment. L'examen des différentes listes produites par Price est particulièrement éclairant pour arriver à saisir ce jeu de va-et-vient entre la planification et l'indétermination de Fun Palace.

Dans son ouvrage *The Modern Language of Architecture*, publié en 1978, Bruno Zevi propose que l'usage de la liste est un principe générateur du langage moderne en architecture et que cet usage transcende tout autre principe :

*« Listing marks the ethical and operational dividing line between those who speak in modern terms and those who chew on dead languages. (...) Implicit in listing, or compiling an inventory of functions, is the dismantling and critical rejection of classical rules, « orders », a priori assumptions, set phrases, and conventions of every type and kind. The inventory springs from an act of cultural annihilation –what Roland Barthes calls « the zero degree of writing », and leads to a rejection of all traditional norms and canons. It demands a new beginning, as if no linguistic system had ever existed before, as if it were the first time in history that we had to build a house or a city. »<sup>87</sup>*

Publié 17 ans après la naissance de Fun Palace, ce commentaire de Zevi propose qu'en s'écartant des tabous culturels hérités de ses prédécesseurs, par l'utilisation de la liste, l'architecte peut se libérer de l'idolâtrie classiciste et reconstruire de nouvelles relations à l'architecture. Bien qu'au cours de l'histoire de la discipline plusieurs efforts ont été menés afin de réinventer les méthodes, l'usage de la liste, particulièrement, arrive à repenser la sémantique architecturale. De cette façon, les mots employés sont révélateurs d'un contenu et d'une signification particulière qui laisse présager de nouvelles orientations. Les listes de Price agissent inévitablement de la sorte : elles supposent et supportent un projet avant-gardiste qui, de toute évidence, propose une vision renouvelée de l'architecture, tant dans sa construction que dans son rapport à la ville et dans son rapport aux usages et usagers.

Avant d'entamer l'examen de ces listes, il est intéressant de s'attarder d'abord à deux documents promotionnels qui, tout en employant la forme de la liste, et donc en suggérant déjà le nouveau sémantisme au près du public, donnent le ton et l'attitude qui sont sous-jacents au projet (ill. 04.4.18a-b). La première partie, *Do you suffer from?*, aborde le projet comme un jeu questionnaire qui permet d'établir le profil de l'utilisateur potentiel. En demandant aux gens s'ils souffrent de succès, d'échec, d'éducation, de manque d'éducation, d'ennui ou d'une trop grande quantité de travail, de solitude ou d'un manque d'intimité, d'amour, de haine ou d'indifférence, Price projette l'image d'une proposition qui convient à tous et où chacun y trouve soit un trait commun à son existence, soit une souffrance à laquelle il n'y a pas de remède. Cette attitude de jeu fait même des remous dans la presse, où l'on trouve des bandes dessinées qui s'amuse à reprendre le questionnaire, en changeant les données –par exemple, souffrez-vous que votre femme vous trompe?, que votre patron soit un idiot?, etc, qui démontrent l'efficacité de la liste et la pertinence d'engager un dialogue avec le citoyen de cette façon. Alors que cette première partie

---

<sup>87</sup> Zevi, Bruno. 1978. *The Modern Language of Architecture*. Washington: The University of Washington Press, p.7

du jeu s'adresse au lecteur à travers une souffrance qu'il peut subir, insinuant que le projet pourrait le soulager de cette souffrance, la deuxième partie de la liste s'adresse plutôt au lecteur de façon à ce qu'il puisse entrevoir des solutions aux questions existentielles qui l'habitent peut-être : Vous questionnez-vous à propos du passé? Du futur? Vous demandez-vous si Dieu est mort? Essayez-vous de trouver la signification des significations? Vous interrogez-vous sur le fait que vous vieillissez? Que vous deveniez plus sage? Meilleur? Pire? Plus riche? Plus pauvre? Ces questions attirent davantage l'usager potentiel à envisager Fun Palace comme un endroit où trouver des réponses, où il semble possible d'apprendre quelque chose d'important. Price dresse le profil des utilisateurs potentiels, avec chacun leurs tracasseries, leurs préoccupations et leurs histoires personnelles, mais aussi avec le désir de remédier à ces préoccupations par l'entremise du projet public où le groupe est son propre thérapeute.

À partir du moment où un intérêt commun lie les usagers entre eux et avec le projet, les activités potentielles prennent place. Le tableau 04.4.19 présente une première liste d'activités auxquelles les gens pourraient potentiellement participer. Les actions qui y sont proposées, telles que manger, boire, danser, parler, etc, apparaissent toutes sous la forme de verbes à l'infinitif. Dans la langue usuelle, l'infinitif est un temps indéterminé, à la limite de l'intemporel. Dans un texte portant sur le travail de Richard Serra, lequel a été discuté au chapitre 02, John Rachman propose que ce n'est qu'à travers la conjugaison de verbe à l'infinitif et son association à des personnes, des objets, des situations, que le verbe devient déterminé et précis<sup>88</sup>. En présentant ses listes sous la forme de l'infinitif, Price suggère des procédés par lesquels l'usager pourrait s'approprier l'espace construit sans toutefois fixer ces actions dans un temps et un espace précis. En associant par la suite ces actions indéterminées à des objets qui leur seraient nécessaires pour être conjugués, Price en arrive à nommer, de manière reconnaissable, des lieux qui pourraient accueillir ces activités et à l'intérieur desquels la conjugaison pourrait prendre place. Cette première ébauche des activités potentielles continuera à être développée, analysée, retranscrite, de façon à donner, éventuellement, l'impression que les « activités de base » sont à ce point ancrées dans l'organisation du projet que même si on inventait de nouveaux usages, ce qui est d'ailleurs souhaité, ils trouveraient une correspondance avec un élément déjà en place et

---

<sup>88</sup> Rachman, John. 2007. Serra's abstract thinking. In McShine, Kynaston, Lynne Cooke (eds.). *Richard Serra: sculpture: forty years*. New York: Museum of Modern Art., pp.61-75

dans lequel ils pourraient probablement s'inscrire. De cette façon, la fonctionnalité du projet, qui aurait pu paraître peu probable à première vue, devient pour ainsi dire, acceptable, envisageable. Cette soudaine réalisation du plein potentiel de la proposition et la vraisemblance que cette liste d'activité et des objets qui l'accompagnent lui apporte une crédibilité qui aurait été autrement impossible. Price était conscient du jeu de vraisemblance auquel il s'adonnait : en demandant, au bas du tableau, « *Why not try playing the opposite* », Price disait en fait que maintenant qu'on y croyait, qu'on reconnaissait le bien fondé du projet, c'était maintenant à l'utilisateur de le travestir et d'en faire autre chose. L'utilisateur potentiel était donc pris avec cette situation paradoxale où, maintenant qu'il avait accepté la vraisemblance de la proposition, il était piégé et devait maintenant inventer autre chose qui serait probablement farfelue ou invraisemblable, une situation à laquelle il ne pouvait plus échapper. Comme dans un cas de dissonance cognitive<sup>89</sup>, où celui qui a commis une erreur et qui, inconsciemment, se convainc qu'il a tout de même pris la bonne décision en adhérant d'emblé à la situation dans laquelle il se retrouve, la vraisemblance du projet produite par les propositions d'activités engageant l'utilisateur, à travers l'inconscient, à une participation active.

La littérature concernant les projets de Price mentionne rarement, sinon jamais, la question des sens dans Fun Palace, ou dans tout autre projet de Price d'ailleurs. Or, si on imagine un projet tel que Fun Palace, avec des centaines de gens qui s'adonnent à diverses activités dans un bâtiment en mouvement, il semble assez probable que l'endroit serait bruyant, à la limite de la cacophonie, et sans doute rempli de différentes odeurs, tant des gens eux-mêmes que des aliments qui y seraient préparés ou servis, par exemple. La question du plaisir des sens semble tout à fait pertinente. Or, un des carnets de croquis de Price propose une courte liste de l'adaptation des sens où Price fait l'ébauche des activités ou de différents éléments qui pourraient contribuer à agir sur les sens de l'utilisateur (ill. 04.4.20), dont voici la reproduction :

---

<sup>89</sup> La dissonance cognitive est une théorie qui a été proposée par Leon Festinger en 1950, alors qu'il étudiait des sectes qui prédisaient la fin du monde. Ce qu'il a observé est que les membres de la secte s'engagent encore davantage lorsque la prophétie échoue. Sa théorie propose qu'afin de pouvoir composer psychologiquement avec cet échec important, les membres de la secte doivent minimiser la contradiction entre la réalité et leurs croyances en adaptant leur comportement, leurs pensées et leurs émotions. Parce que l'individu ne peut tolérer qu'un certain niveau de contradiction, il arrive à minimiser cette dernière en se convainquant, inconsciemment, qu'il avait fait le bon choix, minimisant la dissonance et évitant de s'avouer qu'il avait tort.

*5 senses adaptation**this is what our life consist of*

<i>see</i>	<i>eye – telescope – nude</i>
<i>hear</i>	<i>music – moths – birds</i>
<i>touch</i>	<i>kissing – stabbing – caressing – statue</i>
<i>taste</i>	<i>food – licking – « good taste » act</i>
<i>communicate</i>	<i>fingers – telephone</i>
<i>meet</i>	<i>conference</i>
<i>part</i>	<i>death – smiling – goodbye – leaving - bed</i>

Bien que très succincte, cette liste nous laisse entrevoir la considération des sens dans le travail de Price, ne serait-ce que par l'inscription : « *this is what our life consist of* ». Nombre d'auteurs ont fait l'observation que les dessins de Price manquaient d'esthétisme et que leur froideur avait sans doute participé à l'échec de Fun Palace. Or il ne fait nul doute que l'enrichissement des sens faisait partie des intentions de Price. Reyner Banham a sous-entendu la question des sens chez Price dans un article de 1964 intitulé *People's Palaces*, où il réfère au Fun Palace comme un « xanadu instantané »<sup>90</sup>, faisant adroitement référence au poème de Samuel Taylor Coleridge, « *Kubla Khan or, a vision in a dream* », publié en 1798. Coleridge y décrit ce que l'on croit être Shangdu, la capitale d'été de l'empereur Kubilai Khan qui régna sur la Chine au 13<sup>e</sup> siècle, et dont voici les premiers vers :

*« In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure-dome decree :  
Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man  
Down to a sunless sea.  
So twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round:  
And there were gardens bright with sinuous rills,  
Where blossomed many an incense-bearing tree;  
And here were forests ancient as the hills,  
Enfolding sunny spots of greenery. »*<sup>91</sup>

Que Banham compare ainsi le Fun Palace au poème de Coleridge, lequel a exercé une grande influence sur l'imaginaire anglo-saxon, faut-il le préciser, propose nécessairement que le projet de Price va au-delà de l'amusement banal et que le plaisir des sens y est implicite. Si l'on combine cette recherche de l'éveil des sens à l'esprit de jeu proposé précédemment, il n'est pas

<sup>90</sup> Banham, Reyner. 1964. *People's Palaces*. In *New Statesman*, no68, p.191

<sup>91</sup> Coleridge, Samuel Taylor. 1992. *The rime of the ancient mariner and other poems*. New York: Dover Publications.



étonnant que le jeu sexuel apparaisse. Pour cause, en réponse à un questionnaire distribué par Price, un répondant y trouve l'occasion de suggérer l'acte sexuel comme une activité potentielle (ill. 04.4.21). Ce qui diffère par contre d'une situation habituelle où l'acte sexuel prend place dans l'intimité, le commentaire « *You kidding?!* » à la question « *Does the activity generate undue noise?* » suppose que le répondant est conscient d'un certain niveau de partage de l'expérience avec des personnes autres que celles directement concernées, comme si l'éveil d'un sens individuel participait nécessairement à l'éveil d'un sens collectif. Un autre indicateur de la contribution des sens dans le développement du projet se trouve dans le nom même de celui-ci. En effet, avant de le nommer « Fun Palace », Price faisait référence au projet en utilisant des mots tels que « idée », « rêve », « palais », « mobile ». Lorsque Price propose « *Fun Palace* » à Littlewood, celle-ci réplique : « *The Fun Palace. It's so wrong, it's right* »<sup>92</sup>. Bien que « *fun* » était sûrement un mauvais adjectif pour ce que Littlewood et Price avaient en tête – le projet se voulant éducatif tout autant que divertissant, le nom pouvait agir de manière subversive et laisser opérer éducation et plaisirs sensoriels sous le couvert du divertissement. Littlewood décrira d'ailleurs ce qu'elle entend par « *fun* » : « *The Fun Palace will be a playground for people of all ages. If to play is to employ oneself in the satisfaction of curiosity, variety, exploration, imagination, making decisions or attempting new skills, then the "Fun Palace" is a playground.* »<sup>93</sup> L'implication du jeu, mais non pas d'un jeu innocent comme l'aurait proposé une simple fête foraine par exemple, permettait au projet de pourvoir de nouvelles expériences, de nouvelles sensations dans un environnement inventé, ouvert à l'imaginaire, pour assurer l'éveil des sens et des connaissances de l'utilisateur. Même si les mécanismes de Fun Palace n'apparaissent pas à première vue comme les éléments les plus sensuels, c'est à travers l'événement qu'on y propose l'éveil de la conscience et l'interpellation du corps. La participation active provoquée par l'adhésion au projet déborde ainsi l'activité motrice simple et engage réellement l'individu dans une expérience complète où les sensations physiques et intellectuelles s'entremêlent.

Trois caractéristiques qui sont à la base même de la méthode établie par Price ont jusqu'ici été présentées : la proposition du jeu comme invitation à la participation; le mélange de cet esprit de

---

<sup>92</sup> Littlewood, Joan, *Op.cit.*, p.675

<sup>93</sup> Joan Littlewood, cité dans Mathews, J. Stanley. 2003. *An Architecture for the New Britain: the Social Vision of Cedric Price's Fun Palace and Potteries Thinkbelt*, p.104

jeu avec des propositions plus précises d'activités potentielles qui encouragent à la véritable action plutôt qu'à une participation passive; et enfin, l'implication des sens comme partie prenante de l'action où la découverte de l'individualité permet également la découverte d'une pluralité. L'engrenage de ces différentes étapes du processus permet déjà d'envisager une situation où le projet indéterminé arrive à acquérir une vraisemblance véritable. Dans la continuité logique de cette démarche, Price poursuit le développement de sa position en élaborant le listage et l'analyse des besoins réels engagés par les activités proposées. Il étoffe d'abord le nombre d'activités que nous avons appelé « de base », passant d'une liste de 21 activités à une autre de 60, qu'il regroupe en activités individuelles ou en activités de groupe tel que le montre l'illustration 04.4.22.

Notons la différence entre les activités individuelles et celles réalisées en commun : même si la majorité des activités pourraient être interchangeables d'une colonne à l'autre, Price semble faire une distinction entre le niveau d'implication dépendamment que l'activité se fasse seule ou non. Cette différenciation apparaît dans la façon de nommer les activités : du côté individuel, les verbes sont d'action : chanter, peindre, embrasser, fumer, etc, alors que du côté des activités de groupe, la liste réfère davantage à des événements, comme des débats, des expositions, des répétitions, etc. Price voulait sans doute sous-entendre la multiplicité des possibles dans les activités conduites avec plus d'une personne : bien que l'événement soit la chose qui regroupe un nombre variable de gens sous une activité générale commune, chaque participant peut se livrer, à l'intérieur de cette activité, à une variation individuelle, différente de celle menée par les autres. Ainsi, dans le même sens que la question finale posée au tableau 04.4.19, « *why not try to play the opposite* », Price laissait la porte ouverte, maintenant que le groupe commun et vraisemblable était établi, à des possibilités infinies. En jumelant des événements avec des actions infinitives, qui sont ici sous-entendues, ce tableau déculpe les possibilités d'usage ainsi que la simultanéité de ces usages. La liberté d'action laissée à l'usager est sans contredit importante dans l'intention de Price bien que cette liste révèle surtout la prépondérance de l'individu comme partie prenante de la définition du groupe.

Les tableaux 04.4.23 et 04.4.24 reprennent cette classification, c'est-à-dire une division entre les activités communes, qu'il nommera maintenant *activités de masse*, et celles individuelles,

mais énumèrent cette fois les équipements et les services du bâtiment nécessaires aux activités de base.

Il est essentiel de porter attention sur l'emphase donnée par Price à cette notion du regroupement des individus qu'il insère dans ces derniers tableaux et celui des activités dites de groupe. Non seulement les activités de groupe ou de masse suggèrent-elles davantage l'invention ou la liberté, mais elles sont également le reflet de la problématique qui entoure l'urbanisation individualiste qui opère depuis l'après-guerre, à laquelle Price s'intéresse particulièrement. En effet, l'idée du groupe, et peut-être encore plus celle de la masse, est une notion qui tend à disparaître avec la venue de l'étalement urbain et des efforts de zonage dans les centres urbains. L'allusion au groupe, à la possibilité de se joindre, ensemble, pour participer à une activité commune est en soi éloignée de l'individualisme prôné par la banlieue et de ce que deviendra la société de consommation dans laquelle nous nous sommes retrouvés. L'idée d'un espace public, commun, permissif, sans règles strictes imposées par une tierce personne, prendra toute son ampleur quand Price s'associera à Reyner Banham, Paul Barker et Peter Hall pour produire *Non-Plan*, une proposition de liberté de participation et d'intervention à l'intérieur de laquelle la planification urbaine serait absente. L'irritation grandissante causée par les implications anti-sociales des politiques de planification et de législation au Royaume-Uni<sup>94</sup>, a porté les protagonistes du Non-Plan à promouvoir la densification, la liberté et le droit coutumier.

Comme il en a été brièvement question dans la partie précédente relativement au travail de Aldo van Eyck et des Situationnistes, la bureaucratisation de l'architecture moderne occupait en large partie le secteur public, était insensible aux différences des individus, et ne démontrait aucun intérêt pour leur besoin d'émancipation et leur potentiel créatif. La population avait été réduite à une standardisation et la standardisation, à l'économie. Le mouvement Moderne avait mis en place une entreprise qui imposait un déterminisme restreignant et qui ne laissait aucune place à la manœuvre humaine. Non-Plan se voulait une réponse à ce grand mouvement mené par les CIAM, qui avait d'abord été conçu pour résoudre un nombre de problèmes sociaux, mais qui ne les avait en fait, selon les protagonistes de cette proposition, qu'exacerbés. Ces grands programmes, souvent accompagnés de régulations socio-économiques beaucoup plus étendues

---

<sup>94</sup> Murray, Peter. *Op.cit.*

que ce qu'elles prétendaient réellement, en plus de restreindre l'imagination architecturale, n'arrivaient pas à répondre aux besoins des habitants lorsque mis en pratique. Toujours selon le groupe de Non-Plan, la planification menait nécessairement à l'échec<sup>95</sup>. En divisant les activités possibles entre celles individuelles et celles de groupe, pour ensuite substituer le groupe par la masse, Price met ainsi en relief une première incursion dans le débat urbanistique qu'il poursuivra avec Non-Plan et avec les projets d'architecture anticipative qu'il mettra sur papier en fin de carrière. De cette façon, comme Fun Palace qui se voulait un « *launch pad* », une plateforme de lancement pour des activités et des usages potentiels, pour une découverte de soi-même, Non-Plan aura également été une plateforme pour la mise en place de concepts plus larges et ouverts sur d'autres débats.

Le tableau 04.4.25 propose une synthèse des éléments qui ont été jusqu'ici étudiés. Le *Table of kindred activities* propose en effet l'amorce d'une spatialité des activités de base avec toutes les nécessités techniques qu'elles pourraient entraîner et les inventions potentielles qu'elles suggèrent. Le titre même du tableau supporte l'argument présenté au début de ce sous-chapitre où il était proposé qu'un groupe d'activités de base puisse entraîner des activités apparentées à prendre forme. Les « *kindred activities* », c'est-à-dire les activités qui partagent un caractère similaire, supposent que, comme l'idée même de la liste qui génère un renouveau sémantique, connectent d'abord les éléments par leurs traits communs pour ensuite produire, inventer de nouvelles associations. C'est à partir de celles-ci qu'une véritable appropriation prend place et que l'individu et le groupe deviennent des usagers participants, créateurs d'activités nouvelles.

Le tableau se compose d'abord d'une liste abrégée des activités suggérées dans les listes précédentes, cette fois-ci structurée dans une grille diagonale. À l'intérieur de cette grille sont positionnés des points bleus et d'autres rouges, laissant supposer que différentes activités pourraient être en contact avec d'autres à travers le temps. Afin de comprendre le fonctionnement de ce tableau, il faut se référer à un autre dessin de Price, que nous nommerons *Warp & woof servicing grid*<sup>96</sup> (ill. 04.4.26). Sur ce dessin, Price inscrit la note suivante:

<sup>95</sup> Franks, Ben. 2000. *New right/New left: an alternative experiment in freedom*. In Jonathan Hugues, Simon Saddler. *Non-Plan, essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press, pp.32-42, p.32-3

<sup>96</sup> La relation à ce dessin est hypothétique, aucune note ni sur le tableau, ni sur le dessin n'indique la relation que nous proposons. Or, les deux dessins sont classés dans la même boîte du fond d'archive Cedric Price au Centre Canadien

« *Based on the premise that that use of services for any one activity will require segregation of services rather than random misc-up.*

*Service connection on 3' grid lines (see red dots outlined in black) at moment of high rise of undulating services. Services also spiral around one another so that on any 3'x3' square there will be 4 different services available. I.e. each service is continually changing plane. Connections either out-going or return to the service tower are made at any blue point on the underside of 45'x15' panel. This could minimize loss of heat or pressure by friction etc. of service traveling through unnecessary pipe work.*

*Red – means highrise*

*Blue – means low trough »<sup>97</sup>*

Avec l'aide de cette description, il est possible d'étudier le *Table of kindred activities* et de supposer un ordre spatial complexe, mais tout de même organisé des différentes activités. Par exemple, un usager pourrait jouer à se vêtir ou se dévêtir pendant qu'en dessous quelqu'un d'autre pourrait jouer à peindre; ou encore, un usager pourrait faire de l'exercice en marmonnant, alors qu'au-dessus de lui, un autre pourrait faire de l'exercice dans une exposition; un individu pourrait se laver tout en faisant une colère alors qu'au-dessus de lui, un autre pourrait se laver pendant qu'il mange, ainsi de suite. Nous voyons donc apparaître avec ce tableau et l'explication fournie par le dessin *Warp & woof servicing grid*, comment la proposition peut permettre la simultanéité des usages et la création d'un environnement où de nouveaux usages inventés peuvent se côtoyer, générer des proximités et de nouvelles familles d'affinités en constante fluctuation. De cette façon, si l'on se prête à l'exercice, non seulement pouvons-nous compléter les cases libres du tableau, mais nous pouvons également jouer à inventer de nouveaux regroupements d'usages qui pourraient avoir lieu simultanément dans la spatialité du projet, laisser, par le fait même de l'invention, libre cours à l'action individuelle au sein du groupe et imaginer un univers sensoriel adapté à chacune des situations. Le tableau constitue donc à la fois une synthèse du processus mis en place pour le développement de Fun Palace et un mécanisme par lequel enclencher la potentialité implicite au projet indéterminé et la vraisemblance nécessaire pour sa pleine appréciation.

---

d'Architecture, ce qui indique déjà un premier rapprochement, le même code par couleur est employé, ce qui est en soi très rare dans les documents de Price et enfin, l'explication fournie par le dessin et appliquée au tableau donne une suite tout à fait logique à la séquence des listes et des tableaux.

<sup>97</sup> Price. Fond d'archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture. DR1995: 0188: 034: 058

À la lecture de ces tableaux, donc, nous pouvons voir enfin se dessiner Fun Palace : l'interrelation des activités et leurs positions spatiales, les besoins en équipements et en services variés ainsi que l'interchangeabilité entre l'utilisateur individuel et le groupe en tant qu'utilisateur, sont des informations qui révèlent la complexité du projet et de sa mise en forme. C'est à travers l'accumulation de ces informations que la proposition apparaît vraisemblable : nous arrivons effectivement à imaginer que tel type de personne pourrait faire tel type d'activité, dans tel type de lieu et qu'il serait également sans doute possible que plusieurs de ces activités se produisent simultanément. Même s'il est difficile d'imaginer ce qu'aurait pu vraiment être Fun Palace –Banham prétendait, dans *People's Palaces*, que le refus de Cedric Price à présenter ses dessins démontrait que lui-même ne savait probablement pas de quoi aurait l'air son projet<sup>98</sup>, ces listes et tableaux sont l'illustration d'une démarche analytique et rigoureuse qui participe au développement du projet indéterminé. Anticiper l'impossible devient un outil essentiel dans la mesure où la démarche n'est pas limitative ou directive. Le travail de Cedric Price illustre comment une telle démarche peut prendre forme : comme pour un jeu, il établit des règles de base autour desquelles s'organiseront les usages improvisés.

### 04.4.3 Magnet

Bien que ce soit l'invention, l'audace, l'utilisation de nouvelles technologies et de la cybernétique qui retiennent généralement l'attention du public et des experts, il est important de noter que les projets de Price sont imprégnés d'une idée politique commune et d'une critique de l'espace public. La stratégie de Price a été de préparer, comme s'ils étaient prêts à être « consommés », non pas des contre-projets mais bien des anti-bâtiments qui étaient porteurs d'éventualité, de plaisirs et de changements<sup>99</sup>. Un « prêt-à-utiliser », ou un « prêt-à-anticiper » en quelque sorte.

---

<sup>98</sup> « (...)for months now Cedric Price (...) has been driving architectural journalists mad by steadfastly refusing to release any picture of what the Fun Palace will actually look like. He may well not know, but that doesn't matter because it is not the point. Seven days a the week it will probably look like nothing on earth from the outside. » Reyner Banham. *Op.cit.*, p.191.

<sup>99</sup> *Doubt, Delight and Change*, sont des mots qui reviennent souvent dans les écrits et les présentations de Price. Il faisait ainsi référence aux qualités nécessaires à l'architecture pour qu'elle soit capable d'inventer et d'être anticipative.

Dans la pensée de Price, l'architecture anticipative était essentielle si l'on cherchait à transformer les réalités sociales, économiques et politiques contemporaines en de nouveaux plaisirs et usages. En proposant des situations qui devançaient la normalité, l'usager pouvait à son tour inventer de nouveaux modes d'opération et agir sur son environnement conséquemment. De cette façon, l'architecte, plutôt que de proposer des bâtiments qui auraient été fixés et prédéterminés, s'engageait dans une aventure qui était définie par l'autre, par l'usager. Que l'architecture fasse événement, voilà, selon Price, ce à quoi devait aspirer l'architecte : l'architecture devait anticiper la nature, la forme et les fonctions futures des services et des aménagements qui nécessitaient une attention architecturale. Elle devrait également proposer des espaces nouveaux qui, à travers leur position, leur forme, leur durée de vie et leur caractère unique pourraient rendre possible des activités inédites, socialement indéfinies. Price anticipait un changement social et proposait une façon d'occuper l'espace public pour accompagner ce changement, voire même en favoriser l'émergence. Vingt ans plus tard, entre la « mort » de Fun Palace en 1976 et l'apparition de la série de projets d'architecture anticipative dont fait partie *Magnet*, le travail et les intentions de Price avaient peu changés.

En 20 ans, la situation urbaine, elle, avait évidemment beaucoup changée. La société de loisir que l'on avait prédite dans les années 1960 n'avait pas tout à fait vu le jour et l'intention d'être maîtres de l'espace public, certainement dominée par la privatisation, la réglementation et la surveillance. Aussi, quand le Parti Travailleiste avait publié l'essence de sa politique architecturale suite à son élection en 1986, on voulait avant tout revoir les parcs de Londres, les berges, les rivières et les routes piétonnes plutôt que de construire une série de grands projets. Mais éventuellement, la politique architecturale du parti s'est réorientée vers un idéal plus conventionnel et s'est mise à construire des bâtiments gouvernementaux, écartant l'intérêt public de la politique initiale. Magnet s'est positionné dans ce contexte et a voulu proposer une alternative où le public aurait encore droit de regard sur l'espace qu'il habite. Par la désinstitutionnalisation de l'espace public et l'invention de nouveaux usages, Magnet suggérait une densification de l'activité urbaine et de nouveaux plaisirs publics.

Cedric Price présentait ainsi, en 1995, un projet qui cherchait à utiliser des univers habituellement inhabités par l'architecte. Le projet se déployant sur dix sites à travers Londres

et en périphérie, utilisait des structures temporaires qui liraient différents lieux, qui permettraient de traverser des routes ou qui donneraient regard sur des lieux autrement invisibles. Avec des escaliers, des ascenseurs, des escalators, des quais flottants, etc, Price suggérait que le travail de l'architecte pouvait changer la manière dont la ville était utilisée. La responsabilité sociale, que nous savons maintenant incrustée dans l'œuvre de Price, était certainement au cœur de ce projet : rendre compte d'une réalité défailante avant de donner forme à l'architecture. Dans un article du *Sunday Telegraph* de 1964, Price disait que le Fun Palace était un concept social dans une forme architecturale<sup>100</sup>; malgré les 20 ans de décalage, il cherchait encore à proposer une alternative à une situation qui pouvait sembler incontournable<sup>101</sup>.

Un extrait du catalogue de l'exposition dont a fait l'objet Magnet à l'*Architectural Foundation* à Londres, décrit le projet de la façon suivante :

*« A series of short lived structures, to be funded by local authorities or civic bodies, which would be used to set up new kinds of public amenity and public movement. They would occupy spaces not usually seen as sites available to the public such as the air space above roads, streets, parks, lakes and railways. Magnets are designed to generate new kinds of access, views, sanctuary, safety, information and delight. They might help you cross a road in a range of ways, with lifts, escalators and stairs allowing for differences in level of mobility. Magnets can provide, for example, library facilities or better access to a railway station and simultaneously give you the sorts of view for which you are normally expected to pay. They are designed to "overload" underused or misused sites, to make them more delightful and better fun.*

*Magnets are deliberately mobile, adaptable and re-usable, so that they do not become, as often happens with buildings, inactive, inflexible, institutionalized, formalized, privatized or redundant. The structures, or "tools" which make up Magnets are inherently mobile: cranes, airport transporters, scissor lifts –so they can be hired for the length of time needed and adjusted or moved elsewhere as required. Magnets are both pragmatic and polemic in the way they turn space to the public advantage. They are not an end in themselves but encourage the continual necessity for change. »<sup>102</sup>*

<sup>100</sup> Price. *Joan's Promised Land*. *Sunday Telegraph*, July 5 1964. Coupure de presse, Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture. DR1995: 0188:526

<sup>101</sup> « *After nearly 20 years of Thatcherist right-wing government, the whole concept of privatization of ownership and responsibility for the public realm has become entrenched in our society.* »

Melhuish, Clare. 1997. Manifesto for London. In *Building Design*, April 25

<sup>102</sup> Hardingham, Samantha (ed). 2003. *Cedric Price: Opera*. Chichester, West Sussex, England; Etobicoke, Ont.: Wiley-Academy, p.89



Le projet proposait ainsi une série de structures temporaires, mobiles, aériennes et re-localisables, qui généreraient de nouveaux espaces, de nouveaux lieux et produiraient de l'information publique (ill. 04.4.27-31). Les éléments architecturaux qui devaient composer les structures temporaires étaient empruntés à l'industrie de la construction et pouvaient s'adapter à différentes conditions générales : des ponts, des escaliers, des promenades, des quais flottants, des places mobiles, des ponts-bibliothèque, etc, qui pouvaient traverser les routes de façon sécuritaire, donner accès à des vues privées, et augmenter la densité et l'usage public des lieux dans lesquels ils devaient s'installer. Chaque « *aimant* » réagissait aux polémiques urbaines qui réglaient l'accès et l'occupation des lieux, des services et des bâtiments publics. Magnet mettait ces questions de l'avant et proposait, une fois pour toute, que l'espace public soit un espace démocratique :

*« MAGNETS are installed on existing metropolitan sites which are at present underused or misused.*

*Their SITING enriches the intensity of the city grain.*

*The STRUCTURES act as both INSERTS AND TRANSPLANTS providing socially beneficial movement routes. Their PLANNING encourages adjacent future growth while the FIXED-LIFE structures enable VARIATION & REASSEMBLY to be undertaken with speed and minimal disruption.*

*To establish a valid equation between contemporary social aspirations and Architecture, it is essential to add to the latter Doubt, Delight and Change as design criteria.*

*MAGNETS are an example of the necessity of Anticipatory Design. »<sup>103</sup>*

Une caractéristique particulièrement intéressante différencie Magnet de Fun Palace et d'autres projets de Price, tels que l'*Inter-Action Community Centre* (ill. 04.4.32) et *Potteries Thinkbelt* (ill. 04.4.33) par exemple. En effet, alors que ces autres propositions s'organisaient à partir de mégastructures déposées sur un site vacant et dans lesquelles venaient s'insérer des éléments plus ponctuels, Magnet proposait des interventions directes, comme une acupuncture urbaine. La ville, devenue elle-même la mégastructure des projets précédents, offrait le support nécessaire à la mise en place de ces nouveaux équipements publics. Même si l'échelle des

<sup>103</sup> Price. Lettre, 15 mars 1996. Fond d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture. #220 Magnet DOCS.

aimants était drastiquement réduite, les idéaux du Fun Palace y étaient toujours présents. Alors que pendant les années 1960 Cedric Price cherchait à condenser les activités de loisirs et d'apprentissage pour favoriser l'émergence de nouvelles réalités sociales, Magnet cherchait à condenser la vie urbaine, à augmenter la densité des usages et à varier, voire même inventer de nouveaux usages; alors que Fun Palace devait être accessible par de nombreuses directions et moyens de transport, sans porte d'entrée ou hiérarchie organisationnelle, chaque aimant s'insérait dans un espace public existant, déjà ouvert au public, du moins en théorie, et élargissait cet espace en donnant accès, soit physiquement ou visuellement, à d'autres parties plus éloignées ou autrement inaccessibles :

*« Private choice with civic ordering  
A tool for public re-sourcing  
Providing urban overload to the redundant  
Giving order to the process of dovet*

*A physical link which through its siting & form enables additional activity*

*A device for change, variation & intervention  
A benign social enabler  
An agent for allowing constructive doubt  
A reducer of harm caused by mistakes  
A encourager for society to experiment »<sup>104</sup>*

À travers son échelle excessivement réduite et sa qualité indiscutable d'installation architecturale, Magnet représente une synthèse manifestement mûrie des projets qui l'ont précédés, tant ceux architecturaux, comme Fun Palace, que ceux théoriques, tels que Non-Plan. Le choix individuel qui génère un ordre public, un lien physique qui permet des usages additionnels, un outil avec lequel apprendre à changer nos façons d'habiter et nourrir le doute qui nous permet d'évoluer, qui encourage l'expérimentation sociale, sont tous des traits d'un même programme intellectuel qui traverse les projets de Cedric Price.

Malgré les contraintes et exigences multiples reliées à la mobilité, à l'accès, à la densité, à l'occupation et à l'ordre pré-établi de l'organisation du domaine public –que l'on considérerait déjà comme dicté, défini et formalisé par des règles de propriétés et de voies de circulation

---

<sup>104</sup> Price, lettre, 4.1.96. Fonds d'Archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture, #220 Magnet.

automobile, Magnet proposait de considérer qu'il est toujours possible d'entrevoir et d'engendrer des transformations de l'espace public à travers les propositions que nous faisons et l'occupation que nous en ferons.

### 04.5.0 1968

Dans sa lettre à d'Alembert, Jean-Jacques Rousseau mettait en opposition le spectacle théâtral et le rassemblement spontané d'un peuple heureux. Il voyait dans le premier, l'occasion d'étayer le goût de la parure, de la dissipation et du libertinage. Sous des faux airs de divertissement, disait-il, le théâtre était un moyen de promouvoir des valeurs et des mœurs immorales. Rousseau voyait cependant dans la fête la réalisation du « spectacle d'une communauté en acte »<sup>105</sup> :

« C'est sous le signe de la communauté que se renversent dans la fête les règles de la vie sociale ordinaire, que se suspend le temps qui la rythme et que s'ouvre à l'espace solaire son jeu coutumier de clair-obscur. (...) les divertissements de la fête célèbrent par la musique et la danse la distance sociale abolie, ils actualisent le vœu jamais réalisé ailleurs d'une jouissance commune. Ils abolissent l'appartenance d'une existence à son contexte concret et constituent le champ d'une présence de chacun à tous. La fête accomplit donc la subversion radicale d'un sujet social dont la perte d'identité s'accompagne d'un déplacement généralisé de la position de l'autre. »<sup>106</sup>

Rousseau voyait ainsi la fête comme l'occasion de la rencontre entre les individus, indépendamment de leur classe sociale, laissant apparaître une transparence et une réciprocité parmi les relations qu'entretiennent les individus d'une même communauté. La célébration spontanée qu'il décrit dans sa lettre, où un régiment de soldats se rassemble autour d'une fontaine et qui se mettent à danser et à chanter de telle sorte que femmes et enfants les rejoignent, est la démonstration d'un emportement sincère où la communication entre les individus est libérée d'obstacles. Nul est besoin de décorations, le simple rassemblement d'individus qui sont emportés et conscients de leur propre assemblée crée l'impact moral de la

---

<sup>105</sup> Vernes, Paule-Monique. 1978. *La ville, la fête, la démocratie*. Paris: Payot, p.63

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.64

fête<sup>107</sup>. La fête de Rousseau repose donc principalement sur trois aspects fondamentaux qui sont la transparence des relations entre les individus, c'est-à-dire l'abolition des barrières sociales, l'immédiateté de l'événement, où l'individu se laisse entraîner par le moment d'ivresse, et enfin la fête comme modèle éthique de l'intervention urbaine. La fête est ainsi le moment où l'individu agit dans la ville, par opposition au spectateur de théâtre, ou comme tout autre événement conditionné.

Si les fêtes publiques du 18<sup>e</sup> siècle, celles qui ont suivi les grandes révolutions, les interventions urbaines de van Eyck et des Situationnistes et les propositions de Cedric Price peuvent à prime à bord sembler éloignées les unes des autres, les aspects fondamentaux de la fête soulignés par Rousseau sont des caractéristiques qui les rapprochent et qui leur permettent d'engager un discours critique envers la discipline architecturale et l'aménagement de la ville. Malgré que les fêtes publiques soient de toute évidence organisées par l'élite, les propensions que prennent ces fêtes et l'incertitude qui accompagne leur déroulement sont propices à l'appropriation de la célébration par la population et sa participation active dans son déroulement. L'exemple donné en début de chapitre où, lors d'une entrée de Louis XI, la population barricade certaines rues pour s'assurer que le cortège emprunte le corridor planifié, engorgé par foule, évitant ainsi qu'il ne se défile par des rues secondaires, démontre le rôle que peut prendre et se donner la communauté. Les fêtes révolutionnaires, particulièrement celles de Petrograd, sont mises sur pied par des gens de diverses classes sociales et sont l'occasion de débattre sur l'organisation de la ville. Alors que certains croient que les fêtes devraient être organisées par les grands artistes, d'autres croient qu'une place prépondérante devrait être donnée à la population générale, de manière à mettre en évidence la contribution des gens « ordinaires » à la révolution. De nombreuses lettres seront publiées dans les journaux à cet égard et comme le rapporte John Reed, tous les recoins de la ville sont témoins de ces débats et de « décorations » improvisées, clamant le droit à l'espace urbain. Quant aux insertions de van Eyck, aux dérives situationnistes et aux propositions de Price, on y voit que l'appropriation de la ville par l'individu apparaît clairement. Apparaît également l'idée d'un plaisir de la ville et de l'intégration de ce plaisir aux activités quotidiennes. Même si ces projets n'étaient pas des fêtes annoncées ou organisées, disons qu'ils étaient tout de même des moments importants, qui, dans le cas de van Eyck, ont

---

<sup>107</sup> Bonnemaïson, Sarah. 2008. Taking back the street, Paris, 1968-78. In Bonnemaïson, Sarah, Christine Macy. *Festival Architecture*. London, New York: Routledge, pp.276-308, p.281

disparus avec la construction de nouveaux bâtiments et dans le cas de Price, auraient disparus éventuellement pour laisser place à d'autres projets qui auraient su mieux répondre aux besoins immédiats de la ville et de la société. Ce que ces événements partagent également sont leur statut hétérotopique : ils ont chacun interrompu l'ordre de la ville, en ont transformé les perceptions, ont modifié les relations entre la ville et sa population et ont chacun créé des environnements déconnectés des logiques urbaines et sociétales propres à leurs périodes.

C'est aussi en ce sens que Sarah Bonnemaïson présente les événements de Mai 68. Bien que les événements n'aient pas été des fêtes comme telles, mais plutôt des gestes de démonstration et de revendication, dans son article *Taking back the street, Paris 1968-78*, Bonnemaïson considère Mai 68 en termes de fête publique. Puisque ces manifestations revendicatrices et festives ont été utilisées, entre autres, pour obtenir des gains politiques –on se souviendra que les fêtes publiques cherchaient à entretenir la dévotion du peuple pour son roi, la fête révolutionnaire, l'adhérence du peuple aux valeurs de la République, etc, présenter la révolution de 1968 en tant que fête n'est peut-être pas si inapproprié. La violence était de toute façon imminente dans toutes les fêtes publiques et dans celles tenues aux lendemains de révolutions. Aussi, tout comme les constructions temporaires des fêtes publiques devaient être inspectées par l'architecte de la ville pour éviter qu'elles ne s'effondrent, ont fait appel aux étudiants en architecture pour aider à la construction des barricades afin d'assurer qu'elles résistent à la pression policière. Si le feu d'artifice éblouit la population et remplit l'air de fumée et d'odeurs explosives, les cocktails Molotov et les gaz lacrymogène envahissent l'air de la ville et font fuir les manifestants. Mais plus que tout, la célébration est une composante majeure de cette période pour le moins mouvementée, supportée par une génération anxieuse de réclamer le droit à l'expression de la joie collective, au plaisir et à la sensualité de l'espace public<sup>108</sup>. La reprise de la rue comme lieu d'expression individuelle et collective, comme lieu d'action politique et culturelle, de provocation, de manifestation, a réintroduit la fonction sociale de la rue, telle qu'elle l'était dans les fêtes publiques du 18<sup>e</sup> siècle, telle que le désirait Cedric Price, comme un lieu de rencontre et de célébration.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.275

Dans le deuxième chapitre nous avons présenté les notions d'événement, de rencontre et d'exclamation, comme des moments dans l'expérience de la ville, dans l'architecture, et ainsi que le disait Maldiney, dans l'« autre », c'est-à-dire dans l'altérité. Les hétérotopies décrites par Michel Foucault sont sûrement une forme particulière d'exclamation : elles représentent des lieux réels tout en les contestant et en les renversant. Elles permettent à l'individu, dans un temps ou un lieu donné, d'exposer ce qui est défendu, de transgresser le normatif et de s'investir dans l'acte interdit. Dans ces notions d'événement, de rencontre et d'exclamation, l'immédiateté de l'expérience, sa durée brève et surprenante est une caractéristique particulière qui permet à l'expérience spatiale de marquer profondément l'ouverture vers l'inhabituel. Le quatrième principe de ces hétérotopies discuté par Foucault dans sa présentation *Des espaces autres, hétérotopies*, indique que l'hétérotopie est liée au découpage du temps, « une sorte de rupture absolue avec le temps traditionnel »<sup>109</sup>, une hétérochronie. L'exemple du cimetière donné par Foucault est une image très forte puisqu'elle représente à la fois pour l'individu la perte de la vie et la vie éternelle. De la même façon, les exemples présentés ici ont largement bénéficié de cette rupture temporelle : « autoriser à n'occuper qu'un espace restreint au cours d'une brève période de temps, l'architecture éphémère tient son pouvoir de superposer un imaginaire à un lieu et à un moment réels au fait précisément qu'elle est incomplète et perçue comme telle »<sup>110</sup>. Ces moments réels, donc, ses immédiatetés, rendent possible l'adhésion à la temporalité et à l'inachevé, non pas comme la chose qui n'est pas terminée, mais plutôt comme celle qui est sans début ni fin, la chose qui arrive, et qui simultanément, rend possible l'adhésion à l'utilité de l'inutile.

À la fin du 18<sup>e</sup> siècle, Jeremy Bentham proposait la doctrine de l'utilitarisme, selon laquelle on pouvait déterminer, calculer le degré de bonheur et de peine associé aux actions portées par les individus. À travers des critères de durée, d'intensité, de certitude, de proximité, d'étendue, de fécondité et de pureté, Bentham supposait qu'il était possible de déterminer le plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Il proposait donc une stratégie scientifique pour garantir un bonheur collectif à l'intérieur duquel l'individu serait à la fois participant et utile. Les

---

<sup>109</sup> Foucault, Michel. 1967. *Des espaces autres, hétérotopies*.

<http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (18 octobre 2006)

<sup>110</sup> Blau, Eve, Edward Kaufman. 1989. L'architecture provisoire: jeux d'espace et de temps. In *L'architecture et son image, quatre siècles de représentations architecturales*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, pp.87-107, p.87.

propositions présentées dans ce chapitre rejoignent celle de Bentham sur cette question d'utilité : en offrant la possibilité à l'individu d'agir sur l'organisation spatiale et fonctionnelle de son environnement, l'individu est habilité à intervenir sur son devenir et sur son espace habité et trouve dans cette aptitude, une utilité qui participe à son bien être personnel, tout en prenant part au bien être collectif. Or, cette utilité met en place une situation paradoxale où l'inutilité du projet, c'est-à-dire son absence de fonctionnalité prédéterminée, est nécessaire pour que l'individu soit lui-même utile. La dimension éthique de ces projets est importante puisque au centre de ces propositions se place les effets potentiels que l'architecture peut exercer sur ses occupants et le développement de la discipline. Price a souvent fait allusion au fait que l'architecture peut porter des effets contraignants, voire même néfastes sur ses usagers; mais elle peut également être libératrice et révéler le sens d'un être-dans-le-monde par le biais de la découverte d'une utilité profonde et d'un engagement envers les lieux que nous occupons<sup>111</sup>.

Les projets qui ont été présentés dans ce chapitre explorent de nouvelles pistes de recherche architecturale, traversent les frontières du temps et celles imposées par la discipline et s'adressent à des problématiques sociales, politiques et éthiques qui prennent nécessairement part à l'architecture et constituent encore des exemples pertinents pour aborder les problématiques contemporaines. Des projets comme celui du *Blur Building* de Diller et Scofidio (ill. 04.5.1), où le bâtiment apparaît et disparaît au gré du vent et qui réengage le discours de l'incertain, de l'éphémère et de l'anti-bâtiment tenu par Cedric Price, la *Porte d'Entrée* du Festival d'Odawara (ill. 04.5.2) de Shigeru Ban, où l'édification du matériau *pauvre* se juxtapose à de nouveaux modes de construction dans une entrée grandiose qui rappelle les arcs temporaires du 18<sup>e</sup> siècle, en sont la démonstration évidente. Ces œuvres sont significatives parce qu'elles démontrent des stratégies avant-gardistes qui préparent l'accident, qui calculent l'indéterminé et qui contribuent au renouvellement de la discipline. En combinant théorie, construction et technologie, et en portant des actions directes sur la ville et dans la vie des individus, les regards critiques proposés par ces projets d'architecture temporaire, bien que de différentes époques, sont indubitablement liés entre eux en ce qu'ils ont façonné, à leurs manières, nos façons

---

<sup>111</sup> « When put in context, the Price position constitutes an assertion about not only the creation of architecture but also the significance of an underlying ethic. Architecture for him is not only about making and playing, whether with form, colour, drawings or technology –all of which he loves to do, but it is also about believing, and Cedric Price believes in an architecture which must also work for humans. » Landau, Royston. 2003. A Philosophy of Enabling. In Cedric Price. *Cedric Price, The Square book*. London: Academy Editions, pp.9-15, p.12

d'envisager la ville et nos rapports à elle. Aussi, ces propositions auront-elles participé à dévoiler les plaisirs de la ville, à nous proposer des manières parfois ludiques pour transformer nos relations à l'environnement bâti et à trouver des réponses où la transparence, l'immédiateté et la dimension éthique de l'intervention de l'architecte auront déstabilisé les idées reçues.

Sans nécessairement nous permettre de construire une théorie et une pratique de l'installation architecturale, ce qui serait d'une certaine façon paradoxal, ces exemples ont le mérite d'en dessiner les contours et d'assurer la légitimité de ce domaine de compétences et de connaissances en architecture. Dès lors, la question de l'installation architecturale pose celle de la transmission de ces compétences et de ces connaissances dans un contexte d'apprentissage, en l'occurrence dans la formation de l'architecte.



## 04.6.0 Chapitre 04 : illustrations



### ill. 04.2.1

Giovanni Paolo Pannini, décor de la Place Farnèse, 1745.

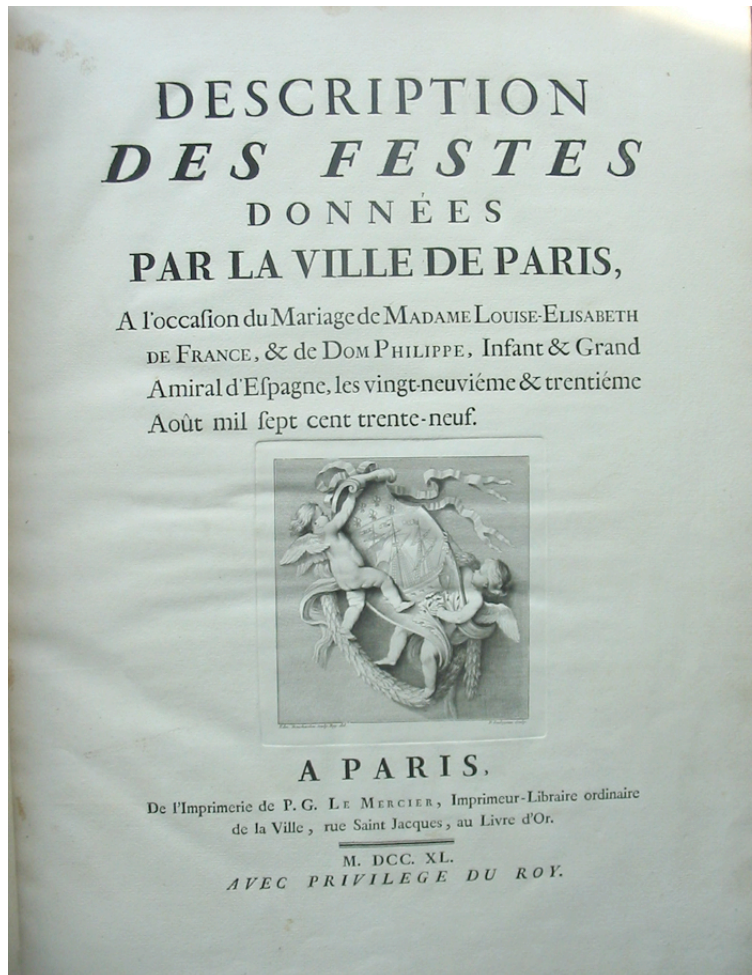
source : Kiene, Micheal. 1992. *Pannini*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.



### ill. 04.2.2

Giovanni Paolo Pannini, préparatifs du feu d'artifice sur la Place Navonne, 1735.

source : Kiene, Micheal. 1992. *Pannini*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.



**iii. 04.2.3**

Page couverture du livre de fête pour le mariage de Louise Elisabeth de France et dom Philipe, Infant et Grand Amiral d'Espagne, Paris, 1739.

source : 1740. *Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739.* Paris: Le Mercier.

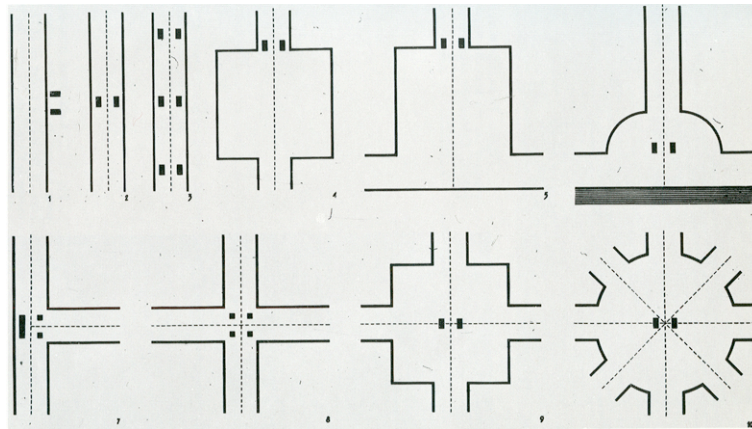


**iii. 04.2.4**

Arc de triomphe érigé à Strasbourg pour la réception de Louis XV, le 5 octobre 1744.

source : Gruber, Alain-Chalres. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI.* Paris, Genève: Librairie Droz.

Dispositifs architecturaux et expérience spatiale de la ville: le cas de l'installation architecturale.



**iii. 04.2.5**

Tableau comparatif des divers emplacements des arcs de triomphe par rapport à l'ordonnance des rues et des places.

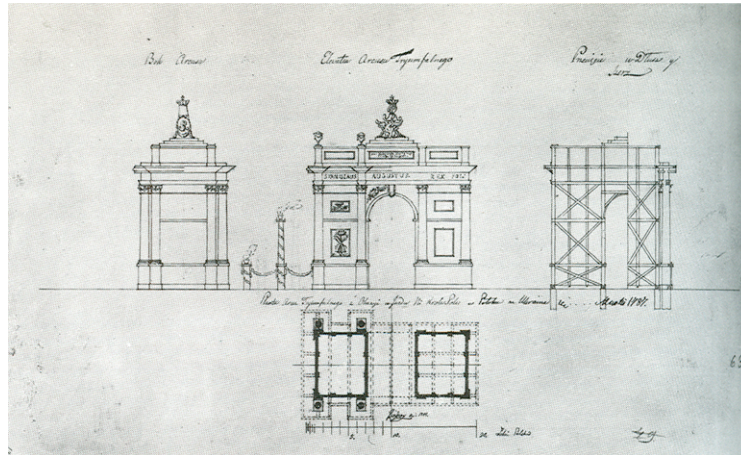
source : Zdzislaw Bieniecki. 1956. Composition architecturale des arcs de triomphe. In Jacquot, Jean. *Les fêtes de la renaissance : études réunies et présentées*, 3 vols. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique.



### iii. 04.2.6

Construction de l'arc de triomphe pour la fête de la République au Champs-de-Mars, 1789.

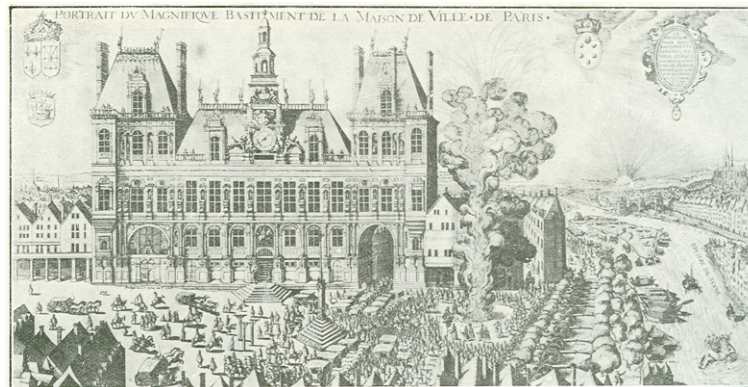
source : Jouffre, Valérie, Béatrice de Andia. 1989. *Fêtes et Révolutions*. Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris.



**iii. 04.2.7**

Projet pour un arc de triomphe: entrée du roi Stanislas à Pöbok, 1787.

source: Zdzislaw Bieniecki. 1956. Composition architecturale des arcs de triomphe. In Jacquot, Jean. *Les fêtes de la renaissance: études réunies et présentées*, 3 vols. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.



**iii. 04.2.8**

Le Feu de la Saint-Jean sur la Place de Grève, devant l'Hôtel de Ville, au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

source: Magne, Emile. 1930. *Les fêtes en Europe au XVII<sup>e</sup> siècle: vingt-quatre planches hors-texte en couleurs ou en noir, dont quatre au pochoir, d'après des documents anciens et des tableaux de grands maîtres et plus de 400 gravures dans le texte*. Paris: Éditions la Découverte.

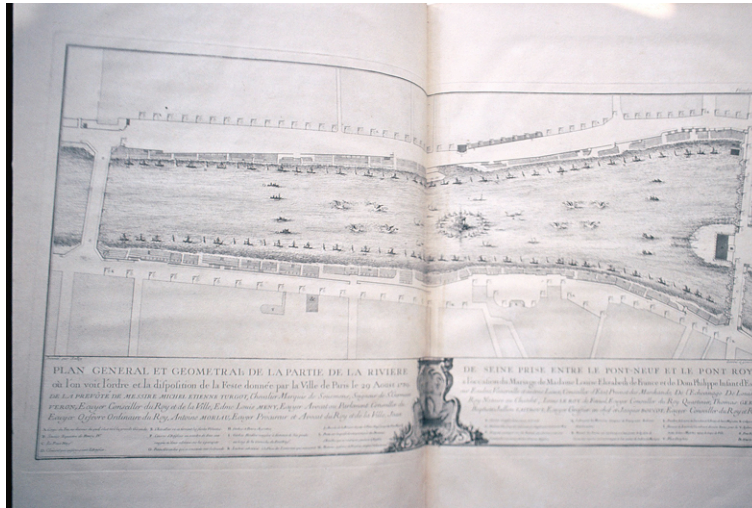


**iii. 04.2.9**

Page couverture du Traité des feux d'artifice pour le spectacle.

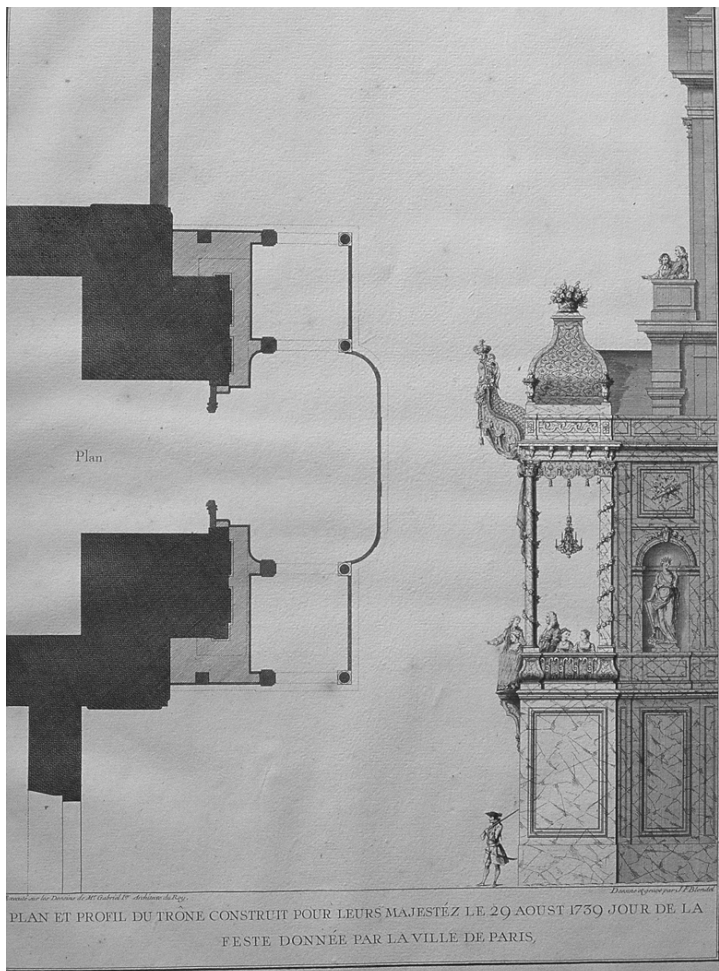
source: Amédé-François Frézier. 1747. *Traité des feux d'artifice pour le spectacle*. Paris.

Dispositifs architecturaux et expérience spatiale de la ville: le cas de l'installation architecturale.



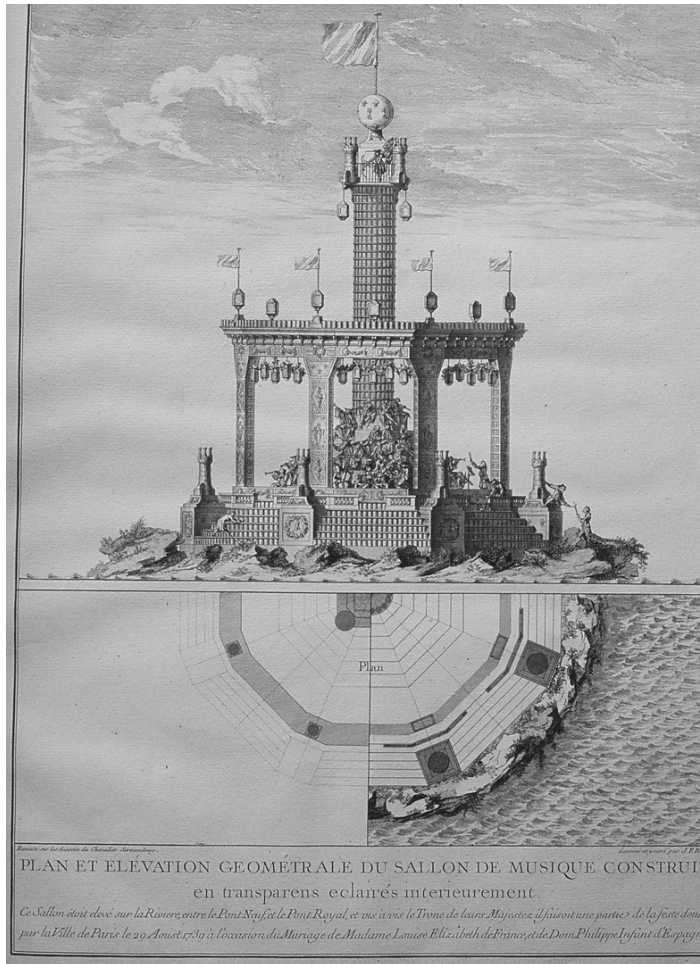
**iii. 04.2.10**

Plan d'aménagement pour le mariage de Louise Elisabeth de France et domInfant et Grand Amiral d'Espagne, Paris, 1739. source : 1740. *Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739.* Paris : Le Mercier.



**iii. 04.2.11**

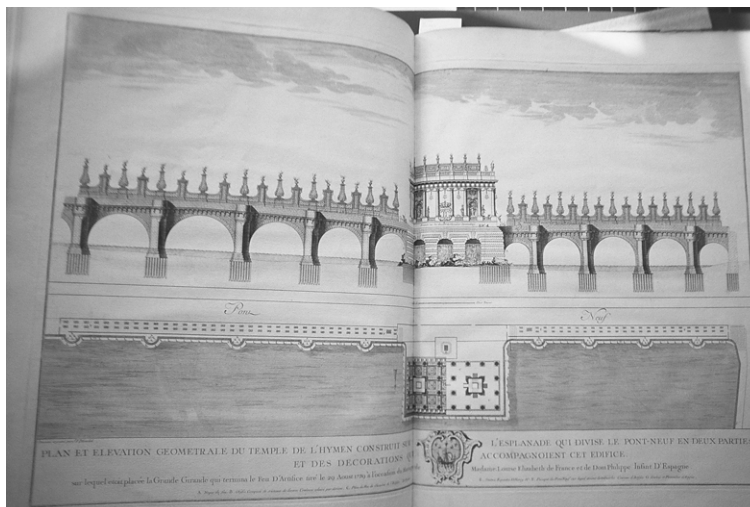
Trône temporaire construit sur la façade du Louvre pour le roi lors du mariage de Louise Elisabeth de France et domInfant et Grand Amiral d'Espagne, Paris, 1739. source : 1740. *Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739.* Paris : Le Mercier.



**iii. 04.2.12**

Pavillon de musique construit sur la Seine pour le mariage de Louise Elisabeth de France et domInfant et Grand Amiral d'Espagne, Paris, 1739.

source : 1740. *Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739.* Paris : Le Mercier.



**iii. 04.2.13**

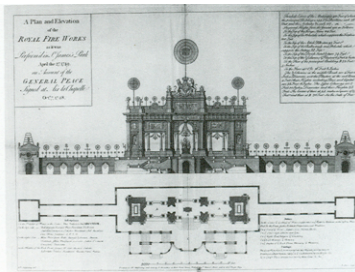
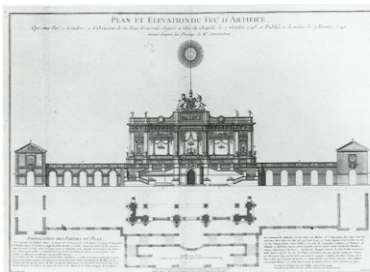
Temple de l'Hymen, mariage de Louise Elisabeth de France et domInfant et Grand Amiral d'Espagne, Paris, 1739.

source : 1740. *Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739.* Paris : Le Mercier.



**iii. 04.2.14**

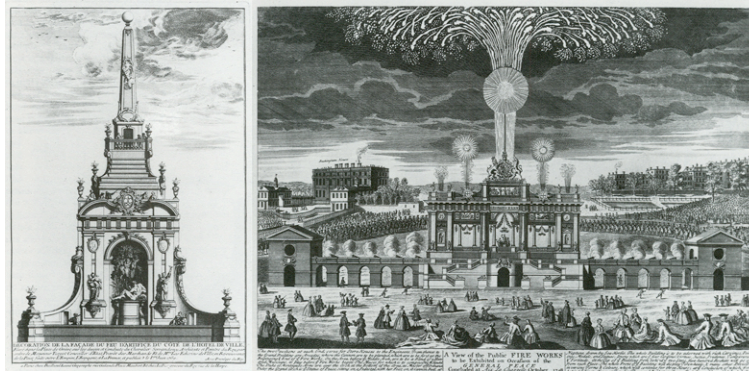
Giovanni Paolo Pannini, préparatifs du feu d'artifice sur la Place Navonne, 1735. Détail.  
 source : Kiene, Micheal. 1992. *Pannini*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.



**iii. 04.2.15**

Servandoni. Appareil de fête et feu d'artifice à l'occasion de la signature de la paix d'Aix-la-Chapelle. 1748  
 source : Oeschlin, Werner, Anja Buschow. 1984. *Architecture de fête, l'Architecte metteur en scène*. Liège : Pierre Mardaga Éditeur.





**iii. 04.2.16-17**

Servandoni.  
(gauche) Appareil de fête en Place de Grève pour la signature de la paix entre l'Autriche, l'Espagne et la France, 1939.

(droite) Appareil de fête et feu d'artifice à l'occasion de la signature de la paix d'Aix-la-Chapelle en 1748.

source : Oechslin, Werner, Anja Buschow. 1984. *L'architecture de fête: l'architecte metteur en scène*. Pierre Mardaga Editeur.



**iii. 04.2.18**

Vue en perspective de l'illumination de la rue de la Ferronnerie pour le mariage de Louise Elisabeth de France, Paris, 1739.

source : Souchal, François. 1967. *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*. Paris : Editions E. de Boccard.

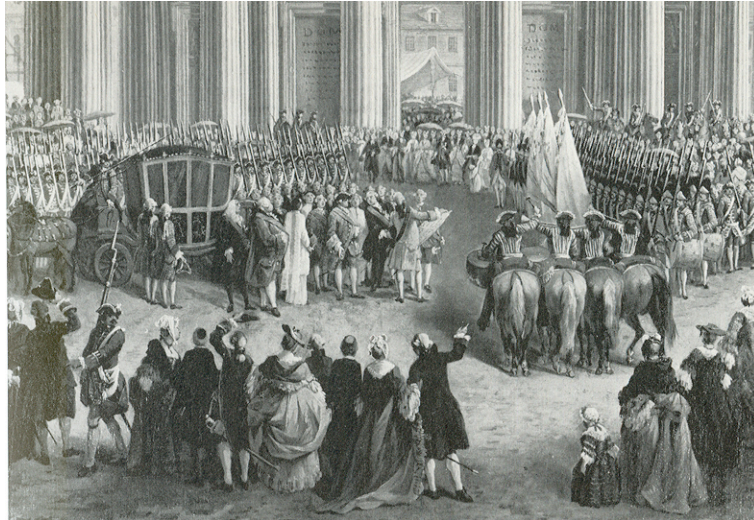


**iii. 04.2.19**

P.A. de Machy, cérémonie de la pose de la première pierre de Ste-Geneviève à Paris, le 6 septembre 1764.

source : Gruber, Alain-Chalres. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*. Paris, Genève : Librairie Droz.

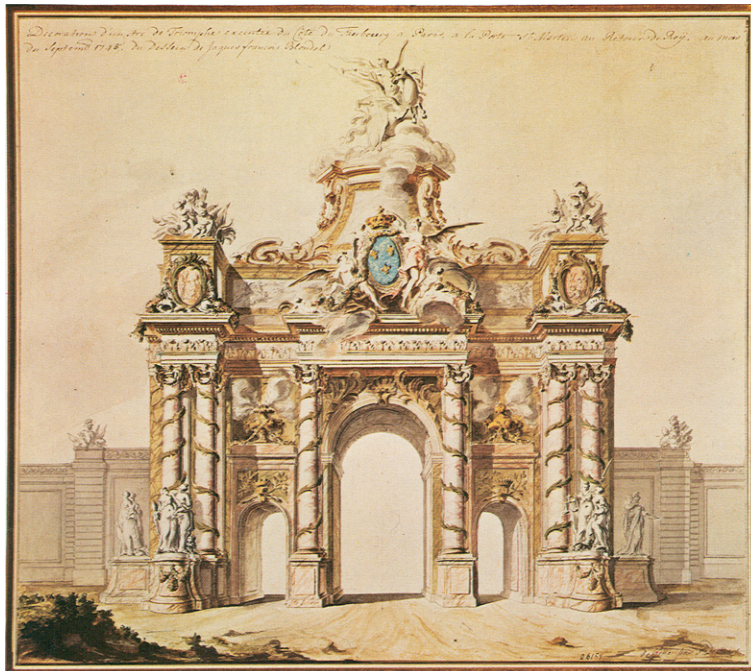
Dispositifs architecturaux et expérience spatiale de la ville: le cas de l'installation architecturale.



**iii. 04.2.20**

P.A. de Machy, cérémonie de la pose de la première pierre de Ste-Geneviève à Paris, le 6 septembre 1764. Détail.

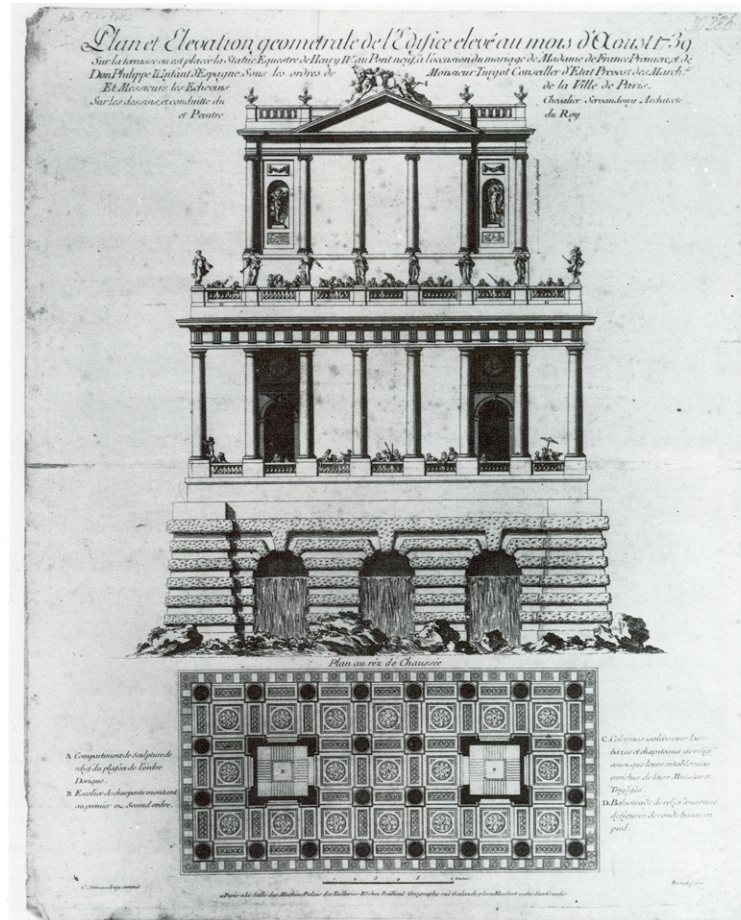
source : Gruber, Alain-Chalres. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*. Paris, Genève : Librairie Droz.



**iii. 04.2.21**

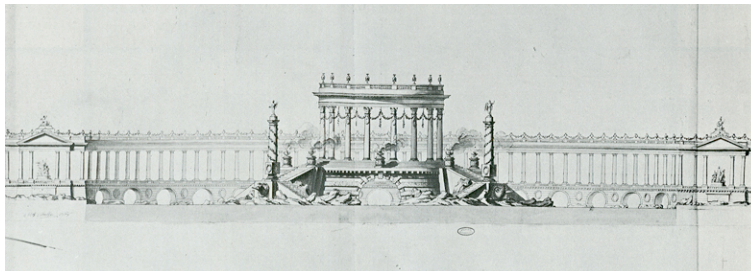
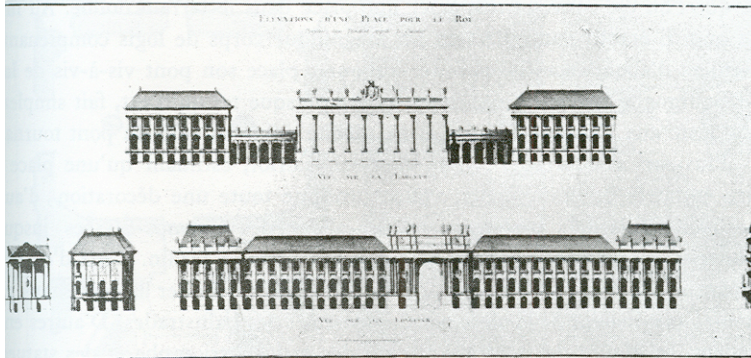
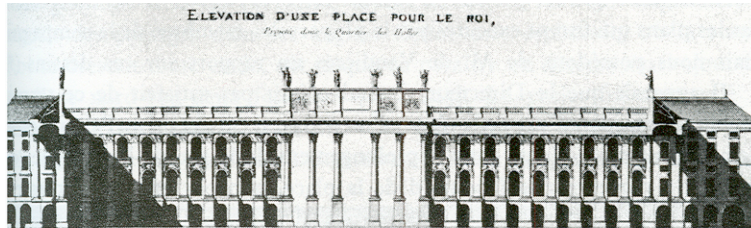
Blondel. Arc de triomphe érigé à Paris en 1745.

source : Gruber, Alain-Chalres. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*. Paris, Genève : Librairie Droz.



**04.2.22**

Plan et élévation du Temple de l'Hymen. J-François Blondel selon les dessins de Servandoni. source : Oechslin, Werner, Anja Buschow. 1984. *L'architecture de fête: l'architecte metteur en scène*. Pierre Mardaga Éditeur.



**iii. 04.2.23**

Boffrand, projet pour le quartier des halles et pour le carroussel.  
 source : Pérouse de Montclos, Jean-Maire. 1989-1999. *Histoire de l'architecture française*, 3 vols. Paris : Mengès : Caisse nationale des monuments historiques et des sites : Éditions du Patrimoine.

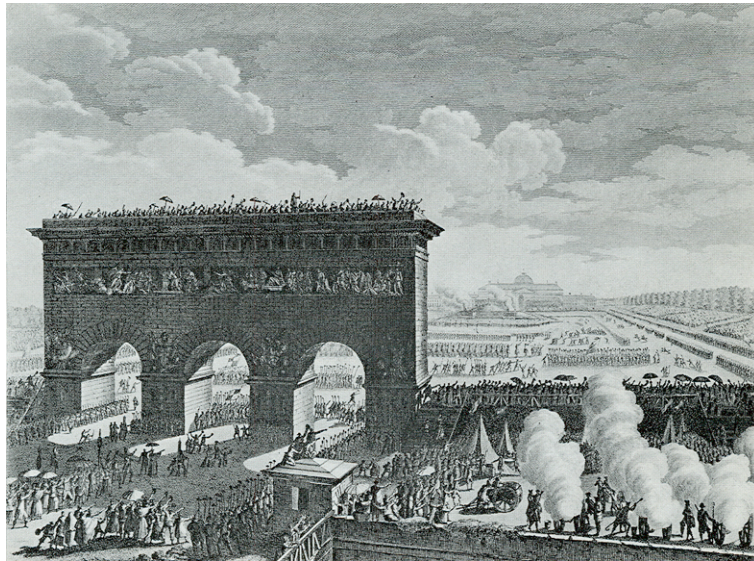
**iii. 04.2.24**

M.-A. Challe. Projet d'une vaste décoration pour le feu d'artifice, située sur la pièce d'eau des Suisses.  
 source : Gruber, Alain-Chalres. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*. Paris, Genève : Librairie Droz.

**iii. 04.3.1**

Les femmes, et les enfants au Champs-de-Mars.  
 source : Jouffre, Valérie, Béatrice de Andia. 1989. *Fêtes et Révolutions*. Paris : Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris.

architecturale.



### III. 04.3.2

Arc de triomphe érigé pour la fête de la République au Champs-de-Mars, Paris, 1789  
source : Gruber, Alain-Chalres. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*. Paris, Genève : Librairie Droz.



### III. 04.3.3

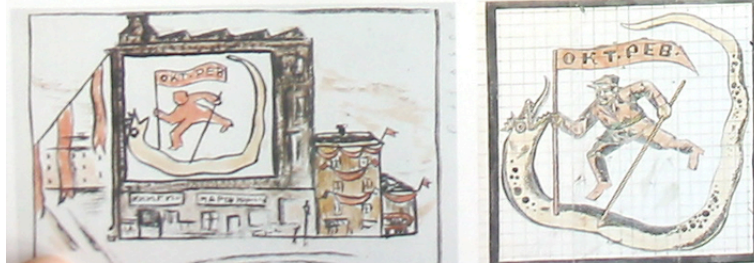
Exposition Publique des Produits de l'Industrie Nationale, Paris, 1798  
Source : inconnue



**iii. 04.3.4**

Décorations pour le premier anniversaire de la Révolution, Petrograd, 1918.

source : Tolstoy, Bibkova, Cooke (eds.). 1984. *Street art of the Revolution festivals and celebrations in Russia, 1918-1933*. London: Thames and Hudson.



**iii. 04.3.5**

Vassili Perov, Procession pascale à la campagne. 1861.

source : Nesterova, Elena. 1996. *Les ambulants, les maîtres du réalisme russe, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle*. Saint-Petersbourg : Éditions Aurora



**iii. 04.3.6**

Décorations pour le premier anniversaire de la Révolution, Petrograd, 1918.

source : Tolstoy, Bibkova, Cooke (eds.). 1984. *Street art of the Revolution festivals and celebrations in Russia, 1918-1933*. London: Thames and Hudson.



**iii. 04.3.7**

Allan Kaprow. Yard, New York, 1961

source : <http://home.att.net/~amcnet2/album/yard.html> 18 janvier 2008



**iii. 04.3 .8**

Aldo van Eyck, Dijkstraat, Amsterdam-Centrum, 1954

source : Lefavre, Liane, Ingeborg de Roode. 2002. *Aldo van Eyck, the playgrounds and the city*. Rotterdam: NAI Publishers.



**iii. 04.4.1**

Cedric Price. Fun Palace.

source : Document publicitaire, Fond d'archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.





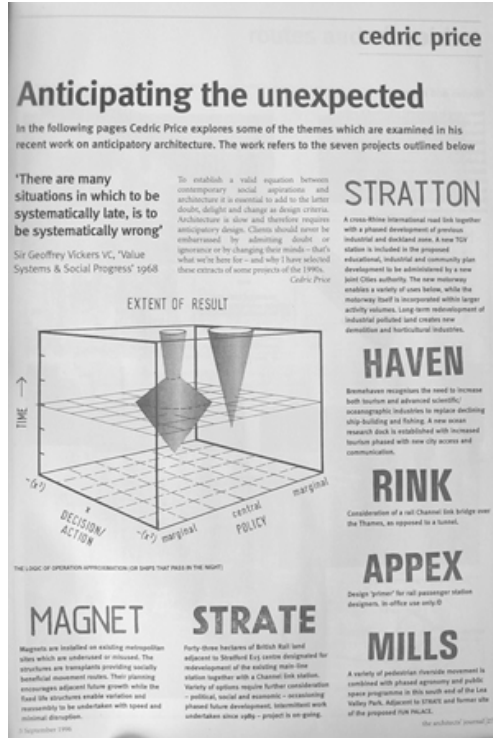
**iii. 04.4.2**

Cedric Price. Fun Palace.  
source : Ryley, Terence (ed.) 2002. *The changing of the avant-garde : visionary architectural drawings from the Howard collection*. New York: Museum of Modern Art.



**iii. 04.4.3**

Cedric Price. Inter-Action Community Centre.  
source : Photographie, Fond d'archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.



**ill. 04.4.4**

Cedric Price.  
source : Allen, Isabel. 1996. Special Issue. Anticipating the unexpected. In *The architect's journal*, vol.24, no8, septembre, pp.20-21, 24-25, 27-41.

This complex, designed to last for a limited period, is so sited in the city to allow varied access enabling random 24-hour use by all.

The diagram shows the requirements of the ideal site. Although equally applicable to Liverpool, Tokyo, Chicago or Odessa, the first complex is to be built in London. The following sites are amongst those under investigation.

1. A site within the Civic Trust's Lea Valley plan in East London.
2. A Thames side site in Central London.
3. The forecourt area of a combined main-line terminal and underground station.
4. A central city site within an existing commercial and entertainment area.

The deliberate temporary nature of the complex enables a wide range of sites to be investigated since it allows long-term plans for the site to be prepared while the site is fully used. For the same reason the complex will act as a unique 'field study' in the realm of urban planning.

**ill. 04.4.5**

Cedric Price. Fun Palace.  
source : Document publicitaire, Fond d'archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.



**ill. 04.4.6**

Jean Prouvé. La Maison du Peuple.  
source : Sulzer, Peter. 2000. *Jean Prouvé : œuvre complète, volume 2 : 1934-1944*. Basel : Birkhäuser.

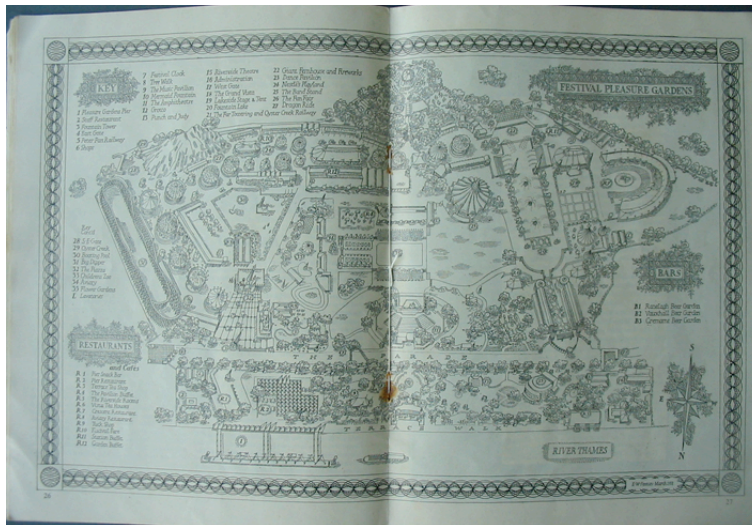
architecturale.



**ill. 04.4.7**

Battersea Park, 1951.

source : Document publicitaire, Centre Canadien d'Architecture.



**ill. 04.4.8**

Battersea Park, 1951.

source : Document publicitaire, Centre Canadien d'Architecture.



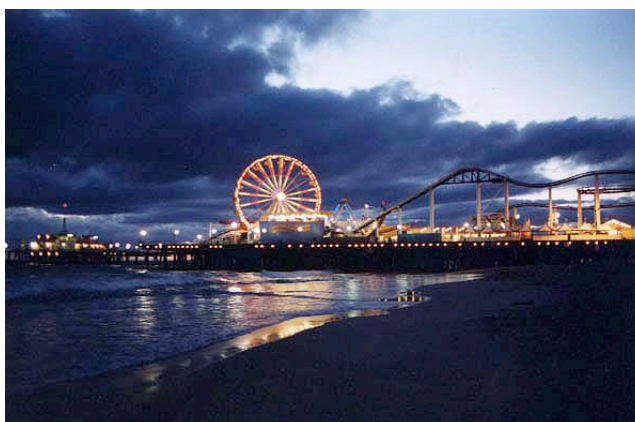
**iii. 04.4.9**

Blackpool, England.  
source : Cross, Gary S., John K. Walton. 2005. *The playful crowd, pleasure places in the twentieth century*. New York: Columbia University Press.



**iii. 04.4.10**

Coney Island, New York.  
source : <http://www.history.amusement-parks.com> (6 octobre 2007)



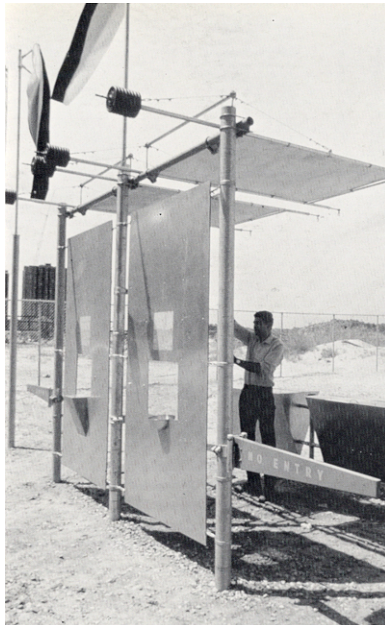
**iii. 04.4.11**

Santa Monica Pier, Los Angeles.  
source : <http://www.dadada.com/picture/smp013.html> (6 octobre 2007)



**iii. 04.4.12**

Colwyn Bay, North Wales.  
source : Bainbridge, Cyril. 1986. *Pavilions on the sea, a history of the seaside pleasure piers*. London: Robert Hale.



**iii. 04.4.13**

Diller and Scofidio, Art on the beach, New York.  
source : Frampton, Kenneth. 1985. *Nouvelles directions de l'architecture moderne : France-Usa-1985*. Paris: Electa Moniteur.



**iii. 04.4.14**

Atlantic City.

source : <http://www.moworldphotos.com>

(6 octobre 2007)



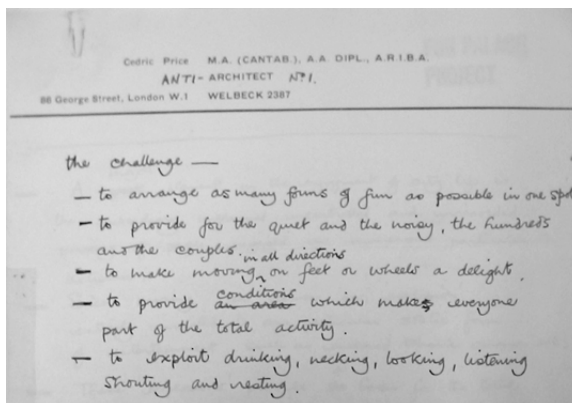
**iii. 04.4.15**

la Ronde, Montréal.

source :

<http://www.images.search.yahoo.com> (6

octobre 2007)



**iii. 04.4.16**

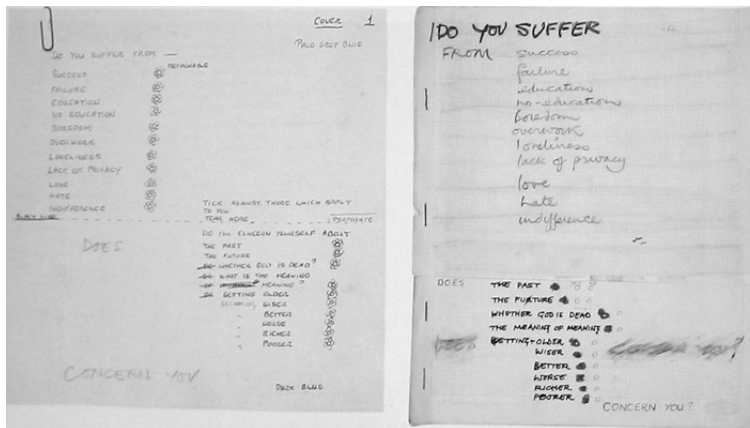
Cedric Price. Fun Palace.

source : Document publicitaire, Fond d'archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.



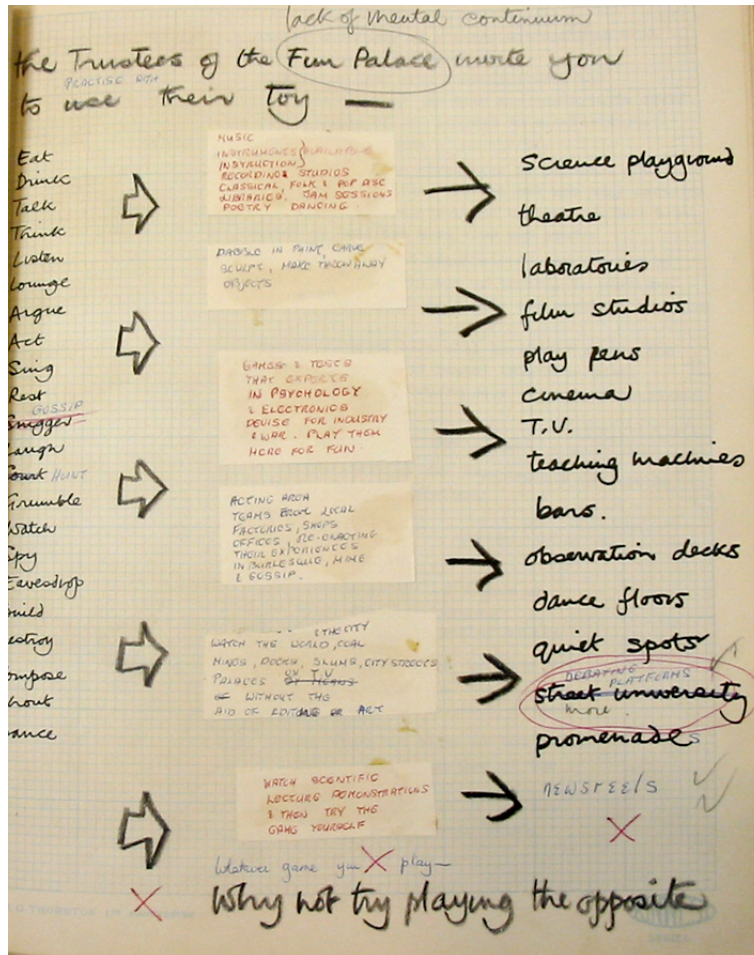
**iii. 04.4.17**

Stratford Fair.  
 source : Document publicitaire, Fond d'archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.



**iii. 04.4.18**

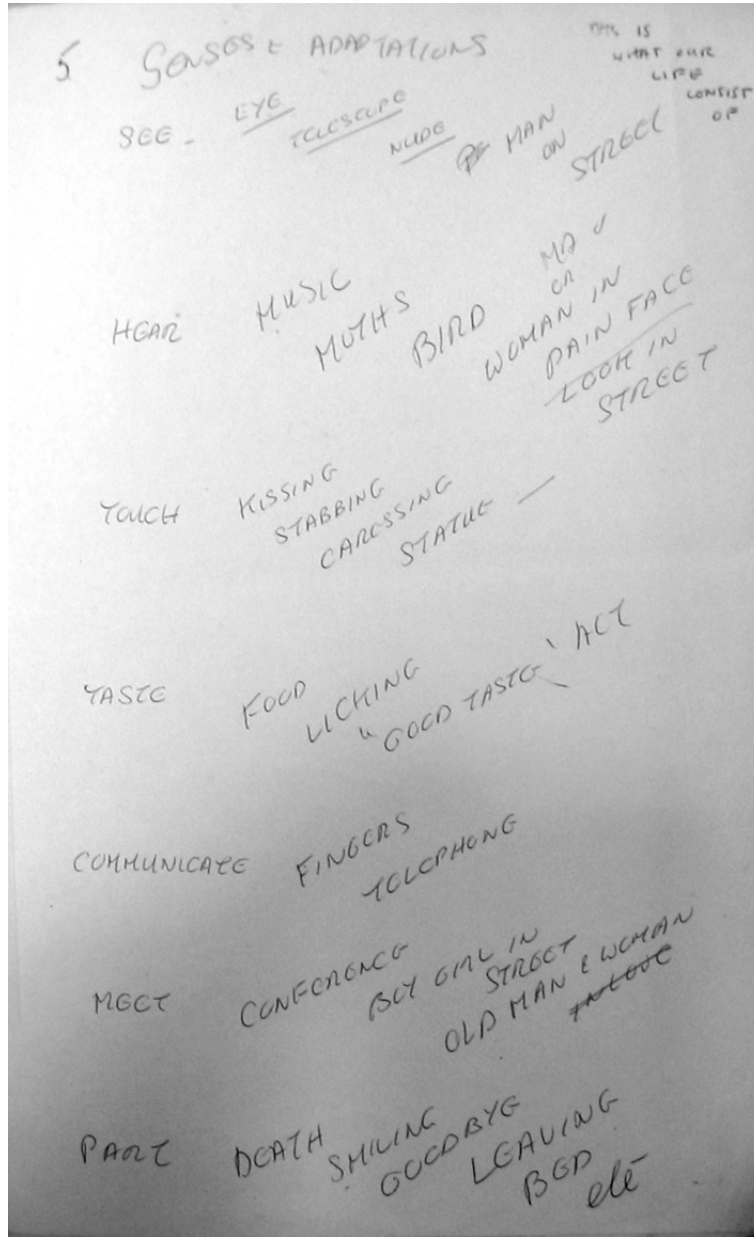
Cedric Price. Fun Palace.  
 source : Document, Fond d'archive Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.



iii. 04.4.19

Cedric Price. Fun Palace.  
 source : Document, Fond d'archives  
 Cedric Price, Centre Canadien  
 d'Architecture.





**iii. 04.4.20**

Cedric Price. Fun Palace.  
 source : Document, Fond d'archives  
 Cedric Price, Centre Canadien  
 d'Architecture.

Name of Activity		Do you mind??		FUN PALACE PROJECT
Number of participants		Two of course, think I'm kidding or something?		
Please answer the questions below with a tick for yes, and amplify your answers in the space provided further to the right.				
1. Are the participants	Lying?		✓	Well, I mean, it depends, doesn't it. Sometimes are lying, sometimes another, depends how the fit takes you
	Sitting?			
	Standing?			
	Moving about?		✓	
2. Are any of the following facilities required, over and above normal provision?	Changing		✓	How do you mean "over and above normal provision", though?
	Washing		✓	
	W.C.		✓	
3. Are any of the following services required?	Special Lighting			Like, all these could be stimulating, but if, but not really required, if you see what I mean
	Special Heating			
	Acoustic Control			
	Air Conditioning			
	Special Portable Equipment		Uh?	
4. Does the activity generate undue noise?	You kidding?			
Please return when completed to				
CEDRIC PRICE, M.A. Centab ARIBA AA (dip) 80 GEORGE ST., LONDON, W.1. WEL 2337				

**iii. 04.4.21**

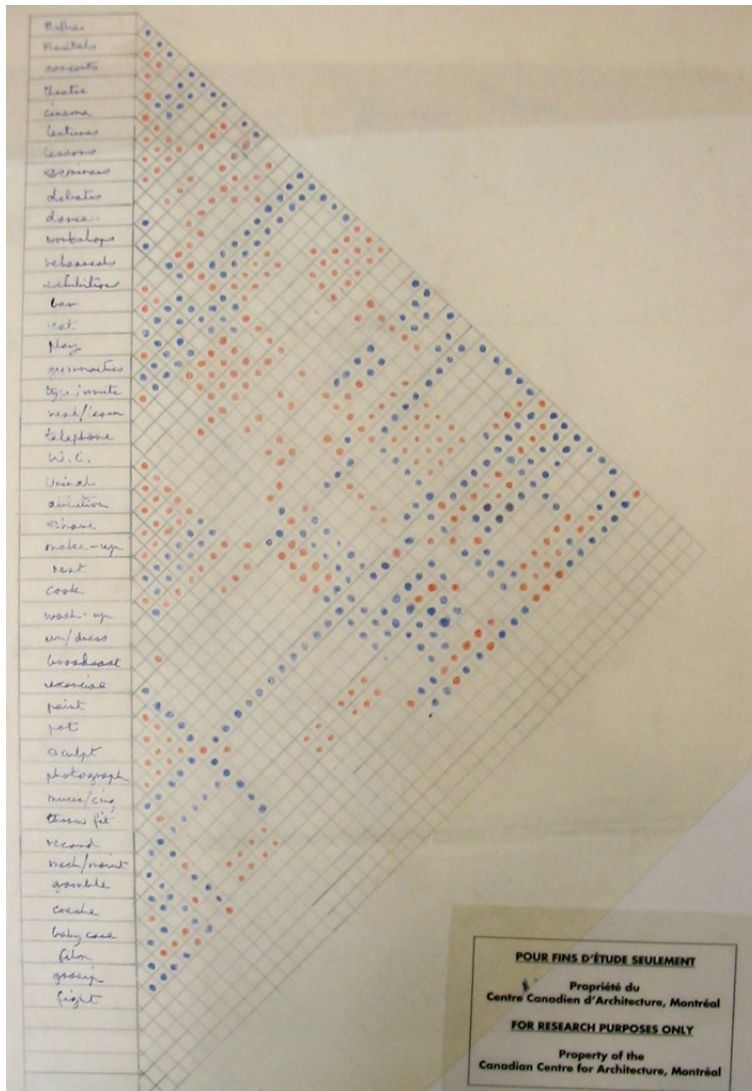
Cedric Price. Fun Palace.  
source : Wigley, Mark. 2004. Anti-edifici e anti-architetti. In *Domus*, no.866, janvier.



	RENEWAL ACOUSTIC CONTROL	LOCAL ACOUSTIC CONTROL	GENERAL HEATING	LOCAL HEATING	SPECIAL ILLUMINA- TION	LOCAL LIGHTING	ELECTRIC POWER	PRESSURE POWER	VACUUM POWER	WATER & WASTE	CONDIT- IONING & VENTILATION	NATURAL LIGHT	SLATEOUT
BALLIES	closed												
	open air												
RECITALS													
CONCERTS													
THEATRE													
CINEMA	closed												
	open												
LECTURES													
LESSONS													
MEETINGS & SEMINARS													
DANCE AREAS													
WORKSHOPS													
REHEARSALS													
EXHIBITIONS													
BAR (Smoking)													
RESTAURANTS													
PLAYGROUNDS													
GYMNASIUM													

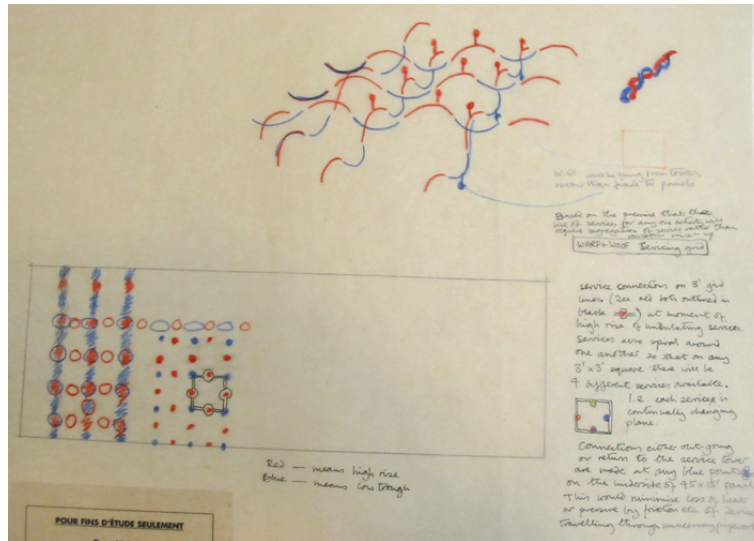
**iii. 04.4.24**

Cedric Price. Fun Palace.  
 source : Document, Fond d'archives  
 Cedric Price, Centre Canadien  
 d'Architecture.



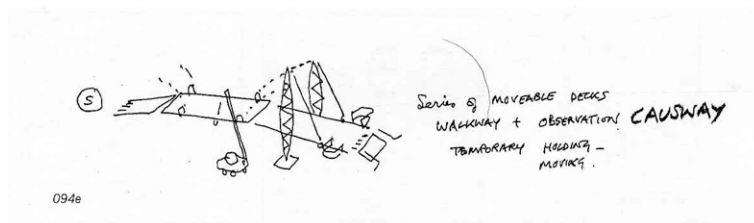
**iii. 04.4.25**

Cedric Price. Fun Palace.  
 source : Document, Fond d'archives  
 Cedric Price, Centre Canadien  
 d'Architecture.



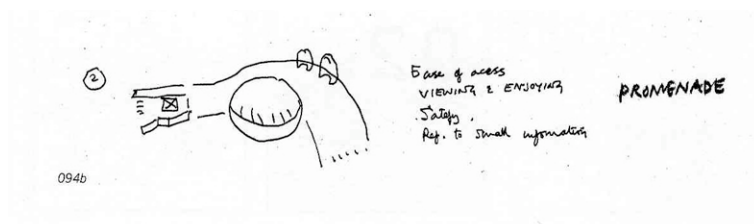
**iii. 04.4.26**

Cedric Price. Fun Palace.  
 source : Document, Fond d'archives Cedric Price, Centre Canadien d'Architecture.



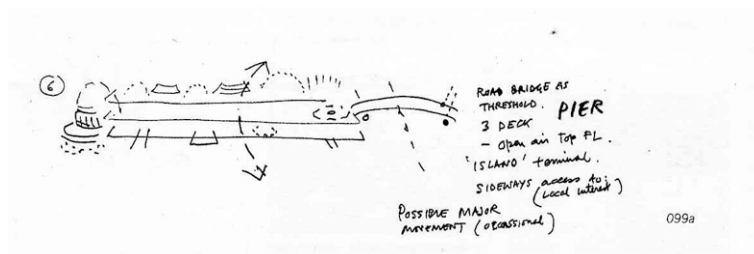
**iii. 04.4.27**

Cedric Price. Magnet.  
 source : Hardingham, Samantha (ed.). 2003. Cedric Price: opera. West Sussex, England: Etobicoke, Ont.: Wiley-Academy.



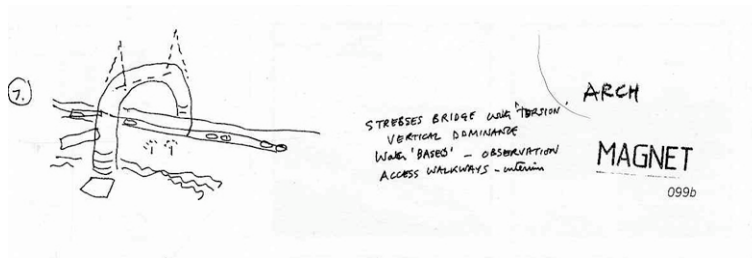
**iii. 04.4.28**

Cedric Price. Magnet.  
 source : Hardingham, Samantha (ed.). 2003. Cedric Price: opera. West Sussex, England: Etobicoke, Ont.: Wiley-Academy.



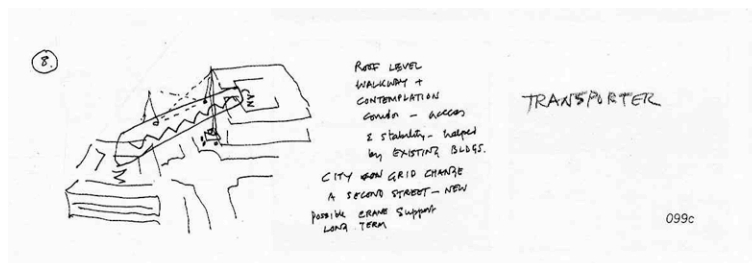
**iii. 04.4.29**

Cedric Price. Magnet.  
 source : Hardingham, Samantha (ed.). 2003. Cedric Price: opera. West Sussex, England: Etobicoke, Ont.: Wiley-Academy.



**iii. 04.4.30**

Cedric Price. Magnet.  
source : Hardingham, Samantha (ed.).  
2003. *Cedric Price: opera*. West  
Sussex, England: Etobicoke, Ont.: Wiley-  
Academy.



**iii. 04.4.31**

Cedric Price. Magnet.  
source : Hardingham, Samantha (ed.).  
2003. *Cedric Price: opera*. West  
Sussex, England: Etobicoke, Ont.: Wiley-  
Academy.



**ii. 04.4.32**

Cedric Price. Interaction  
Community Center.  
source : Photographie, Fond d'architeve  
Cedric Price, Centre Canadien  
d'Architecture.



### II. 04.4.33

Cedric Price. Potteries Thinkbelt.  
source : Ryley, Terence (ed.). 2002. *The changing idea of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard collection*. New York: Museum of Modern Art.





**iii. 04.5.1**

Diller and Scofidio, Blur.

source :

<http://www.dillerscofidio.com/blur.html>  
(6 octobre 2007)



**iii. 04.5.2**

Shigeru Ban, entrée pour le Festival d'Odawara.

source : Shigeru Ban. 2001. *Shigeru Ban*. New York: Princeton Architectural Press.

# Fascicule 04

## *Le plaisir de la disjonction*

Dans le fascicule précédent, la disjonction a été évoquée comme un équivalent à l'inutile : un moment de faille où la *tmèse architecturale* prend place. Cette disjonction, dans le discours et la pratique de Tschumi est un élément central qui lui permet de pervertir le programme architectural généralement dominant dans l'élaboration de projets d'architecture. Denis Hollier, s'intéressant au discours de Bataille, note que Tschumi, particulièrement au Parc de la Villette, propose une architecture qui est contre l'architecture : « *As if a donjuanesque architecture would escape finally from the stiff, punitive order of the Commendatore. It would enter into games and begin to dance.* »<sup>1</sup> Bien que l'analogie à Bataille est pertinente, il faut cependant noter que Tschumi n'est pas *contre* l'architecture : il reconnaît de toute évidence la nécessité d'être *contre un certain type* d'architecture –une architecture qui impose, rigide, intransigeante, faisant plutôt la promotion pour une architecture de mouvement, d'événement et d'indétermination.

Dans le vocabulaire de la construction, la disjonction se définit par un alignement imparfait d'un joint entre deux pièces d'un assemblage, bien

---

<sup>1</sup> Hollier, Denis. 1989. *Against Architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.xi L'édition originale française de cet ouvrage, *La prise de la Concorde*, publié en 1974, ne contient pas l'introduction présentée dans la traduction anglaise. C'est pourquoi nous faisons ici référence à la traduction de l'ouvrage original, et non à ce dernier.

qu'à l'origine, elles aient été conçues pour qu'elles puissent être ajustées : la disjonction est une faille. En plus d'être une faille disons, locale, elle est une faille qui entraîne une perturbation sur l'ensemble de l'assemblage –le décalage causé par la faille sera répété dans le reste de l'assemblage, à moins que la faute ne soit réparée à la source. La faille peut également être considérée comme une fissure, une rupture dans le matériau qui permet entre autres à l'eau de s'infiltrer. La faille serait donc cet événement, imprévu et sans doute indésirable, qui transforme la nature du matériau ou de son assemblage. De manière similaire, la disjonction dont nous entretient Tschumi est un concept qui est incompatible avec ce qui est statique, autonome et structural, sans pourtant être anti-statique, anti-autonomie ou anti-structure. Plutôt, la disjonction implique des opérations constantes dans l'espace et dans le temps qui entraînent la collision des éléments programmatiques<sup>2</sup>. Une méthode disjonctive, bien qu'elle puisse se révéler sous diverses formes, devrait s'organiser autour de ces dénominateurs communs :

*« Rejection of the notion of "synthesis" in favor of the idea of dissociation, of disjunctive analysis.  
Rejection of the traditional opposition between use and architectural form in favor of a superposition or juxtaposition of two terms that can be independently and similarly subjected to identical methods of architectural analysis.  
Emphasis placed, as a method, on dissociation, superposition, and combination, which trigger dynamic forces that expend into the whole architectural system, exploding limits while suggesting a new definition. »<sup>3</sup>*

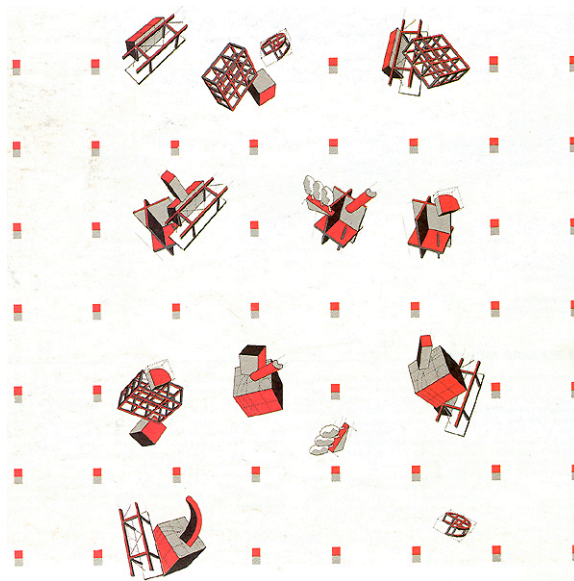
Le plaisir obtenu par la disjonction spatiale et programmatique se positionne ainsi en opposition aux pratiques plus conventionnelles qui

---

<sup>2</sup> Tschumi, Bernard. 1996 (1987). Disjunctions. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp.207-213, p.213

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.212

procèdent par l'emploi de séparations rigides entre les différents éléments de programme. Dans la stratégie disjonctive, l'espace, l'événement et le mouvement sont interchangeables, entraînant la bifurcation des séquences linéaires élémentaires. Par exemple, *the skater skates on the skating rink*, peut devenir : *the batallion skates on the tightrope*<sup>4</sup>. Cette stratégie rejette pour ainsi dire la synthèse, la globalité, les relations claires, sans toutefois promouvoir la rupture complète. Comme au Parc de la Villette, par exemple, où les folies se dressent comme des contrepoids à la trame urbaine, l'architecture est elle-même contradictoire : les folies sont posées comme les points d'une trame qui suggère l'organisation, la détermination,



alors que simultanément, elles neutralisent la banalité au profit de l'appropriation (ill. F04.1). La stratégie disjonctive tend ainsi davantage vers des interruptions momentanées qui sont le lieu de la régénération du plaisir, la découverte de la limite : chaque espace de *folie* est l'hôte de mouvements et d'événements variables « sans principe hiérarchique, sans signification symbolique, (...) inutiles (...) ». »<sup>5</sup>

Ill. F04.1 Parc de la Villette, 1982-1998

La disjonction est-elle alors inutile? Selon le sens donné à l'inutilité au fascicule précédent, oui, la disjonction est inutile : elle est indéterminée et ne peut être programmée. Son utilité tient dans la manifestation

<sup>4</sup> Tschumi, Bernard. 1990. Index of Architecture: Themes from the Manhattan Transcripts. In *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, pp.97-110, p.105-106

<sup>5</sup> Derrida, Jacques. 1986. Point de Folie – Maintenant l'Architecture. In Tschumi, Bernard. *La case vide: la Villette 1985*. London: Architectural Association, pp.3-18, p.10

d'événements, de potentialités, dans la redéfinition des limites de la discipline architecturale. Elle est en ce sens l'ennemie du programme :

*« Program is to be distinguished from event. A program is a determinate set of expected occurrences, a list of required utilities, often based on social behavior, habit, or custom. In contrast, events occur as an indeterminate set of unexpected outcomes. Revealing hidden potentialities or contradictions in a program, and relating them to a particularly appropriate (or possibly exceptional) spatial configuration, may create conditions for unexpected events to occur. »<sup>6</sup>*

Il est intéressant de noter la similitude entre les discours de Tschumi et de Cedric Price sur le sujet du programme et de la disjonction. Ce dernier, dont le travail sur l'indéterminé a largement été discuté au cours de ce chapitre, a développé lui aussi une stratégie pour encourager une forme de disjonction, notamment à travers les listes et les tableaux d'activités potentielles développées pour le *Fun Palace*. Celles-ci ont entre autres permis à l'architecte de développer une méthode où les activités dites de base sont suffisamment génériques pour assurer la vraisemblance du projet, tout en conservant une malléabilité par laquelle naviguer dans l'indéterminé. On se souviendra des possibilités multipliables présentées par le tableau des *Kindred Activities*, qui laisse entendre qu'un usager pourrait faire de l'exercice en marmonnant, alors qu'un autre, simultanément, pourrait faire de l'exercice dans une exposition par exemple. Bien que Tschumi ne fasse que très rarement allusion au travail de Price, sinon que pour mentionner à la volée qu'il a tenté d'être engagé à l'agence de Price à son arrivée à Londres en 1970<sup>7</sup> et qu'ils se sont côtoyés à

---

<sup>6</sup> Tschumi, Bernard. 2000. *Event-Cities 2*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.13

<sup>7</sup> « While a student in Zurich, I had been intrigued by the views of Cedric Price, who I thought had found a way to be critical and inventive simultaneously. In 1970 I went to London to work with him, but the commission I was to work on didn't materialize and I ended up being invited by Peter Cook to teach at the AA. (Three or four years later, Cedric had work, but by then it

*l'Architectural Association* pendant quelques années, la parenté des deux propositions est si proche qu'elle ne peut ne pas être soulevée. La question du temps, présent chez les deux architectes, est un autre indice de leur parenté : chez Tschumi le temps s'inscrit dans la séquence et le mouvement du corps, alors que chez Price, le temps s'inscrit dans un cycle de production où la considération est nécessaire à *l'obsolescence planifiée*<sup>8</sup>. Pour Price, comme pour Tschumi, l'architecture conventionnelle est lente, lourde, et ne contribue que trop peu à enrichir la vie des individus : trop solide, elle arrive toujours trop tard. Ils cherchent donc chacun à dissoudre l'utilité de l'architecture pour lui inventer une utilité nouvelle, quitte à ce que cette nouvelle utilité ne soit que momentanée.

Les deux architectes se distinguent pourtant sur la question de l'usage, et par ricochet, sur la question de la consommation. Même si chacun est motivé par la recherche d'activités contradictoires, en rupture momentanée ou encore détachées des attentes sociales, culturelles ou techniques, chez Price l'activité est considérée comme l'initiatrice du dialogue, de la perversion. Alors que chez Tschumi, l'activité est secondaire, comme au Parc de la Villette où les folies sont dépourvues d'une nomenclature active : elles sont des *artifices* appropriables. La question de la consommation de l'architecture chez Tschumi relève d'une pure consommation de plaisir, comme dans l'exemple du feu d'artifice qu'il utilise pour décrire le rôle de l'architecture –luxueux, démesuré et gratuit, alors que pour Price, l'architecture doit être consommée dans un acte productif, c'est-à-dire qu'elle doit générer une accessibilité plus grande à un nombre plus grand d'activités.

---

was too late.) » Walker, Enrique. 2006. *Tschumi on architecture, conversations with Enrique Walker*. New York: Monacelli Press, p.16-17

<sup>8</sup> Price, Cedric. 2003. *Cedric Price: The Square Book*. London: Academy Editions, p.56

Si le Parc de la Villette contraste avec le Fun Palace en termes de la planification de l'indéterminé, le projet du *Studio International des Arts Contemporains Le Fresnoy*, complété à Turcoing en 1998, s'approche davantage de la position de Price (ill. F04.2). D'abord, contrairement à la Villette où le projet est déposé sur le site, Le Fresnoy se développe avec une situation existante, désuète, dont la nouvelle infrastructure légère et mécanique renouvelle l'accessibilité et la vitalité du lieu. Comme *Fun Palace* ou même *Magnet*, où Price désirait engager des sites *pauvres* dans



III. F04.2 Studio International des Arts Contemporains Le Fresnoy, 1998

lesquels l'architecture allait participer à revigorer et à créer de nouvelles connections avec l'espace urbain, notamment à travers l'invention de nouveaux usages, Tschumi a préféré tirer profit d'une situation trouvée plutôt que de démolir la situation existante et construire à neuf :

« *We could either demolish parts that were most affected by time (...); or we could, (...) restore all parts weakened or susceptible to further deterioration; or we could radically protect with a big roof the most spectacular parts of*

*Fresnoy, thus sheltering them from bad weather while installing on the underside of the roof all necessary technical installations (...). (...) the last solution appeared by far the most satisfactory (...). »<sup>9</sup>*

Aussi, alors que la Villette s'appuyait essentiellement sur l'ambiguïté ou l'étrangeté des folies pour inciter des appropriations variées et inventives, Le Fresnoy compte davantage sur le programme établi, quoique qu'en lui-

<sup>9</sup> Tschumi, Bernard. 1994. *Event-Cities Praxis*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.395

même créatif, de l'école. Faut-il le rappeler, Le Fresnoy est une école d'art contemporain où y sont notamment enseignés le cinéma et la production multimédias, en plus d'héberger des salles de spectacle, de cinéma et d'exposition, des laboratoires de recherche, un restaurant et des accommodations pour les étudiants. Un programme, donc, très varié, mais surtout porté à la créativité. Les activités potentielles de *l'entre-deux*, c'est-à-dire l'espace généré entre le toit des bâtiments existants et celui mis en place par Tschumi, sont ainsi largement tributaires des *activités de base* nécessaires au fonctionnement de l'école (ill. F04.3). L'extension et le croisement de ces activités, favorisés par l'indétermination de l'espace entre



les toitures, permettent entre autres d'imaginer un débordement et une contamination d'événements improvisés sur l'ensemble du site, une *architecture-événement* plutôt qu'une *architecture-*  
 III. F04.3 Studio International des Arts Contemporains Le Fresnoy, 1998

*objet*<sup>10</sup> : « The interstitial space between the new and old roofs becomes a place of fantasies and experiments (...). »<sup>11</sup>

Ce qui distingue la Villette de Le Fresnoy tient en ce que Le Fresnoy s'appuie sur la disjonction et l'inutile, simultanément, c'est-à-dire que l'espace inutile se faufile parmi les usages requis par le projet, des usages essentiels à

<sup>10</sup> *ibid.*, p.397

<sup>11</sup> *Loc.cit.*



sa mise sur pied, alors qu'à la Villette, les usages déterminés sont absents : le projet est en disjonction avec des attentes et non avec un programme réel. Il s'agit donc plutôt de voir «*how programmed activities, when strategically located, can charge an un-programmed space (the in-between)*». »<sup>12</sup>

L'entre-deux mis en place par les toits de Le Fresnoy est l'espace où se joue la chance, la possibilité d'un espace créatif déterminé non pas par l'architecte, mais bien par la présence, l'occupation du lieu par les usagers. Pour l'écrivain et psychanalyste français Daniel Sibony, l'entre-deux est une épreuve où l'on s'affronte à l'Origine pour la retrouver et simultanément, pour s'en dégager : l'entre-deux serait le lieu de l'élaboration de l'identité. Il aurait une fonction de déplacement, c'est-à-dire qu'il permet le déplacement de l'individu d'un état vers un autre, tout en maintenant néanmoins le sens de soi<sup>13</sup>. Cette notion psychanalytique nous permet d'éclairer l'entre-deux élaboré pour Le Fresnoy : il est un lieu où l'utilisateur est laissé à lui-même, où l'organisation programmatique n'est plus déterminante. Confronté à cette absence, l'utilisateur doit d'abord identifier certains repères architecturaux pour pouvoir ensuite donner libre cours à son imagination et réinventer ces mêmes repères, sans toutefois dénaturer leur valeur architecturale. Le dispositif peut donc se libérer du poids de la signification sans pour autant renier son identité architecturale.

En permettant la transformation de la signification et conséquemment des usages qui lui sont associés, l'entre-deux de Le Fresnoy permet de croire que la séquence architecturale peut être redéfinie, c'est-à-dire que, comme le Fun Palace de Price le suggérait, l'ordre est établi à travers l'usage, les besoins et les désirs, non plus par des séquences pré-établies avec fixité :

---

<sup>12</sup> Tschumi, Bernard. 1997. *Architecture in/of motion*. Rotterdam: NAI Publishers, p.21

<sup>13</sup> Sibony, Daniel. 1991. *Entre-deux: l'origine du partage*. Paris: Seuil.

« Il a dit « l'entre-deux devient le fondement ». J'ai tout de suite pensé à ce mot de Godard à qui on demande « Mais, Monsieur le Cinéaste, vos films ont bien un début, un milieu et une fin? » Godard répond : « Oui, mais pas nécessairement dans cet ordre ». C'est pareil pour les différentes parties du bâtiment. « Vos bâtiments, Monsieur l'Architecte, ont bien des fondations, des murs et un toit? », « Oui, mais pas nécessairement dans cet ordre. »<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Tschumi, Bernard. 1993. *Tschumi : une architecture en projet : Le Fresnoy*. Paris : Le Fresnoy/Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, p.53

Chapitre 05

# **Installation architecturale, recherche-création et pédagogie**

## **Installation architecturale, recherche-création et pédagogie**

« Le projet est une recherche en lui-même. »

Henri Ciriani.

### **05.1.0  tat de la situation**

L'« atelier » d'architecture, tant dans le lieu que dans les méthodes pédagogiques qui lui sont associées, est un moment absolument crucial dans la formation des étudiants. En effet, l'atelier est l'endroit où les étudiants consacrent la majeure partie de leur formation. C'est également un lieu où l'apprentissage prend une forme publique et où l'étudiant s'installe et s'approprie l'espace universitaire. Les méthodes pédagogiques mises en place, bien que diverses, sont généralement centrées autour d'un partage et d'une mise en commun des connaissances, entre les étudiants et avec l'enseignant, d'une mise en contexte des apprentissages effectués dans les cours théoriques, ainsi qu'autour d'évaluations récurrentes qui permettent de confronter les propositions des étudiants aux avis d'experts. Dans un article publié en 1990, Georges Adamczyk, brossant un tableau des différentes orientations adoptées par les écoles d'architecture québécoises, relevait entre autres que la culture de l'atelier était ce par quoi les écoles arrivaient à négocier culture et profession :

« Projet, théorie et histoire, technologie sont les composantes qui se retrouvent dans toutes les écoles d'architecture du Québec comme ailleurs dans le monde. « L'atelier » ou le « studio » constitue la colonne vertébrale d'une tradition qui ne semble pas être remise en cause. En fait, Christine Tausig dans son enquête sur les écoles

d'architecture du Canada en 1983 concluait que « *despite shifts of emphasis in the schools over the last few decades, the student's creativity in designing buildings remains the most important aspect of an architecture education in Canada.* » C'est donc moins à un enseignement de l'architecture qu'il faut porter attention qu'à un lieu d'apprentissage du lien entre la pensée et le faire, animé par l'idée d'une architecture oscillant entre le projet culturel et le projet technique. »<sup>1</sup>

Dix-huit ans plus tard, la question de la négociation entre théorie et pratique, entre le projet culturel et le projet technique demeure actuel. En effet, la pression exercée sur les établissements d'enseignement par la profession et par le système d'accréditation a tendance à forcer l'instrumentalisation de l'enseignement en vue de s'assurer que les étudiants rencontrent les objectifs déterminés par le Conseil Canadien de Certification en Architecture. L'évaluation des établissements d'enseignement d'architecture par le CCCA est établie selon 37 compétences que les étudiants doivent développer au cours de leur passage à l' cole d'architecture. Les compétences en question sont les suivantes :

1. Habiletés verbale et écrite
2. Habiletés graphiques
3. Habiletés de recherche
4. Habiletés de pensée critique
5. Habiletés fondamentales en design
6. Habiletés de collaboration
7. Comportement humain
8. Diversité humaine
9. Recours aux antécédents
10. Traditions occidentales
11. Traditions non occidentales
12. Traditions nationales et régionales
13. Conservation environnementale
14. Accessibilité
15. Conditions du site
16. Systèmes d'organisation formelle
17. Systèmes structuraux
18. Systèmes environnementaux
19. Systèmes de sécurité
20. Systèmes d'enveloppe du bâtiment
21. Systèmes de service du bâtiment
22. Intégration des systèmes du bâtiment
23. Responsabilités légales
24. Conformité aux codes du bâtiment

---

<sup>1</sup> Adamczyk, Georges. 1990. L'architecture comme objet d'étude. In ARQ, *Architecture Québec*, no50, p.57.

25. Matériaux de construction et assemblage
26.  conomie du bâtiment et contrôle des coûts
27. Développement détaillé d'un projet de design
28. Documentation technique
29. Design complet
30. Préparation du programme
31. Contexte légal de la pratique de l'architecture
32. Organisation et administration d'une pratique
33. Contrats et documents
34. Stage professionnel
35. R les de leadership des architectes
36. Contexte de l'architecture
37.  thique et jugement professionnel<sup>2</sup>

Bien que certaines connaissances requises au développement de ces compétences chez les étudiants sont principalement réalisées par les cours magistraux, par exemple la série des systèmes, structure, sécurité, service du bâtiment, etc, c'est dans l'atelier que ces connaissances pourront être croisées et transformées en de réelles compétences. De cette façon, même si un atelier particulier peut mettre davantage l'emphase sur certaines compétences, les ateliers, généralement, assurent une approche globale qui rallie l'ensemble des compétences. Selon le DISCAS<sup>3</sup>, une compétence, contrairement à une performance qui se situe dans le passé ou dans le moment présent, est plutôt tournée vers l'avenir : on peut la projeter dans des contextes autres que celui de l'apprentissage, lorsque l'étudiant sera seul devant une tâche à accomplir. Elle est donc le potentiel d'action d'un étudiant, sa capacité à résoudre des tâches complexes en mobilisant ses connaissances qui lui permettent d'agir sur différentes situations. Le développement de ces compétences s'effectue à travers des mises en situations de plus en plus diverses et complexes, de façon à ce qu'éventuellement, l'étudiant acquiert une capacité à répondre à une multitude de situations variées. Aussi, parce que la compétence doit générer une diversité de performances dans une diversité de contextes, la compétence suppose que l'étudiant puisse réutiliser les processus qui lui auront permis d'acquérir la dite compétence en adaptant le processus au nouveau contexte et donc en transférant la compétence à l'intérieur de la nouvelle situation.

---

<sup>2</sup> Critères de performance des étudiants, Conseil Canadien de Certification en Architecture. <http://www.cacb.ca> (6 mars 2008) Le lecteur trouvera la définition précise de chacune des compétences sur le site du Conseil.

<sup>3</sup> DISCAS est un bureau de consultation pédagogique québécois qui a été en opération de 1987   2006. Les outils pédagogiques produits au cours des années d'activités de DISCAS sont maintenant réunis sur le site <http://www.csrn.qc.ca/discas>

Cette approche par compétences, qui découle de la pédagogie constructiviste où l'étudiant construit son apprentissage en s'appropriant et en réutilisant des compétences préalablement acquises, demande, particulièrement dans les études de premier cycle, que l'enseignant d'atelier assure le transfert des connaissances de base<sup>4</sup> nouvellement acquises par l'étudiant dans le projet d'architecture. Agissant à titre de guide pour les étudiants débutants, et ayant à négocier avec la complexité constructive des bâtiments, l'atelier de premier cycle a le lourd fardeau de négocier avec le projet technique dont faisait mention Adamczyk. L'ensemble du cursus de premier cycle s'oriente alors davantage vers l'acquisition des connaissances et l'ébauche des compétences techniques, alors que les études de deuxième cycle, prenant pour acquis que le transfert des connaissances a bel et bien eu lieu, peut s'adresser davantage au projet culturel.

 videmment, cette situation soulève la question du « projet », c'est-à-dire de la prise en charge du déroulement ou de l'orientation des intentions dans le développement de la proposition architecturale et de la place faite au projet dans les processus d'apprentissage. Alors que le projet technique, « voué à la répétition des mêmes règles, des mêmes procédures »<sup>5</sup> cadre les objectifs généraux du premier cycle, le projet culturel est davantage engagé au deuxième cycle et s'adresse alors plus franchement à des problématiques complexes qui gravitent autour d'une éthique architecturale. Dans un contexte de développement ou même d'évaluation de l'étudiant ou encore des méthodes pédagogiques, la question de l'éthique, du projet culturel et architectural, est incontournable. Cela dit, comme le soulève Jean-Pierre Chupin, au-delà de « cette incontournable préoccupation éthique qui pourrait à elle seule permettre de réinterroger entièrement la discipline »<sup>6</sup>, l'enjeu d'un renouveau pédagogique fait également face au « vide

---

<sup>4</sup> « La plupart du temps, les élèves ont déjà mis en mémoire les connaissances, mais ils n'arrivent pas à réutiliser celles-ci dans de nouveaux contextes. Ces connaissances restent liées au contexte d'apprentissage et demeurent inertes dans de nouveaux contextes. Pour sortir de ce cercle vicieux, Tardif estime que le transfert doit être provoqué, notamment par le travail des enseignants. Ceux-ci peuvent favoriser le transfert en s'appuyant sur trois facteurs : en donnant de nombreux exemples d'application ou de mises en situation à propos des connaissances qu'ils proposent; en variant la nature de ces exemples ou de ces mises en situations; en rendant explicites les conditions entourant le transfert d'une situation à une autre. » Toupin, Louis. 1995. *De la formation au métier, savoir transférer ses connaissances dans l'action*. Paris : ESF  diteur, p.140.

<sup>5</sup> Boutinet, Jean-Pierre. 1990. *Anthropologie du projet*. Paris: Presses Universitaires de France, p.80

<sup>6</sup> Chupin, Jean-Pierre. 1998. *Le projet analogique: les phases analogues du projet d'architecture en situation pédagogique*. Montréal: Université de Montréal, p.51

théorique à peine masqué par l'introduction du projet »<sup>7</sup>. Ce vide théorique point  par Chupin l'amène d'ailleurs à s'interroger sur le projet en tant que lieu de réconciliation entre théorie et pratique, sur la capacité du projet à réconcilier ces deux pôles de la discipline, proposant l'argument de Christian Devillers pour éclaircir la question :

« Ce que l'on appelle un peu vite la pratique du projet ne se transmet pas sans un ensemble de théories, de méthodes critiques, sans une culture de l'architecture qui font directement partie de l'enseignement du projet. L'analyse architecturale ou l'histoire architecturale de l'architecture, la connaissance des doctrines architecturales sont inséparables de l'apprentissage projectuel. En réalité, elles en constituent l'autre face. Analyser les grandes œuvres d'architecture, c'est encore et c'est d'abord apprendre à projeter. (...) Contrairement aux universités ou aux écoles techniques, les écoles d'architecture sont donc à la fois pratiques et théoriques. »<sup>8</sup>

Cela dit la réponse de Devillers est loin d'être simple. En effet, le projet d'architecture ne consiste pas seulement en un transfert direct de connaissances précises entre enseignant et étudiant. Plutôt, le projet implique que l'étudiant acquiert une compétence générale unique, dans laquelle se retrouvent sans doute les 37 compétences énumérées par le Conseil Canadien d'Accréditation, qui consiste en la capacité de l'étudiant à agir pour transformer le monde :

« Comment peut-on définir l'enseignement du Projet? Le problème est que l'enseignement du projet se fait « sur le tas ». C'est le « faire », un vrai « faire ». C'est presque aussi difficile de le définir que de définir ce que l'enseignant devrait être et ce qu'il devrait savoir... (...) Indéniablement, la différence entre formation et simulation est que l'une est centrée autour de « la recherche de l'idée » tandis que l'autre vise plutôt la « connaissance ». L'architecte qui « connaît », c'est l'architecte qui rassure. L'autre, le vrai, est toujours angoissé. Transformer ne revient pas, pour moi,   créer. Ce n'est pas cette énorme responsabilité. Transformer revient seulement à être incapable d'accepter le monde tel qu'il est. Je pense que l'enseignement de l'architecture est un enseignement spécifique, autonome et qui ne peut être comparé à aucun autre enseignement. (...) Sa spécificité consiste à accompagner et soutenir un désir de transformation qui existe en chaque être humain, et plus particulièrement chez les étudiants en architecture. C'est ce que j'appelle la formation. (...) J'ai employé à dessein le terme transformation plutôt que celui de projet pour être plus clair...Par contre, cette transformation ne peut s'exercer qu'à travers un corpus de connaissances qu'il faut acquérir. Des connaissances qui ont à voir avec ce que j'appelle, moi, la

---

<sup>7</sup> Chupin, Jean-Pierre. 1998. *Le projet analogique: les phases analogues du projet d'architecture en situation pédagogique*. Montréal: Université de Montréal, p.51

<sup>8</sup> Devillers, Christian. 1992. Sur l'enseignement de l'architecture. In *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no282, septembre, p.9-11, p.9-10.



pertinence d'un travail au regard de l'urbain, des usages, des pratiques, de la psychologie, de la climatologie, de la géographie, etc.»<sup>9</sup>

Si la question du projet demeure imprécise, dans la pratique de l'atelier, il y a tout de même un point sur lequel tous semblent s'accorder. En effet, l'idée d'un tronc commun, ou d'un apprentissage de base qui serait essentiel à tout étudiant qui vise le projet, est un élément fort qui traverse les discours de nombre d'auteurs, que ce soit Ciriani ou que l'on pense aux autres chercheurs cités plus haut, ou encore au réputé critique et théoricien Bernard Huet, par exemple, lequel nomme cet élément « démarche de projetation »<sup>10</sup>, c'est-à-dire un apprentissage au cours duquel l'idée de projet est graduellement ajoutée aux connaissances de base, de sorte que la compétence à la transformation se développe à mesure que les connaissances de bases sont acquises, ou à Claude Vi , qui parle carrément de former des « historiens de l'architecture »<sup>11</sup>. Dans le domaine des arts, qui somme toute, partage un certain nombre d'ouvertures pédagogiques avec l'architecture, Thierry de Duve abonde dans le même sens, avançant qu'être artiste, et par extension qu'être architecte, n'a de sens que pour celui qui a conscience « qu'il porte le flambeau qui lui vient du fond des âges. »<sup>12</sup> Si les compétences établies par le système académique sont nécessaires au développement de la compétence unique d'agir à la transformation du monde, et qu'avant de prétendre au Projet, l'étudiant doit d'abord assimiler un grand nombre de connaissances, il apparaît évident que le premier cycle des études architecturales soit dédié au développement de ces connaissances de bases. Il semble aussi conséquent que la problématique du projet n'arrive véritablement qu'au deuxième cycle, présumant que les connaissances de base seront effectivement devenues des compétences. Or la proposition de Bernard Huet, c'est-à-dire celle d'une démarche de projetation, se rapproche d'un des objectifs poursuivis par notre thèse, qui veut démontrer comment l'installation architecturale constitue une méthode d'enseignement qui réconcilie théorie et pratique et qui permet le développement des compétences dans les processus d'apprentissage. Mais avant même d'en arriver à la question de l'installation architecturale à proprement parler, il semble pertinent de se questionner sur l'efficacité d'une telle coupure académique entre des études

<sup>9</sup> Ciriani, Henri. 1999. La spécificité de l'enseignement du projet. In Violeau, Jean-Louis. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris:  ditions recherches, p.22-34, p.24

<sup>10</sup> Huet, Bernard. 1999. La spécificité de l'enseignement en architecture. . In Violeau, Jean-Louis. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris:  ditions recherches, p.93-112, p.96

<sup>11</sup> Vi , Claude. 1999. Mémorisation, sens et émotion: une trilogie fondant l'architecture. . In Violeau, Jean-Louis. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris:  ditions recherches, p.124-135, p.129

<sup>12</sup> de Duve, Thierry. 1992. *Faire  cole*. Paris: Les Presses du Réel, p.154

disons « professionnelles », dans un premier temps, pour ensuite basculer vers des études disons « projectuelles ». En effet, la scission entre les deux cycles, qui, a priori, semble raisonnable, amène pourtant une difficulté relativement importante chez certains étudiants. Cette difficulté, relative au transfert des compétences, apparaît généralement au moment où l'étudiant est confronté, pour la première fois, à une exigence d'exploration pour laquelle il devra transférer ses compétences dans une situation tout à fait nouvelle et ce, avec un nombre réduit de balises, en comparaison avec les nombreuses balises imposées dans les ateliers de premier cycle. Il n'est pas rare d'observer des étudiants qui luttent réellement pour arriver à développer un projet conséquent de leurs compétences, même au cours du projet final de deuxième cycle. Cette observation des faits suppose de deux choses l'une : ou bien les compétences de base n'ont pas été acquises au moment où elles auraient dû l'être, c'est-à-dire au cours des études de premier cycle, ou alors la démarche de projetation aurait peut-être gagné à intervenir plus tôt, en s'imbriquant dans les processus d'apprentissage. Faire la supposition que les étudiants ont assimilé les connaissances de base requises pour le développement des compétences et qu'ils sont aptes à mettre à profit ces compétences dans une situation de projet, suppose également qu'afin de mettre à profit leurs compétences dans le projet de deuxième cycle, qu'ils aient d'abord acquit la compétence de projetation. Une façon d'éviter cette situation, qui ne s'applique évidemment pas à l'ensemble des étudiants puisque les étudiants excellents arrivent à faire ces transferts sans trop de difficulté, serait d'assurer que déjà, dans les premières années de formation, l'étudiant apprenne à transférer ses compétences à l'intérieur de situations nouvelles et à adopter une attitude réflexive. Dans son ouvrage *Faire  cole*, Thierry de Duve est très clair sur ce point :

« L'exemple, l'essai à petite échelle, la réflexion qui fait tache d'huile, la réputation acquise et vérifiable sont les meilleurs atouts. Mais toute réforme, ou tout projet d' cole, se devrait de commencer par le commencement : par le premier cycle, par la première année, par la préparation du premier cours. La tendance actuelle semble être, en France et ailleurs, d'ajouter au train des études (d'architecture) un somptueux wagon de queue nommé post-diplôme, mastère ou troisième cycle. Cela ressemble à la théorie économique du « *trickle-down* » chère à Reagan. Sans locomotive, le wagon de queue reste en gare. La priorité des priorités, c'est de repenser l'enseignement qu'on offre aux jeunes qui se présentent à l'entrée des écoles (...) la tête pleine d'idées fausses et de vrais espoirs. Pour que les écoles (d'architecture) redeviennent un creuset de culture vivante, c'est par l'enseignement des débutants qu'il faut débuter,

quitte à bouleverser les habitudes acquises et oser se mettre soi-même en posture de débutant. »<sup>13</sup>

Il serait sans doute un peu trop ambitieux pour cette thèse de présumer repenser entièrement les priorités de la formation au premier cycle des écoles d'architecture. Tel n'est pas l'objectif de toute manière. Plutôt, ce qu'elle propose s'approche de l'idée de la tache d'huile mentionnée par de Duve, où l'introduction d'exercices particuliers à l'intérieur du cursus actuel procède à un effet de contamination du projet technique, à travers la dilution progressive d'une attitude réflexive dans l'étendu des apprentissages dits de base. Les expériences pédagogiques menées au cours du développement de la thèse, décrites aux points 05.3.0 et suivants, ont cherché à mettre à l'épreuve cet effet de contamination. Dans un premier temps, le discours de l'installation architecturale a été inséré à l'intérieur de deux ateliers de deuxième année dont les exercices, les programmes et les objectifs étaient clairement définis par le groupe d'enseignants et le coordinateur d'atelier. Une troisième expérience a été menée dans un atelier de troisième année où l'ensemble de l'atelier gravitait autour de l'installation architecturale et était, cette fois, organisé par Georges Adamczyk et moi-même. Il existe sûrement une multitude de manières dont les activités réflexives pourraient être introduites dans les ateliers de premier cycle. Cela dit, comme l'installation architecturale peut être abordée sous différents angles, que ce soit par la composition, l'insertion, la construction, l'intervention, etc, permettant de se rallier et de travestir à la fois les objectifs particuliers d'un atelier et que son échelle est facilement mall eable, elle constitue un outil privilégié pour marier activité réflexive et activité technique, ou encore théorie et pratique, dans un même moment d'apprentissage. Aussi, l'installation architecturale permet à l'étudiant de se concentrer sur le développement de certaines compétences qui peuvent être négligées par l'atelier de premier cycle. Par exemple, l'installation architecturale permet de se concentrer sur l'habileté à la recherche, à la pensée critique, à la collaboration et à une initiation créative aux matériaux de construction et à leur assemblage. Elle permet également un approfondissement de la connaissance des comportements humains et de la problématique éthique de l'intervention architecturale. Pour que ces insertions réflexives dans le cursus soient acceptées et acceptables, il est toutefois nécessaire qu'en plus de favoriser la démarche projectuelle chez l'étudiant, que les questions de recherche engagées dans l'atelier par l'enseignant soient suffisamment stimulantes pour qu'elles supportent à la fois le développement

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.58.

des habilitées de base, l'attitude réflexive, et le transfert des unes vers l'autre, et vice versa. Si les questions engagées répondent à ce critère, elles pourront effectivement initier l'étudiant au transfert de compétences dans le projet d'architecture, ce que visent les études de deuxième cycle.

### 05.2.0 Recherche-création

La recherche-création apparaît comme un autre outil par lequel stimuler l'engagement de l'étudiant dans une attitude réflexive. En effet, tel que présenté au premier chapitre, pour que la recherche-création soit effective, elle nécessite qu'il y ait, d'entrée de jeu, un rapport direct entre théorie et pratique, de manière à mettre en opération le programme intellectuel du chercheur ou de l'étudiant et à entretenir une structure rigoureuse de la pensée de conception. Dans l'optique d'une insertion d'exercices qui tendent à une méthodologie de recherche-création à l'intérieur d'un cadre rigoureux, qui lui vise le développement du projet technique, l'investigation permet au jeune étudiant d'abord d'explorer des avenues qui lui sont peut-être plus intuitives pour ensuite les transposer dans le projet technique immédiat. De cette façon, l'étudiant arrive à mettre en parallèle deux façons d'aborder une même problématique dans un laps de temps relativement rapproché, facilitant comparaisons et transferts et soulignant, au passage, les premiers balbutiements du programme intellectuel de l'étudiant. Cela dit, avant de s'engager dans la mise en place de tels exercices, il apparaît nécessaire de s'attarder d'abord à la compréhension de ce que représente la recherche-création.

Dans son article *On the Place of Architectural Speculation*, publié en 1992, Georges Dodds proposait, à travers les théories d'Alberti, de Ruskin et de Le Corbusier, que la spécificité de l'architecture, par opposition à la construction, se situe dans son caractère spéculatif et inutile. Par la spéculation, l'architecture crée de nouvelles entités à travers l'assemblage ou la reconstruction de fragments préexistants; par son inutilité, elle instaure une distinction entre sa nature et celle de la technique<sup>14</sup>. De cette façon, le dénominateur commun de tout projet ou de

---

<sup>14</sup> Dodds, Georges. 1992. On the place of Architectural Speculation. In *Journal of Architectural Education*. Vol.46, no2, pp.76-86

toute recherche architecturale se situerait dans la construction des idées plutôt que dans l'édification du bâtiment. Parce que la construction des idées peut émerger de différentes conditions, que l'on soit étudiant, praticien, enseignant ou chercheur, ou les quatre à la fois, il est essentiel d'assurer une certaine élasticité aux méthodes pour permettre à la spéculation de s'affirmer en tant que recherche véritable. De la même manière, il semble raisonnable de croire que les processus de recherche devraient être en mesure d'admettre la capacité de l'architecture à fondre la pratique, la recherche et l'enseignement comme des éléments équivalents d'une entreprise commune qui peut contribuer au monde des connaissances.

Dans un contexte plus général, la recherche est habituellement considérée sous deux angles possibles. D'abord, la définition dominante de ce qu'est la recherche académique se concentre essentiellement sur la formulation d'une question de recherche précise, la définition d'un cadre théorique qui assure la pertinence de la question soulevée, la documentation de la méthodologie employée pour répondre à la question et enfin une publication des résultats qui sont soumis à la revue des pairs. Le deuxième angle sous lequel peut être considérée la recherche, un angle plus large il va sans dire, s'intéresse au développement d'une discipline à partir de la synthétisation d'un ensemble de connaissances pertinentes au domaine, une spéculation qui est reliée à la production, à la dissémination et au transfert de ces connaissances dans la discipline. La validité de cette recherche est atteinte à travers les impacts qu'elle porte sur les actions et la pratique de la discipline, ou encore par la manière dont elle s'intègre dans l'enseignement et l'apprentissage<sup>15</sup>. Il va sans dire que la thèse s'intéresse davantage à cette dernière conception. Tel qu'il en était mention au premier chapitre, la question d'une recherche-création est présente au cœur d'un débat important qui traverse la discipline. Le numéro de septembre 2007 du périodique *Journal of Architectural Education* en fait la preuve, sans compter les nombreuses conférences qui ont été tenues sur le sujet depuis le tournant des années 2000, telles que *Architectural Design as Research and Scholarship* tenue en 2007 par la *Association of Collegiate Schools of Architecture (ACSA)*   Philadelphie, ou *What is Architectural Research?*, tenue à Londres par l'Université de Cambridge en 2005. De façon générale, les architectes, qu'ils soient théoriciens ou praticiens, s'entendent pour dire que l'architecture est apte à contribuer au monde des connaissances et qu'une recherche architecturale est possible. Deux arguments

---

<sup>15</sup> Jenkins, Paul, Leslie Forsyth, Harry Smith. 2005. Research in the UK architecture schools - an institutional perspective. In *Architectural Research Quarterly*, vol9, no1.

principaux se dressent néanmoins devant la légitimation de cette avancée. D'abord, on s'appuie sur l'argument qui veut que la recherche fondamentale employée par la discipline soit faite par les autres champs d'études, comme l'histoire de l'art, les mathématiques ou l'ingénierie par exemple.   ceci, Echenique, Short et Steemers répondent que malgré l'interdisciplinarité implicite de l'architecture, il existe cependant une recherche fondamentale qui n'est pas poursuivie par les autres disciplines :

*« Paraphrasing the Nobel laureate Simon, it could be suggested that it is perfectly possible to have a “science of the artificial”. In the same way that pure science describes, measures and forecasts the performance of natural phenomena, architects can describe, measure and forecast the performance of “artificial” or man-made objects such as buildings and cities. (...) [The] architectural research is unique in its interest in the generation of form. (...) [T]he various contributions confirmed that architectural research is an interdisciplinary field where all kinds of fundamental research in other disciplines come together in the generation of form. This in itself is an important and unique activity of departments of architecture. »<sup>16</sup>*

Le second argument s'attaque à l'objectivité de la recherche. Généralement, le chercheur s'interroge sur un sujet qui se pose devant lui, en dehors de sa subjectivité. De cette façon, le chercheur peut porter une observation objective sur les faits qui constituent sa problématique et tirer des conclusions qui peuvent être validées. Aussi, parce que la recherche repose en grande partie sur la méthode, celle-ci peut être reproduite et donc constituer une contribution « généralisable » au monde des connaissances. Or le travail de l'architecte exige un investissement personnel important, de telle sorte que le fruit de son labeur est intimement lié à sa personne. Si l'objet de recherche de l'architecte se situe à l'intérieur même de son travail, comment peut-il prétendre à un regard objectif et à une contribution réelle au monde des connaissances, alors qu'il est lui-même le sujet de la recherche? La question est importante puisqu'elle remet directement en cause la démarche qui est essentielle au travail de l'architecte, c'est-à-dire une démarche créative où se rencontrent la recherche fondamentale et les connaissances, les perceptions, les intuitions et la personnalité de l'individu.

Afin de répondre à cet argument, nous reprendrons la position d'Ernest Boyer, introduite au premier chapitre. Selon Boyer, le monde scientifique a, depuis la création des domaines de

<sup>16</sup> Echenique, Martcial, Alan Short, Koen Steemers. 2005. A recurring question answered with a degree of optimism. In *Architectural Research Quarterly*, vol9, no1.

recherche universitaires, préconisé la méthodologie de la découverte (*scholarship of discovery*). Or selon lui, trois autres approches sont indispensables à la recherche afin de prétendre à une compréhension méthodologique globale. Il s'agit des méthodologies d'enseignement, d'application et d'intégration.

Par l'intégration, le chercheur tente de donner un sens à des faits isolés, les plaçant dans une nouvelle perspective. Il s'agit de créer des relations à travers plusieurs disciplines, plaçant les spécialités dans un contexte plus large :

*« The connectedness of things is what the educator contemplates to the limit of his capacity. No human capacity is great enough to permit a vision of the world as simple, but if the educator does not aim to the vision no one else will, and the consequences are dire when no one does. It is through connectedness that research ultimately is made authentic. »<sup>17</sup>*

C'est donc dire que spéculation et intégration procèdent par la mise en commun de connaissances de diverses natures où la connexion et l'assemblage attribués au processus même du travail architectural permet d'assurer l'authenticité de la recherche-création. Aussi, la méthodologie d'intégration, telle que présentée par Boyer, s'apparente à celle de la découverte en ce sens qu'elle produit une recherche qui se situe à la frontière où différentes disciplines convergent (*overlapping neighborhoods*<sup>18</sup>) et qu'elle conduira potentiellement à la découverte, mais s'en distingue dans la manière de poser la question de recherche. Alors que la méthodologie de découverte se questionne sur ce qui est à connaître, sur ce qui n'a pas encore été découvert, la méthodologie d'intégration se demande plutôt ce que les nouvelles connaissances veulent dire et s'il est possible d'interpréter ce qui a été découvert pour produire une compréhension plus élargie. Dans le cadre d'une recherche-création, il ne serait alors pas question de dire quelque chose de nouveau à propos de l'architecture, mais plutôt de faire dire quelque chose de nouveau à l'architecture.

L'application de la connaissance, quant à elle, propose l'engagement du chercheur à poser des questions de l'ordre d'une applicabilité responsable d'une connaissance particulière à un

---

<sup>17</sup> Boyer, Ernest. 1990. *Scholarship reconsidered : priorities of the profession*. Princeton : The Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching, p.19

<sup>18</sup> *Loc.cit.*

problème donné. Cette application doit être en lien avec le domaine de spécialité du chercheur et émerger d'une pratique professionnelle. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, c'est-à-dire qu'elle est une application purement automatique d'une connaissance acquise, cette méthodologie requiert au contraire un travail rigoureux, au même titre de ce qui est traditionnellement associé aux activités de recherche en laboratoire. Même si l'on croit peut-être plus facilement que toute connaissance est d'abord découverte pour ensuite être appliquée, la méthodologie d'application est dynamique, permettant de faire émerger de nouvelles compréhensions par l'acte d'application. La théorie et la pratique interagissent pour se relancer l'une l'autre :

*« New intellectual understandings can arise out of the very act of application –whether in medical diagnosis, serving clients in psychotherapy, shaping public policy, creating an architectural design, or working with the public schools. In activities such as these, theory and practice vitally interact, and renews the other.»<sup>19</sup>*

Le modèle d'application, suppose également que la recherche peut apparaître au moment de l'intervention de l'acte de conception, au point o  de nouvelles conditions émergent, des conditions qui sont issues de cet acte créatif :

*« Robert Venturi and Denise Scott Brown insist that they do not design in order to prove their theories, and indeed sometimes only begin to formulate their ideas after seeing them emerge in a number of projects. »<sup>20</sup>*

Cette formulation d'idées qui émergent à l'intérieur de plus d'un projet constitue les principes fondateurs qui guident la pensée architecturale. En d'autres termes, le va-et-vient entre l'application et la théorie permet au chercheur-praticien d'établir un programme intellectuel<sup>21</sup>, une série d'intentions qui demeurent présentes à chaque fois qu'un nouveau projet est entamé et qui permet d'entretenir une structure rigoureuse de la pensée de conception. Ces systèmes de logiques primaires<sup>22</sup> renvoient à un ensemble de paradigmes architecturaux –ou qui sont applicables à l'architecture (intégration et spéculation), et qui, placés dans de nouvelles relations,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>20</sup> Lawson, Bryan. 2002. The subject that won't go away, but perhaps we are ahead of the game. In *Architectural Research Quarterly*, vol.6, no2, p.113

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.112

<sup>22</sup> Groat, Linda, David Wang. 2002. *Architectural Research Methods*. New York : John Wiley & sons, particulièrement aux pages 303-307



forment un nouveau système logique d'intentions qui ont une vaste applicabilité exploratoire. Ces systèmes deviennent en soi immuables et ce sont des intentions secondaires qui apportent des variantes et précisent le contenu du système.

Le système de logiques primaires, proposé par Groat et Wang est directement relié à la terminologie développée en sciences sociales par Lakatos dans sa méthodologie de programmes de recherche scientifique<sup>23</sup>. Ce programme de recherche, construit autour d'une situation problématique particulière, permet la mise en place d'un certain nombre d'énoncés théoriques. Chacun des énoncés partage un élément commun et c'est la constance de cet élément commun qui identifie la série comme un même programme. Lakatos réfère à cet élément commun en tant que « *hardcore* », un centre dur sur lequel le programme de recherche est basé.  galement d'importance est que même si le développement du programme doit être cohérent, celui-ci doit aussi permettre une certaine malléabilité :

*« While coherent development of the programme is, on the one hand, facilitated by the maintenance of the hardcore, there must be that which is open to change. So Lakatos' hardcore is surrounded by what he sometimes called the "protective belt" of auxiliary hypotheses. It is these hypotheses which must bear the burnt of test. Negative experimental results are directed against the auxiliary hypotheses which are then altered to maintain the coherence of the hardcore with the data. »<sup>24</sup>*

La testabilité des intentions émises par le chercheur-praticien, donc la validation des hypothèses secondaires, et potentiellement celle du centre dur, se trouve dans la conjonction du projet avec l'influence qu'il porte sur l'action normative de conception<sup>25</sup>. Une influence à grande échelle d'un projet ou d'un ensemble de projets, affirme que le système proposé et ses conceptions répondent à une vision culturelle et permettront le développement d'autres principes conceptuels<sup>26</sup>, contribuant ainsi au monde des connaissances.

Ce qui distingue une recherche-création de celle dite « traditionnelle », tient essentiellement dans le fait que cette recherche acquiert son importance et assure sa contribution par le processus de

---

<sup>23</sup> Lakatos, Imre. 1978. *The Methodology of Scientific Research Programmes*. Cambridge University Press.

<sup>24</sup> Anderson, Stanford. 1984. Architectural design as a system of research programmes,. In *Design studies*, vol.5, no3, july, p.147

<sup>25</sup> Groat, Linda, David Wang. *Op.cit.*, p. 311

<sup>26</sup> *Loc.cit.*

création plutôt que de s'appuyer sur l'observation d'un phénomène, naturel ou humain. Elle implique également un certain risque, puisque le processus bifurque parfois ou prend des tangentes imprévues, parce que le chercheur doit souvent investiguer des domaines en dehors de la discipline, que celle-ci n'est pas linéaire et qu'elle tente de synthétiser diverses théories ou méthodes. Plutôt que de travailler dans un cadre théorique précis donc, le résultat est en soi imprévisible et ne permet pas une validation systématique.

Le travail de Bernard Tschumi, présenté dans les fascicules qui accompagnent la thèse, illustre la dynamique entre théorie et pratique, une dynamique qui résulte de croisements disciplinaires et qui rend visibles des liens inédits qui  claircent un phénomène ou qui proposent une nouvelle approche à la discipline. Au même titre qu'une recherche issue d'une approche herméneutique, le projet de Tschumi, qui s'intéresse d'abord à la grande question architecturale, bien que faisant des détours théoriques vers d'autres disciplines, nous permet d'entrevoir la façon par laquelle la recherche-création peut effectivement avoir valeur concurrente à une recherche traditionnelle, soit une recherche basée sur un fait, une hypothèse et un résultat ou une méthode reproductible. Nous élaborons ce point dans le fascicule qui suit ce chapitre. Pour que cette assertion soit valide, il est par contre nécessaire que la recherche spéculative et inventive soit déplacée, depuis les marges de la recherche, au centre de ce que l'on juge être significatif. En ce sens, Jeremy Till proposait, à la conférence internationale *Research by Design* tenue à la Faculté d'Architecture de l'Université de Delft en novembre 2000, que pour que l'ensemble des disciplines scientifiques reconnaisse la validité d'une telle recherche, il faut établir un nouveau paradigme qui accepte la possibilité de l'accident, de l'absence d'un contrôle absolu et de la transgression dans une méthode de recherche<sup>27</sup>. Un tel paradigme implique également qu'une recherche disciplinaire peut bénéficier de l'exploration d'un phénomène observable, aussi bien que de phénomènes imaginés.

Dans un article publié pour *The National Academy for Academic Leadership*, Robert M. Diamond propose qu'une activité peut être considérée en tant que recherche si elle rencontre les critères suivants :

---

<sup>27</sup> Jeremy Till, cité dans Hutton, Graeme, Charles Rattray. 2000. Three streams of thought and examples from practice. In *Architectural research Quarterly*, vol.4, no3.

« It requires a high level of discipline-related expertise;  
The activity is conducted with clear goals, adequate preparation, and appropriate methodology;  
The activity and its results are appropriately documented and disseminated;  
The work has significance beyond its individual context;  
The activity is judged meritorious and significant via peer review. »<sup>28</sup>

Si l'on accepte que les caractéristiques énumérées par Diamond soient représentatives de ce qui constitue la recherche, il semble tout aussi acceptable que la contribution d'une recherche-création soit considérée au même titre qu'une recherche par la découverte. En effet, le travail d'architectes tels que Tschumi, ou encore Denise Scott Brown et Robert Venturi, dont il sera davantage question au point 05.2.1, démontre qu'une démarche de recherche architecturale peut répondre aux cinq points proposés par Diamond et peut ainsi être reconnue comme une recherche véritable.

Dans ce même article, Diamond propose également que parmi les changements nécessaires requis pour un renouveau de l'évaluation de la recherche académique, nous devons reconnaître que le lieu dans lequel est conduite cette recherche a peu d'importance : elle peut être produite en laboratoire, dans une salle de classe, parmi la communauté ou ailleurs. Ce qui importe est que la recherche soit significative et de haut niveau en termes de qualité, et de processus<sup>29</sup>. Si l'on prend en compte ces considérations et que l'on accepte que la recherche-création n'est pas une entreprise déterminée par la validation d'une hypothèse mais qu'elle s'intéresse davantage à l'indétermination d'une proposition ouverte, il devient possible de considérer la recherche comme un instrument de changement et d'engagement envers la transformation de l'imaginaire architectural.

De cette façon, la recherche-création peut avoir lieu dans une agence ou dans un cadre académique, qu'il soit le laboratoire de recherche, l'entreprise individuelle d'un doctorant ou l'atelier de conception. Elle peut également être dirigée à travers un enseignement qui s'investit dans un processus où le questionnement et le système de logique primaire de l'enseignant

---

<sup>28</sup> Diamond, Robert M. *Tenure and Promotion: the next Iteration*. <http://www.thenationalacademy.org> (23 novembre 2007), Ces exigences sont tirées de Diamond, Robert, Bronwym Adam. 1993. *Recognizing Faculty Work: Reward Systems for the Year 2000*. Jossey-Bass Publishers.

<sup>29</sup> *Loc.cit.*

rencontre ceux des étudiants. En effet, comme il en était mention plus haut, Boyer considère que la méthodologie d'enseignement (*scholarship of teaching*) est un des éléments essentiels pour une compréhension globale de la recherche, et la décrit de la manière suivante :

« (...) *teaching, at its best, means not only transmitting knowledge, but transforming and extending it as well. Through reading, through classroom discussion, and surely through comments and questions posed by the students, professors themselves will be pushed in creative new directions.* »<sup>30</sup>

Boyer poursuit en affirmant que pour arriver à stimuler à la fois l'apprentissage et l'enseignement, ce dernier doit faire usage d'analogies, de métaphores, et d'images qui construisent des ponts entre les connaissances de l'enseignant et l'apprentissage de l'étudiant. Les procédures pédagogiques devraient être planifiées avec attention, continuellement remises en question, de façon à ce que connaître et apprendre soient intégrés dans un acte commun.

Cette attitude envers l'enseignement, jumelée à la montée de la recherche-création a donné lieu à l'émergence de nombre d'ateliers de recherche dans diverses écoles d'architecture où la spéculation, la synthèse, l'intégration, l'application et la transformation des connaissances sont assurées, à divers niveaux, par l'enseignement. Dans la constellation des ateliers de recherche, un certain nombre sont maintenant récurrents dans la majorité des écoles d'architecture. De ce nombre peuvent être identifiés, par exemple, les ateliers axés sur l'exploration informatique où l'interaction de l'interface numérique avec le concepteur permet de naviguer dans l'espace mathématique, les ateliers d'exploration de nouveaux médias qui amènent l'étudiant à s'engager dans la représentation et les perceptions de l'architecture à travers la reconnaissance du temps, ou encore, des ateliers de type typo-morphologique où on arrive à situer et comprendre les fluctuations des phénomènes du cadre bâti à travers l'histoire. Deux autres modèles ont également fait surface dans le développement des ateliers de recherche qui sont l'atelier *analytique* et l'atelier *design-build*. Ces deux modèles d'atelier sont particulièrement intéressants dans le cadre de la thèse puisque, par leurs questions et leurs méthodes respectives, ils se positionnent chacun sur une limite du spectre d'investigation proposé par l'installation architecturale, c'est-à-dire entre un regard sur le paysage urbain et la proximité sensible de l'objet

---

<sup>30</sup> Boyer, Ernest. *Op.cit.*, p.24

architectural. Or, nous le verrons dans les points qui suivent, ces deux types d'atelier, se développent à l'intérieur de paramètres qui empêchent une réciprocité aussi bien qu'un échange direct entre les deux.

### 05.2.1 Atelier analytique

De la même manière que l'atelier dit « de recherche » se développe sous diverses formes, l'atelier analytique peut être abordé à partir de différents angles et problématiques. On rencontre par exemple des ateliers qui s'intéressent davantage aux processus d'industrialisation et de préfabrication, de manière à développer des typologies de constructions standardisées qui pourraient répondre, par exemple, à des situations d'urgences. L'instrumentalisation y est importante, mais également la connaissance des traditions constructives, tant locales qu'à une plus grande échelle. La mise en parallèle de ces traditions avec la technologie joue un rôle important dans l'établissement de ces nouvelles constructions et constitue en grande partie le mérite de ce type d'atelier, alors que des technologies avancées arrivent à se transformer et à transformer les modes de constructions traditionnelles afin de répondre à des besoins spécifiques pour un grand nombre de personnes.

Un deuxième modèle, celui-ci plus prêt des intérêts de la thèse, se développe plutôt autour de problématiques urbaines, sociales ou territoriales, généralement nouvelles, afin d'en saisir la portée et de proposer des concepts « informés ». Ce modèle particulier d'atelier analytique cherche à spéculer sur des conséquences imminentes ou à plus long terme sur la profession ou la discipline et à offrir des pistes de solutions, notamment par l'entremise de nouveaux moyens de représentation. Dans la mesure où l'atelier analytique se pose pour modèle de l'étude de la ville, l'atelier de Denise Scott Brown et Robert Venturi *Learning from Las Vegas, or Form Analysis as Design Research* est un précédent pédagogique incontournable. Men  à la *Yale School of Art and Architecture* en 1968, cet atelier de design urbain est à l'origine de l'émergence d'un modèle d'atelier analytique important, largement pratiqué aujourd'hui. L'intérêt pédagogique principal de cette entreprise est de s'éloigner de l'atelier de conception traditionnellement conduit en architecture, où un programme est donné à l'étudiant et le projet développé conséquemment,

pour inventer une nouvelle manière d'enseigner l'architecture à travers l'observation et l'analyse. L'enseignement proposé est également appuyé par une représentation nouvelle, c'est-à-dire autre que le plan et la coupe, afin de décrire les phénomènes observés, dans le cas de Brown et Venturi, l'étalement urbain, la bande commerciale et plus particulièrement le signifié des affiches omniprésentes dans la ville et leur rôle dans l'organisation du paysage.

Cette approche de l'atelier d'architecture a largement été influencée par le travail de Alison et Peter Smithson et de Team X, alors qu'ils croyaient que la planification urbaine généraliste et globale proposée par Le Corbusier<sup>31</sup> devait plutôt être établie par les associations humaines, inextricablement liées aux conditions physiques, sociales et fonctionnelles d'un lieu particulier. Ces associations humaines seront ensuite développées par les Smithson à travers l'idée de la situation trouvée. Alors que chez Marcel Duchamp l'objet trouvé était destiné à transporter le spectateur vers une nouvelle esthétique sémantique, les situations trouvées des Smithson cherchaient à identifier le signifié des scènes quotidiennes capturées en images afin d'expliquer comment la signification d'un lieu était crée à travers les relations hiérarchiques depuis la maison vers la rue, le quartier et la ville. Avec l'aide des photographies de Nigel Henderson, les Smithson allaient provoquer un tournant vers le spécifique, en opposition à la généralité de Le Corbusier et proposer une représentation concrète de sites spécifiques<sup>32</sup> (ill.05.2.1). Une fois placées dans la grille, ces images permettaient d'extraire les qualités essentielles de la vie urbaine pour ensuite pouvoir les appliquer au projet d'architecture. De la même manière, l'enseignement proposé par Brown et Venturi s'appuyait principalement sur une reconnaissance sémantique de diverses caractéristiques de l'avenue commerciale, notamment par l'organisation d'une partie de l'information recueillie à l'intérieur de grilles similaires à celle des Smithson (ill.05.2.2). Par la décontextualisation de l'image, ils pouvaient comparer les projets entre eux et saisir l'ampleur et les qualités essentielles du phénomène observé. La transformation des observations menées à Las Vegas, à l'intérieur de stratégies graphiques qualifiées, a permis à

---

<sup>31</sup> La grille de la Charte d'Athènes proposée par Le Corbusier aux CIAM de 1943 devait organiser les caractéristiques urbaines de villes données par l'entremise de catégories pré-établies et applicables à toute situation afin de déterminer la planification urbaine d'après-guerre : « *When one is face to face with an actual town planning problem, the mass of material is very complicated. One has to put this in order, and therefore one proceeds to construct a mental architecture amid the chaos.* » Le Corbusier, cité dans Tyrwhitt, Jacqueline, José Luis Sert, e.N. Rogers. 1952. *The heart of the City : towards the humanisation of urban life*. London : Lund Humphries, p.172

<sup>32</sup> Welter, Volker. 2003. *Talking squares – Grids and Grilles as architectural and communicative tools*. Lecture lors de la Conférence *Team 10 – between Modernity and the Everyday*, organis e par la Faculté d'architecture de l'Université Technique de Delft, les 5 et 6 juin.

Brown et Venturi de porter un regard fondamentalement nouveau sur le phénomène de l' talement urbain américain :

*« This has been a technical studio. We are evolving new tools: analytical tools for understanding new space and form, and graphic tools for representing them. Don't bug us for lack of social concern. We are trying to train ourselves to offer socially relevant skills. »<sup>33</sup>*

La publication désormais célèbre qui allait suivre en 1972, *Learning from Las Vegas*, présente la documentation et l'analyse effectuée par les enseignants, les étudiants d'architecture, de graphisme et d'urbanisme, suivis de textes par Brown et Venturi qui tirent des conclusions à partir des analyses effectuées, notamment celle du canard et du hangar décoré. De la même manière que les Smithsons ont contribué à élargir les regards posés sur la planification des villes d'après-guerre, faisant ressurgir la quotidienneté autrement oubliée par la généralisation de la Modernité, *Learning from Las Vegas* a, d'une part, permis d'observer et de comprendre l'étalement urbain d'une façon fondamentalement différente et d'autre part, a permis d'établir un lien indéniable entre la recherche et l'enseignement de l'architecture.

Plus récemment, les ateliers *Project on the City* conduits par Rem Koolhaas   Harvard, ont reproduit de façon presque intégrale le modèle de Brown et Venturi, particulièrement dans l'atelier de 2001, conduit sous le thème de la consommation, considérée dans ce contexte comme l'activité publique principale qui règle les villes contemporaines. Utilisant des modes de représentations très près de ceux mis en place par Brown et Venturi, l'atelier de Koolhaas fonctionne de manière à accumuler une somme considérable de données, tant factuelles que visuelles, qui, dans leur mise en commun à travers la publication, génèrent une émulation importante quant au phénomène observé (ill. 05.2.3). En effet, l'ensemble du travail aborde le phénomène par de nombreuses directions, que ce soit en s'attardant à l'évolution de l'air climatisé et des escalators, du commerce en ligne, de la psychologie, du contrôle de l'espace public, mais aussi à travers des considérations architecturales telles que l'étude de précédents importants, comme le *Crystal Palace* et *Disney World*, les typologies du centre d'achat, les stratégies urbaines, etc.   l'image des stratégies contemporaines de mise en marché et de

---

<sup>33</sup> Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour. 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, p.0

consommation, les résultats de cette étude nous sont bombardés les uns après les autres avec une imagerie étourdissante, accentuant le caractère du phénomène et forçant la reconnaissance de sa dynamique et de son ampleur.

Bien que les ateliers du type de ceux de Koolhaas contribuent en toute évidence à la collecte de donnée, à la transdisciplinarité et à la production d'un intérêt critique envers les phénomènes abordés, ils sont néanmoins confrontés au fait que leur contribution architecturale, c'est-à-dire la mise en forme d'une synthèse de recherches fondamentales hors discipline, demeure minime, voire même totalement absente. Leur contribution à la connaissance réside plutôt dans ce que ces ateliers aspirent à produire : porter un regard fondamentalement nouveau sur le monde pour que nous puissions le comprendre et nous y projeter.

### **05.2.2 Atelier *design-build***

Le deuxième modèle d'atelier de recherche auquel la thèse s'intéresse particulièrement est un modèle qui s'investit dans des problématiques locales, qu'elles soient géographiques ou disciplinaires, et qui, en s'attardant spécifiquement à l'objet architectural et à ses qualités sensibles, s'engage dans une dynamique de maître-apprenti. L'atelier *design-build*, bien qu'il en existe quelques variations, opère généralement en établissant d'abord une tâche détaillée, une situation ponctuelle et précise qui requiert une réponse tout aussi précise et à travers laquelle étudiants et enseignants s'efforcent de trouver des solutions novatrices qui contribueront à l'élargissement de la discipline et à l'amélioration de conditions humaines et sociales particulières. Les principaux objectifs de ces ateliers sont généralement de répondre à un problème de construction complexe et spécifique, de produire une solution novatrice et reproductible et d'assurer l'éducation de l'étudiant à travers la mise en œuvre de la construction véritable de l'objet architectural. Bien que le modèle du maître-apprenti appar it déjà dans les guildes du moyen-âge et qu'il ait été incorporé dans l'éducation architecturale dès le XIX  siècle, il a aujourd'hui la particularité d'inclure l'apprentissage à travers le service à la communauté, élargissant sa main mise sur la construction aux aptitudes à négocier avec le client et à se familiariser avec les valeurs cultivées par la sphère communautaire.



Le *Rural Studio* de l'Université de Auburn dans l'état de l'Alabama au Etats-Unis, est sans doute l'exemple le plus connu de ce modèle. Mis sur pied par Samuel Mockbee en 1994, l'atelier avait pour premier objectif, dès sa création, d'introduire les étudiants à la construction de maisons individuelles ou d'équipements communautaires dédiés aux communautés défavorisées de la région. De plus, malgré des budgets réduits au minimum, ces projets devaient aspirer à une mise en forme poursuivant les mêmes idéaux architecturaux que ceux des projets réalisés pour des clientèles plus fortunées. Chaque projet est donc l'occasion d'explorer des utilisations novatrices de matériaux communs et peu c uteux et de solutionner l'intégration de nouvelles technologies dans un contexte où les ressources sont minimes. Les étudiants qui participent à ces ateliers sont également exposés au contexte de manière directe, puisqu'ils vivent sur les lieux et deviennent membres de la communauté dans laquelle ils s'investissent.

Le projet *Twenty Thousand Dollar House*, débuté en 2003, est une initiative remarquable dans le travail de Rural Studio. La communauté avec laquelle Rural Studio met sur pied ses projets est constituée de personnes et de familles à faible revenus. Aussi, bien que le gouvernement ait établi un système de prêt hypothécaire, peu de résidents y font appel pour se loger, le prêt maximal plafonnant autour de 20 000\$. Dans le cadre de ce projet, Rural Studio s'est donné la tâche de concevoir une habitation pour cette somme modique, se donnant également comme objectif de tenir compte de l'efficacité énergétique de l'enveloppe et ainsi réduire le c ut d'entretien. Aussi, le groupe s'est donné l'énorme contrainte de prévoir la moitié de la somme totale, soit 10 000\$, pour défrayer les frais d'une main-d'œuvre spécialisée requise pour la construction, ce qui en soi représente une innovation majeure pour ce modèle. En effet, la culture de l'atelier *design-build* est généralement largement dépendante du travail physique des étudiants ou de l'aide de volontaires afin d'éliminer les c uts reliés à une main-d'œuvre professionnelle autrement nécessaire. Avec ce projet, Rural Studio a transformé la culture de l'atelier en s'engageant de plein pied dans une recherche responsable, réaliste, et qui serait reproductible par une communauté indépendante. Jusqu'à présent, trois maisons ont été réalisées, chacune développant de nouvelles configurations spatiales et trouvant de nouvelles solutions pour assurer une performance maximale de ces maisons modestes. La quatrième maison sera construite au cours de l'année 2008 (ill. 05.2.4-5).

En plus du travail novateur sur le terrain, l'entreprise de Rural Studio participe à l'avancement de la discipline par l'entremise de publications, pensons à *Samuel Mockbee and An Architecture of Decency*<sup>34</sup>, et par l'exposition de leurs travaux, entre autres au *Whitney Museum of American Art*   New York en 2002. Le travail de Mockbee et de son atelier a également été reconnu par la communauté, recevant le *Genius Grant* octroyé par la fondation *John D. and Catherine T. MacArthur* en 2000. L'intérêt suscité par le travail de Rural Studio et la publication des projets assurent la contribution de leurs efforts à l'élargissement de la discipline, et ce faisant, participe à l'effort de la recherche architecturale. Un atelier de cette envergure se distingue de la dynamique recherche-intervention et démontre la validité d'une recherche-création et de la participation importante de l'architecture dans l'initiative communautaire.

Dans un autre contexte, le laboratoire *Ghost* de Bryan Mackay-Lyons en Nouvelle-Écosse, propose une variation de l'atelier *design-build* qui s'approche davantage d'une mise en relation in situ de la composition et de la construction au service de l'exploration architecturale, plutôt que d'une réponse à une problématique humaine, comme le fait Rural Studio. Initialement mis sur pied en 1994 avec la collaboration de l'Université Dalhousie, *Ghost Lab* fonctionne maintenant indépendamment de l'université, comme une fondation sans but lucratif, s'associant ponctuellement avec des écoles d'architecture, des agences professionnelles et des éducateurs.

L'objectif premier du laboratoire est d'occuper une position médiane entre la pratique et l'enseignement à partir de laquelle explorer, de manière très concentrée, des situations paysagères, matérielles et culturelles pour éventuellement en arriver à transférer ces explorations vers des problématiques disciplinaires plus larges. Ainsi, chaque exploration du laboratoire constitue une étude fine sur le détail et l'assemblage, de manière à ce que la réalisation informe, depuis son point de vue spécifique, l'univers des sens et des usages. Très près du langage de l'installation architecturale, ces explorations participent à la transformation des techniques de construction traditionnelles de la Nouvelle-Écosse et par conséquent, au langage et au sens de l'architecture quotidienne (ill. 05.2.6-7).

---

<sup>34</sup> Dean, Andrea Oppenheimer, Timothy Hursley. 2002. *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. New York: Princeton Architectural Press.

Alors que Rural Studio s'intéresse aux spécificités des conditions de vie des communautés défavorisées et tente de participer à leur amélioration par l'entremise de constructions fonctionnelles, efficaces, novatrices et esthétiquement harmonieuses et qui tendent vers un objectif de reproductibilité, *Ghost* est une expérience unique dans le processus d'apprentissage d'un groupe d'étudiants. Cela dit, la participation d'éducateurs tels que Kenneth Frampton et Juhani Pallasmaa, de praticiens d'envergure comme Rick Joy et Marlon Blackwell, d'artistes tels que Ian Mckinnon et enfin la rencontre de la communauté locale lors de la grande fête qui clôt chacun des projets, assurent l'engagement de ces explorations dans la discussion critique de la discipline et envers la transformation des traditions locales.   leurs façons respectives, ces deux ateliers démontrent la pertinence du modèle *design-build* dans la mise en oeuvre d'une recherche-création.

### **05.2.3 Atelier transversal**

Comment l'exploration de l'installation architecturale peut constituer une méthode d'enseignement qui réconcilie théorie et pratique dans le projet d'atelier et qui permet le développement des habilités dans les processus d'apprentissage? Cette question, posée au premier chapitre de la thèse, sous-entend qu'à travers l'exploration de l'installation architecturale, un nouveau modèle d'atelier de recherche pourrait prendre forme. Sans prétendre avoir complètement élaboré ce troisième modèle, quelques expériences ont été menées au cours du développement de la thèse qui permettent de croire qu'effectivement, un modèle *transversal* pourrait servir de pont entre les modèles actuels, particulièrement entre les modèles analytique et *design-build*. Ces expériences démontrent également que ce modèle peut servir de base pour le développement d'un atelier de recherche qui s'attaquerait à la fois à l'expérience du paysage urbain et d'une architecture sensible, ce qui constitue un des principaux objectifs de la thèse. En effet, l'énoncé même du sujet de la thèse tend vers la réconciliation de l'urbain, c'est-à-dire celle de l'expérience spatiale de la ville, avec la proximité sensible, c'est-à-dire celle de l'expérience d'un dispositif architectural, par l'entremise de l'installation architecturale. Les modèles analytique et *design-build* répondent chacun en partie aux interrogations soulevées par cette réconciliation, mais sont toutefois insuffisants puisqu'ils sont chacun limités à leurs échelles et

problématiques respectives. La proposition de l'atelier transversal cherche à aller par-delà les limites de ces deux premiers modèles, pour arriver à penser l'objet architectural dans un contexte à l'échelle de la ville et de la société. Il est important de souligner que ce modèle particulier n'est pas une synthèse des ateliers analytique et *design-build*, mais qu'il s'appuie plutôt sur eux et sur ce qu'ils ont à offrir pour sa mise en place et s'établir dans l'entre-deux, partageant le point commun de ces deux modèles mais se distinguant pourtant de chacun d'eux, d'où l'appellation « transversal ».

La transversalité, telle que présentée par René Thom dans *Paraboles et Catastrophes*<sup>35</sup>, est le lieu où deux variétés constituent le bord commun d'une même variété, que l'on étudie en termes de limite, de bord, de voisinage, de déformation, de disjonction et de discontinuité. La transversalité apparaît comme la mise en œuvre des lieux de catastrophe :

« Pour moi, il y a catastrophe dès qu'il y a discontinuité phénoménologique. J'ai voulu indiquer par ce mot qu'il s'agissait de quelque chose de dynamique, qu'une dynamique sous-jacente existait. Le bord de la table, là où le bois devient de l'air : c'est une surface de séparation, c'est un lieu de catastrophe. La catastrophe est donc permanente, nous n'en avons pas conscience. »<sup>36</sup>

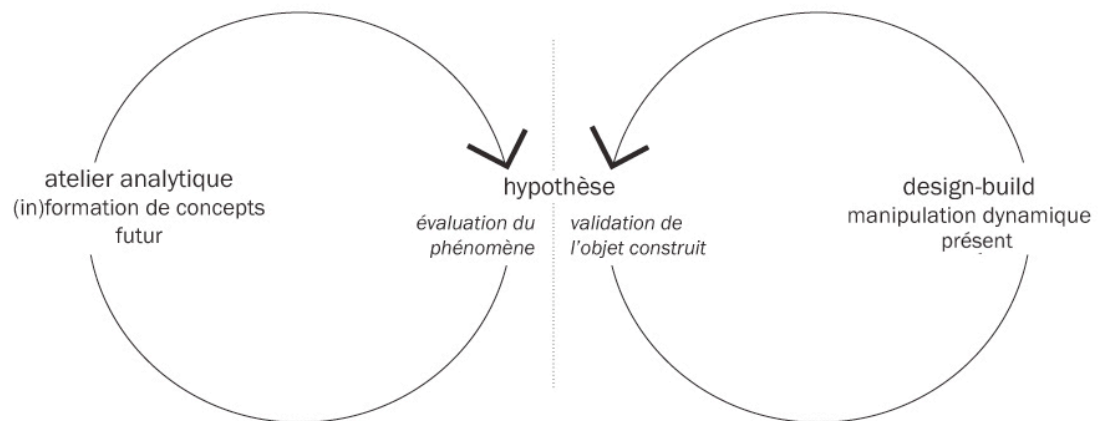
Proposée en ces termes, la transversalité, plutôt que de tendre à la destruction d'un système ou d'une entité, suppose plutôt une capacité à traverser d'un système à un autre, à opérer dans l'interstice commun aux deux entités et de rendre apparent les lieux de catastrophe. Dans une pratique pédagogique, il s'agirait donc de permettre à l'étudiant de procéder à la mise en œuvre de « traverses » par l'identification des limites et des bords communs de deux ou plusieurs champs d'étude, notamment celui de l'architecture. Mais pour qu'une telle entreprise fonctionne, il est nécessaire qu'enseignants et étudiants reconnaissent, dès le départ, l'éclatement possible auquel fait face le projet d'architecture et de l'adresser conséquemment par un retour régulier sur la question d'origine. Plus qu'un simple échange entre disciplines, la transversalité implique qu'il y ait confrontation des champs d'études et qu'un regard critique sur la discipline, celle de l'architecture, soit posé.

---

<sup>35</sup> Thom, René. 1983. *Paraboles et Catastrophes: entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*. Paris: Flammarion.

<sup>36</sup> Thom, René. 1993. *Prédire n'est pas expliquer : entretiens avec Émile Noël*. Paris : Flammarion.

Tel que présenté dans les points précédents, l'atelier analytique et l'atelier *design-build* fonctionnent à l'intérieur de paramètres relativement déterminés. Alors que l'atelier analytique se concentre principalement sur l'accumulation d'informations diverses relatives à un sujet précis et   en communiquer les découvertes dans une synthèse « architectur e », soit une méthodologie d'intégration, l'atelier *design-build* s'intéresse à un problème très particulier et très concret, de sorte que les connaissances acquises sont appliquées de manière directe sur l'objet à l'étude, soit une méthodologie d'application. Sans vouloir réduire les potentialités de ces deux modèles d'atelier, le schéma 05.2.1 illustre le parallélisme des modèles et l'incapacité qu'ils ont à communiquer leurs observations, notamment à cause du genre d'hypothèse et d'outil de validation qu'ils produisent chacun.



schéma 05.2.1 modèles d'ateliers de recherche analytique et *design-build*

Une autre façon d'illustrer le parallélisme de ces deux modèles est de mettre en comparaison les différences entre les compétences qui sont visées par chacun. Encore une fois, il est important de reconnaître que des variations existent pour chacun des modèles et que d'une variation à une autre, les objectifs et les compétences visés peuvent eux aussi varier. Aussi, ces ateliers visent certainement à développer le plus grand nombre de compétences possibles établies par les

objectifs académiques. Cependant, certaines généralités communes à un même modèle peuvent être observées, alors que chaque atelier met une emphase particulière sur des compétences particulières, de manière à ce que le fossé entre les modèles devienne apparent. Le tableau 05.2.2<sup>37</sup> met en relief les spécificités et concentration de compétences relatives à chaque modèle.

atelier analytique	atelier transversal		atelier design- build
	installation architecturale	atelier 3011a	
2	2	2	
3	3	3	
	4	4	habileté de pensée critique
habileté de collaboration	6	6	6
	7	7	comportement humain
	8	8	diversité humaine
	9	9	9
	10	10	10
	11	11	11
	12	12	12
	15	15	15
	16	16	16
	17	17	17
			24
	25	25	25
			26
			27
	30	30	préparation de programme
36		36	
	37	37	éthique et jugement professionnel

tableau 05.2.2 tableau des compétences spécifiques

<sup>37</sup> Les chiffres qui figurent dans le tableau font référence à la liste des compétences établie par le Conseil Canadien de Certification en Architecture, présentée au point 05.1.0.

  la lumière de ce tableau, un certain nombre de conclusions préliminaires peuvent être tirées. D'abord, le modèle analytique tend davantage vers des compétences de connaissances générales, alors que le *design-build* tend plutôt vers des compétences de connaissances spécifiques, notamment des compétences constructives. Encore, alors que le premier nécessite un appui graphique important pour organiser l'ensemble des informations recueillies, le second s'appuie sur la réalisation physique et sensible de l'objet. Les deux partagent néanmoins certaines compétences, soit celles qui engagent les connaissances des traditions locales, régionales, nationales, occidentales et non-occidentales. Le premier doit s'intéresser aux conditions qui ont fait surgir le phénomène et donc aux traditions qui l'ont supporté s'il veut saisir la globalité et l'ampleur du phénomène. Le second, pour arriver à s'investir pleinement dans le lieu de la construction, quel qu'il soit, doit d'abord comprendre l'environnement dans lequel il intervient. Bien que les deux modèles s'intéressent à ces compétences de manières différentes, il est important de souligner cet intérêt commun, considéré à deux échelles opposées. Le recours aux antécédents est également une compétence commune aux deux modèles : l'analytique pour pouvoir appuyer les observations du phénomène actuel sur des réalisations, études ou phénomènes précédents, dans l'optique d'une étude de cas par exemple, alors que le *design-build* davantage pour s'appuyer et peut-être transformer des méthodes d'assemblages – constructives ou spatiales, dans l'optique d'une étude de précédent plus commune dans les ateliers réguliers.

Ces parent s entre les modèles analytique et *design-build* nous informe sur la pertinence de leur mise en commun et de leurs intérêts partagés malgré des échelles d'investigation diamétralement opposées.   partir de ce bloc commun, l'atelier transversal emprunte d'autres objectifs et caractéristiques de part et d'autre et vise particulièrement cinq autres compétences, identifiées par des encadrés dans le tableau, qui sont l'habileté de pensée critique, les comportements humains, la diversité humaine, la préparation de programme et l'éthique et le jugement professionnel. Il semble primordial qu'un atelier qui cherche à réconcilier l'espace urbain à l'objet architectural s'adresse à ces compétences. D'abord parce qu'elles mettent directement les deux échelles d'investigation dans un rapport critique, injectant du paysage dans l'objet et de l'objet dans le paysage, et qu'elles sont des compétences qui exigent un processus itératif, permettant de concilier le corps et les habitudes humaines, l'objet architectural et

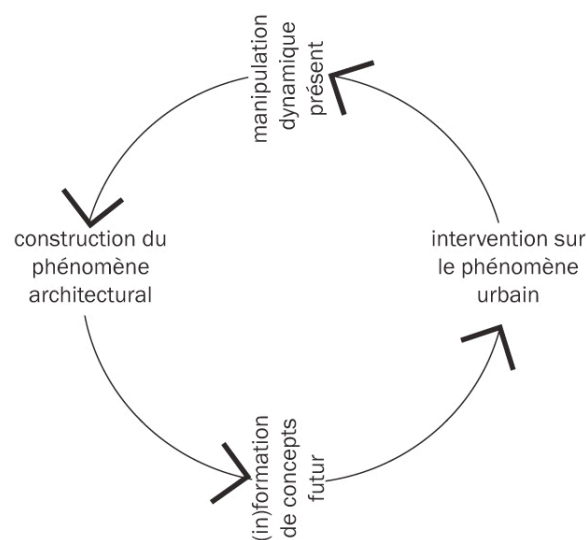
l'espace de la ville dans une attitude réflexive et créative. Les objectifs cherchent évidemment à développer une attitude critique chez l'étudiant, mais cherchent également à favoriser l'acquisition de compétences qui lui permettront d'intervenir dans la ville. De cette façon, elles assurent à la fois la pertinence de l'investigation à l'intérieur d'une recherche disciplinaire et le développement de compétences qui permettent à l'étudiant de se projeter dans le réel, tant par l'intervention proposée que par l'affirmation d'un programme intellectuel.

Un dernier point du tableau sur lequel il est nécessaire de s'arrêter est la sixième compétence, soit l'habileté à la collaboration. Celle-ci, partagée par les trois modèles est absolument essentielle dans l'atelier de recherche. Dans le modèle analytique, qui s'attaque souvent à des problématiques très élargies, comme dans l'exemple de Koolhaas donné précédemment, la collaboration est nécessaire pour que les informations recueillies par chacun des participants soient mises en commun dans un objectif précis et unique, ce qui permettra de tirer certaines conclusions ou de supporter une théorie. Le modèle *design-build* nécessite une collaboration continue entre les participants depuis la conception de l'objet jusqu'à dans sa construction. Le modèle transversal, quant à lui, engage une collaboration dans le partage et la confrontation des idées, dans la mise en commun des observations urbaines, humaines et phénoménologiques, et dans une réflexion collective sur des problématiques disciplinaires et constructives. Dans chacun des cas, mais particulièrement dans le modèle transversal, la question de recherche greffée aux processus d'apprentissage est ce qui permet la simultanéité de l'attitude réflexive et du développement des compétences exigées par les études de premier cycle.

Dans le cas qui nous concerne, la question greffée à l'atelier transversal pourrait se poser de la façon suivante : comment l'installation de dispositifs architecturaux dans l'espace de la ville permet-elle de transgresser les stéréotypes des comportements publics? Et comment permet-elle de transformer la mise en lieux et en espaces d'architectures permanentes déjà-là?  videmment, il serait naïf de poser une telle question à un étudiant de deuxième année et attendre une réponse éclairée. Cela dit, l'ouverture à la fois sur l'imagination et sur l'intervention dans le réel qui caractérise l'installation architecturale assure, du moins nous l'avons observé au cours des exercices menés en atelier, l'enthousiasme des étudiants et leur participation active dans l'exploration et l'élargissement de leurs compétences personnelles et communes. Aussi,



l'installation architecturale agit de manière subversive de façon à transférer ses effets potentiels d'action dans la ville sur le potentiel conceptuel de l'étudiant. En effet, si l'installation architecturale peut être considérée comme agit-prop dans la ville, elle est aussi un agit-prop dans l'attitude et l'apprentissage de l'étudiant dans la mesure où elle fait la promotion d'une approche multi-réflexive et permet à l'impertinence de bousculer les blocages dus à certaines idées reçues. De cette façon, la question de recherche devient un facilitant à l'émulation qui transforme les relations entre étudiants, entre étudiants et professeurs, entre l'étudiant et sa perception de la discipline, et enfin, entre les compétences acquises et la capacité à agir pour la transformation du monde.



schéma 05.2.3 modèle d'atelier de recherche transversal

Le schéma 05.2.3 illustre la boucle itérative produite dans l'atelier transversal. Pouvant être entamé à n'importe quel moment de la boucle, le processus doit néanmoins traverser successivement les phases d'exploration et de création de manière à ce que les moments de réflexion et de collecte d'information nourrissent l'acte créatif et inversement. Aussi, en s'appropriant la manipulation dynamique du modèle *design-build* et la formation ou l'information de concepts du modèle analytique, le modèle transversal négocie le proche et le lointain, tout en

négociant le moment présent de construction et la projection future. Par ces négociations, l'atelier transversal opère dans le temps et l'expérience de l'indéterminé où l'incertitude et la spéculation permettent la construction des idées. Cette indétermination procure sans doute une certaine latitude, mais exige que la recherche, l'hypothèse et la proposition soient constamment inter reliées et qu'elles s'informent et se transforment de manière continue.

### **05.3.0 Expérimentations pédagogiques**

Afin d'entrevoir le potentiel de l'hypothèse du modèle d'atelier transversal et du même coup de mettre à l'épreuve le recours pédagogique à l'installation architecturale pour l'apprentissage et la transmission de la discipline, j'ai donc choisi, à ce stade de ma recherche, d'y inclure des observations portant sur des explorations concrètes menées parallèlement dans le cadre de l'enseignement de premier cycle   l' cole d'architecture de l'Université de Montréal. Ce détour qui rend compte d'une démarche plus empirique, voire plus expérimentale, n'est pas à mettre aux comptes des exigences de la méthodologie choisie mais plutôt à porter au chapitre des premières retombées de la recherche. Cependant, et c'est en fait le propre de la méthodologie retenue, ces exemples parallèles m'ont permis de mieux saisir la question de l'enseignabilit  de l'installation architecturale et dans le même mouvement, d'en élargir ma compréhension. Dans le cadre de mes activités de chargée de formation pratique et de consultante, j'ai participé aux enseignements en atelier de la deuxième et de la troisième années du programme de baccalauréat en architecture à l' cole d'architecture. Avec l'accord de mes collègues et celui de la direction de l' cole, j'ai d'abord procédé à l'insertion d'une expérimentation dans l'atelier ARC2011 et élargi un exercice imposé à l'atelier ARC2012, deux ateliers d'architecture obligatoires de deuxième année à l' cole d'Architecture, conduits aux trimestres d'automne 2006 et hiver 2007 respectivement. Le premier était un exercice facultatif ouvert à l'ensemble des étudiants de deuxième année sous forme de charrette, alors que le deuxième s'inscrivait dans le programme régulier de l'atelier. Au cours du trimestre d'automne 2007, j'ai pu mettre sur pied, en collaboration avec Georges Adamczyk, un atelier de conception de troisième année au baccalauréat afin de mettre en oeuvre le modèle d'atelier transversal proposé dans la thèse et

montrer la pertinence d'aborder l'enseignement de l'architecture à travers l'installation architecturale, un atelier qui s'intitulait *Du fragment à la ville : installer l'architecture*. Cet atelier est présenté en détail au point 05.4.0.

### **05.3.1 Expérimentation 1 +2 : ARC2011 + ARC2012<sup>38</sup>**

Troisième atelier de conception au cursus, l'atelier ARC2011 aborde le projet d'architecture urbain, et met l'emphase sur la question de l'«habiter», c'est-à-dire sur le rapport d'identité qui se joue entre l'individu et son appropriation du milieu physique urbain. L'atelier se divise en deux exercices principaux, soit le développement d'un atelier d'artisan sur un site exigu en centre ville, et le second, un projet d'habitation collective. Dans chacun des exercices, la relation du projet   l'environnement construit, tant dans sa dimension physique que sociale, est prise en considération, de manière à ce que l'étudiant s'interroge sur différents niveaux d'interaction qui peuvent exister entre l'espace privé et l'espace public. Cet atelier a pour objectifs d'amener l'étudiant à découvrir et à interpréter les éléments propres à un contexte, à raffermir le processus de création à partir du questionnement sur un thème jusqu'au développement de la forme architecturale représentative des idées mises de l'avant et d'explorer les acquis de la culture urbaine et architecturale. Aussi, l'atelier doit mener l'étudiant à développer un haut degré de cohérence entre les idées explorées par le prétexte, les données contextuelles, la forme architecturale et la matière, en plus de contrôler les différents modes de représentation pour chacune des étapes du processus de création.   travers ces nombreux objectifs, la première exploration visait particulièrement à engager le processus de création en opérant sur la transformation des perceptions de l'habitabilité de l'espace urbain et sur la cohérence entre les idées explorées. De cette manière, les étudiants étaient encouragés à transposer une exploration à la limite de la transgression dans un projet plus standard.

Entre les deux projets principaux, les étudiants ont à effectuer une analyse urbaine à l'échelle du quartier d'intervention, de telle sorte que la fin de cet exercice, tout juste avant que le projet

---

<sup>38</sup> La description de la charrette est présentée à l'annexe 1.

d'habitation collective soit entamé, représentait un moment idéal pour insérer l'exercice de l'installation. Ce moment était idéal puisque les étudiants avaient terminé un premier exercice qui considérait un élément public inséré dans l'individualité, la boutique de l'artisan, et s'apprêtaient à renverser les prémisses du premier exercice, c'est-à-dire de considérer l'individualité dans une habitation collective. Aussi, ayant procédé à une analyse exhaustive de l'historique, de la typologie, des statistiques sociales, etc. du quartier d'intervention, les étudiants saisissaient assez bien la dynamique du quartier et pouvaient maintenant poser un regard éclairé sur l'occupation ponctuelle de cette même étendue.

Présentée sous forme d'hétérotopie, l'expérience proposée consistait à insérer des « pièces urbaines » qui d fieraient les manieres habituelles d'habiter l'espace public, et inversement, de s'attarder à reconn tre la participation de l'espace public dans les manieres d'habiter l'espace privé.   partir d'un logement type de Montréal, les étudiants étaient invités à réfléchir sur la nature de chaque pièce, sur les fréquences d'usage, sur la co-habitation avec l'extérieur, etc, pour ensuite proposer, sous forme de dessins, de maquettes ou de performances, la transformation de chaque pièce privée en pièces publiques.

Dans l'exemple de l'illustration 05.3.1, les transformations proposées par le groupe d'étudiants consistaient à investir un trottoir achalandé en introduisant une succession de pièces correspondant aux usages privés. Le salon, lieu de distraction, se transforme en lieu d'échange et d'exposition; la découverte culinaire, en découverte musicale; la solitude et l'hygiène de la salle de bain, en clinique de santé et de protection; le bureau de travail, en centre d'aide à l'emploi et le repos et le confort de la chambre se transforme en lieu de méditation. De cette manière, l'individu qui déambule sur le trottoir a la vision d'une construction publique continue qui offre des services privés, alors qu'en réalité, les pièces sont physiquement dissociées de manière à ponctuer la cadence du trottoir.

Un deuxième exemple, à l'illustration 05.3.2, montre comment cette même réflexion s'est plutôt étendue à travers le territoire de manière à accompagner le rythme quotidien de quelques individus, débutant dans un quartier défavorisé et se déplaçant vers le centre-ville. Chacune des

installations offre successivement un lieu de repos, d'hygiène, d'alimentation, de divertissement et de travail, principalement reliées à l'accompagnement d'itinérants en réinsertion sociale.

Ce qui est particulièrement intéressant est la transformation et l'influence de ces idées dans le projet d'atelier. Dans le cas du premier exemple, l'intervention proposée sur le trottoir s'est transformée dans l'étirement de l'espace public à travers tout le bâtiment d'habitation collective : un espace public accessible depuis la rue (ill. 05.3.3), dans lequel les étudiants imaginaient le salon/espace d'exposition, et aux étages supérieurs, des lieux communs aux unités d'habitation pour faire fi des corridors habituels (ill. 05.3.4). En renversant la proposition originale, c'est-à-dire en créant d'abord des limites à l'espace public pour ensuite décloisonner la propriété privée, l'investigation initiale par l'exploration de l'installation architecturale, a infléchi et enrichi un projet d'architecture autrement standard.

Le second exemple, quant à lui, a intégré la séquence d'usage à travers le temps et le territoire par l'extension de diverses pièces intérieures privées vers des terrasses extérieures adjacentes, morcelant la façade et ouvrant les logements les uns sur les autres à différents moments de la journée (ill. 05.3.5). Aussi, le projet dédie une superficie considérable du rez-de-chaussée pour l'intégration d'un espace café dont la configuration serait malléable selon les besoins des habitants et de la communauté, s'ouvrant parfois sur les espaces extérieurs publics adjacents au bâtiment (ill. 05.3.6). De cette façon, en plus d'être généreux envers ses utilisateurs, le projet démontre un souci élargi pour une communauté défavorisée en offrant des lieux d'interactions ponctuelles selon les exigences du temps et des activités. Dans ces deux exemples, l'influence de l'exercice de l'installation, qui, faut-il préciser, n'a duré que 48 heures, a été décisive dans l'orientation et le développement du projet d'atelier. L'exercice aura également permis l'exploration de propositions alternatives à la fois dans la ville et dans l'espace d'habitation, dans les processus de création et dans la mise en relation des compétences professionnelles et d'une exploration à la limite de l'architecture.

Suite logique de l'atelier précédent, l'atelier ARC2012 poursuit l'exploration urbaine mais prend de l'expansion en termes d'infrastructure, passant de l'habitation collective à l'équipement culturel, en l'occurrence ici le musée. L'expérimentation conduite dans cet atelier a en soi été

relativement similaire à la première, c'est-à-dire qu'elle ne consistait qu'en un court exercice précédant le projet « véritable » de l'atelier. Inscrit au plan de cours, cet exercice était imposé à l'ensemble des étudiants de deuxième année et apparaissait au plan de cours dans les termes suivants :

« (...) un premier exercice (qui consiste)   élaborer une installation temporaire qui annoncerait la venue du nouveau musée de la bande dessinée à Montréal. (...) L'exercice 1 vous propose d'œuvrer dans le site vacant derrière la tête d'ilot situé aux coins des rues Ste-Catherine et St-Laurent. L'épaisseur signalétique doit être conçue sur le côté St-Laurent dans un volume virtuel de 1m de profond par la largeur du site et par la hauteur des bâtiments voisins. L'installation temporaire, en plus d'annoncer la venue du musée, doit être issue d'une réflexion sur Gotham City. »

Cette maigre description de l'exercice posait une certaine difficulté pour les étudiants dans la mesure où il leur était difficile de saisir ce en quoi pouvait consister une installation architecturale, quels pouvaient être ses effets et en quoi elle pouvait contribuer au développement du projet principal. Aussi, l'exercice a, dans l'ensemble des ateliers, été abordé plutôt comme un exercice d'introduction au thème du trimestre. L'exercice a néanmoins constitué dans l'atelier que je dirigeais, un moment important qui a eu des retombées relativement significatives sur le travail de certains étudiants. Je me contenterai de présenter un seul exemple de cet atelier.

Les étudiants ont donc été invités à proposer une installation qui annoncerait la venue prochaine d'un musée pour la bande dessinée au centre ville de Montréal, en réfléchissant d'abord sur la mise en scène de la bande dessinée et celle de la ville. Ils ont également été invités à réfléchir sur l'utilisation et l'assemblage de matériaux communs, « *low-tech* », et à trouver des dispositifs qui pourraient transposer des usages privés dans l'espace public.   travers la mise en forme d'activités ludiques comme des balançoires, des jeux de miroirs et d'ombres flottant au-dessus d'une scène, la proposition présentée aux illustrations 05.3.7 et suivantes a engagé de manière littérale l'ubiquité de la bande dessinée (ill. 05.3.7). Dans le projet du musée, la scène est transformée en espace public, invitant les lieux adjacents à interagir avec la proposition (ill. 05.3.8). Le jeu des miroirs, de voir et d'être vu, est transposé dans une façade qui distorsionne la réflexion (ill. 05.3.9) et finalement, l'atmosphère incertaine des ombres projetées investiguées

dans l'installation est transformée par une surface verticale verte qui émerge, recule, enveloppe et rend floues les limites intérieures du bâtiment (ill. 05.3.10).

Bien que ces propositions aient été brèves et menées principalement de manière intuitive, elles demeurent tout à fait pertinentes dans l'exploration pédagogique. En effet, malgré le fait que les étudiants n'aient eu qu'une courte introduction au potentiel d'exploration de l'installation architecturale, ces investigations n'ont pas été na ives : elles ont engendré des transformations substantielles sur l'organisation spatiale des projets et sur les processus d'apprentissage et d'application des compétences des étudiants. Ces premières explorations ont permis d'observer que le recours à l'intervention de l'installation architecturale pour la réflexion de l'étudiant a conduit ce dernier à explorer de nouvelles avenues et   s'engager dans un projet d'architecture disons plutôt conventionnel mais avec une attitude plus lib r e et ouverte   l'expérimentation.

#### **05.4.0 Du fragment à la ville : installer l'architecture (ARC3011a) <sup>39</sup>**

  la suite de ces explorations conduites avec les étudiants de deuxième année, il apparaissait essentiel d'élargir la portée de l'investigation et de pouvoir dédier tout un trimestre à la mise sur pied d'un premier atelier transversal. Dans ce cas et d'entrée de jeu, les étudiants seraient appelés à s'interroger sur le dispositif architectural et à utiliser l'installation architecturale comme outil d'exploration de la ville, de la forme construite, de l'assemblage des matériaux, et des dimensions économiques, culturelles, sociales, historiques, locales et phénoménologiques du projet d'architecture. L'atelier pourrait aussi défier la relation préexistante entre l'individu et l'architecture, entre le programme et son visiteur, afin de créer de nouvelles relations entre usagers et espaces construits. Aux questions « comment l'installation de dispositifs architecturaux dans l'espace de la ville permet-elle de transgresser les comportements publics? Comment permet-elle de transformer la mise en lieux et en espaces d'architectures permanentes? » posées plus tôt, les étudiants seraient appelés à élaborer des réponses stratégiques qui leur permettraient d'explorer l'univers de l'intervention et de l'architecture

---

<sup>39</sup> Les documents relatifs à cet atelier sont présentés à l'annexe 2.

temporaire. Dans le cadre de cet atelier offert en troisième et dernière année du premier cycle, j'ai pu diriger, en collaboration avec Georges Adamczyk un atelier « Formes et fonctions » au cours du trimestre d'automne 2007. Cet atelier devait poursuivre les objectifs déterminés par le cursus académique. Selon le rapport présenté au CCCA par l' cole d'Architecture de l'Université de Montréal, ces objectifs se décrivent de la manière suivante :

« Développement d'un projet en réponse à un programme précis sur un secteur spécifique de l'activité humaine : prétexte pour explorer une fonction et lui découvrir de nouvelles significations à travers la forme architecturale. Développer chez l'étudiant une culture d'intervention qui vise à adapter et harmoniser les exigences du développement immobilier avec le cadre bâti existant en respectant et en mettant en valeur la mémoire des lieux. »<sup>40</sup>

L'atelier a donc cherché à répondre à ces exigences tout en orientant ses investigations de manière à mettre l'emphase sur les compétences à l'habileté de pensée critique, à la compréhension des comportements humains et de la diversité humaine, à l'éthique et au jugement professionnel et à la préparation de programme. Cette dernière compétence, qui constitue un élément important du cursus académique, notamment des ateliers de la série Formes et Fonctions, est l'élément autour duquel s'est organisée l'approche de l'atelier, ou plutôt, c'est autour de son absence que l'atelier s'est organisé. En effet, en écartant la notion de programme dès le départ, en travaillant sans paramètre fonctionnel, il était possible d'amener les étudiants à travailler avec des éléments architecturaux de base afin de provoquer un changement dans leur compréhension de ce que l'architecture peut être et peut faire pour un programme éventuel.   travers des dispositifs, des fragments ou figures d'architecture de base, comme le mur, l'escalier, la fenêtre, etc, chaque exercice a été conçu afin d'amener les étudiants à explorer les actions potentielles auxquelles invitent ces fragments plutôt que de composer avec une liste de fonctions prédéterminées, où ces actions seraient sans doute diminuées ou impossibles :

*« In traditional designing methods, the program, whatever it might be, acts as a focal point in the development of a building. By instructing the architect on needs,*

---

<sup>40</sup>  cole d'architecture, Université de Montréal. 2004. *Rapport présenté au Conseil Canadien de Certification en Architecture (CCCA) en vue de l'accr ditation des programmes de baccalauréat en design architectural, Ma trise en architecture.*



*dimensions, settings and so forth, it is the first element to dictate how this building will act in its environment and how one will be set to interact with it.»*<sup>41</sup>

 laborant la construction de fictions architecturales en dehors des prémisses habituelles qui sous-tendent les projets d'atelier, c'est-à-dire la prémisse programmatique, les étudiants ont été appelés à développer une méthode de travail originale, soutenue par une analyse contextuelle territoriale et une série d'exercices qui ont structuré les interventions et établi une relation pertinente entre la ville, la proposition et l'usager. De cette façon, en transposant l'atelier dans un contexte *dis-programmatique*, l'étudiant se retrouvait devant une situation où les habilités de pensée critique, de compréhension des comportements humains et de la diversité humaine, et où les questions d'éthiques devenaient cruciales. Les étudiants, ne pouvant se replier sur un énoncé de projet standard, devaient prendre position et affirmer un système d'intentions.

Cette problématique de la programmation était aussi directement reliée à la question de l'éthique architecturale. En effet, parce que les questions de programme, d'intervention dans la ville et sur les comportements publics se pose plus directement par l'installation architecturale que par le bâtiment, le sujet se prêtait davantage à l'exploration, au développement et peut-être même à l'affirmation d'une pensée responsable, un examen critique des normes généralement acceptées d'intervention dans la ville et d'une responsabilité d'action architecturale. Des questions de l'ordre du bien commun, des rapports sociaux et politiques du projet qui s'insère dans l'espace public, des négociations physiques entre les interventions proposées et les participants à l'espace public, ou encore de l'ordre de la négociation entre l'usage de l'espace public, ses perceptions et ses revendications, allaient rattacher le travail des étudiants à la formation de leur identité éthique et culturelle.

La méthode proposée a pris forme selon une séquence permanent-temporaire-permanent/temporaire. Le premier exercice, permanent, consistait en une première analyse d'une architecture d'habitation individuelle afin de comprendre les actions primaires qu'elle supporte traditionnellement et celles qu'elle peut générer potentiellement. Le deuxième exercice, temporaire, a transformé cette architecture et l'a adapté dans un dispositif placé en situation

---

<sup>41</sup> Lévesque, Carole. 2006. *Uselessness in architecture: finding the purpose of architectural installations*. Communication présentée le 6 octobre au cours de la conférence de la *American Collegiate Schools of Architecture: Imag(in)ing worlds to come*, Université Laval.

urbaine afin de favoriser l'émergence d'idées génératives et innovatrices, voire provocatrices, se substituant en quelque sorte à l'habituelle résolution de problèmes. L'exploration de la situation urbaine, par l'architecture temporaire, a finalement amené les étudiants à prendre position et   s'interroger sur la possibilité d'une architecture publique, permanente et/ou temporaire, qui devait entraîner des usages nouveaux et imprévus. Enfin, pour enrichir l'exploration des étudiants, une série de six séminaires ont accompagné leur travail, selon les thèmes plus particuliers engagés à des moments précis du processus. Une première discussion a présenté la philosophie phénoménologique et sa contribution à la discipline architecturale, la seconde discussion a quant à elle présenté le phénomène de l'installation architecturale contemporaine, ses enjeux et son discours. La troisième discussion a démontré l'effervescence des années 1960 et sa contribution à l'installation contemporaine. Au cours des quatrième et cinquième séminaires, les étudiants ont été invités à présenter des textes portant sur l'architecture sensible et signifiante, sur la capacité à émouvoir et à altérer nos manières d'être, et sur l'architecture active, c'est-à-dire l'action de l'utilisateur sur l'environnement construit et l'action de l'architecture dans la ville. Enfin, une dernière discussion a porté sur la formation de l'espace public et la contribution de l'architecture dans cet espace public.

Afin d'amener les étudiants à explorer les lieux de catastrophe du projet d'architecture, les exercices 02 et 03 ont été présentés comme des opportunités à l'impertinence, c'est-à-dire qu'il était souhaité que les étudiants saisissent la dynamique urbaine et tentent soit de la secouer, de la contrarier, ou encore de l'accompagner en accentuant un aspect particulier, en générant des activités inattendues qui pourraient l'améliorer, etc. Pour ce faire, les étudiants devraient attribuer un temps considérable à l'observation et la documentation de la zone choisie et parvenir à inclure cette documentation dans l'élaboration et la communication du projet.

#### **05.4.1 Exercice 01 : explorations fragmentaires**

Au deuxième chapitre, le dispositif architectural était présenté comme un élément qui agit dans le bâtiment de manière à négocier un rapport temporel avec l'espace construit en tenant lieu d'une opération spatiale. Le dispositif propose en effet un certain nombre d'actions explicites qui

régissent et qualifient une relation particulière entre les espaces qui lui sont attenants, informant la relation qui existe entre deux ou plusieurs espaces en renvoyant à des signes reconnaissables par un groupe d'individu et matérialise, ce faisant, une valeur sémantique. La qualité usagère du dispositif consiste alors en la relation qu'il établit entre le bâti et l'individu, c'est-à-dire entre les espaces adjacents, ces espaces et l'individu et entre les individus dans un temps donné. Par exemple, bien que spatialement l'escalier serve à changer de niveau, il sert également à faire pénétrer un espace dans un autre (espace-espace), il propose un point d'observation particulier sur l'espace à celui qui y pénètre (espace-usager) et permet l'échange de conversations rapides (usager-usager). Le dispositif est un moment, donc, une opération spatiale temporelle à l'intérieur du bâtiment. Il met en place trois types d'actions qui sont simultanées : l'action architecturale, qui lie deux ou plusieurs espaces en termes de spatialité physique, l'action temporelle, qui elle est déterminée par l'usage que fait l'individu du dispositif, et enfin, l'action usagère, qui règle les rapports entre deux ou plusieurs usagers. Gr ce à cette triple action, le dispositif articule et qualifie une ponctuation dans l'architecture.

Le premier exercice consistait donc, à partir d'un exemple canonique d'habitation individuelle, à reconnaître les dispositifs mis en place, à les étudier dans leurs dimensions fonctionnelle, matérielle, spatiale, sémantique et active pour les commettre dans de nouvelles configurations. En élargissant l'étude de précédent habituelle à une interprétation phénoménologique à travers la reconfiguration d'espaces sensibles, les étudiants étaient appelés à investiguer les actions et les attributs entraînés par l'enchaînement des espaces plutôt que d'analyser les fonctions et fonctionnements du bâtiment.

L'illustration 05.4.1 présente le tableau schématique transmis aux étudiants, alors que l'illustration 05.4.2 présente l'analyse complétée par un étudiant du groupe, alors qu'il devait analyser la *Villa Muller* d'Adolf Loos. Dans cet exemple, l'étudiant procède d'abord à l'étude sommaire de la maison : son contexte, l'époque de la construction, les intérêts généraux de l'architecte et le fonctionnement spatial de la maison.   partir de cette première étude, qui résume globalement le type d'études de précédents généralement conduites en atelier de conception, l'étudiant choisi quatre dispositifs qui lui semble fondamentaux dans l'interprétation phénoménologique de la maison, en l'occurrence le volume, la surface, le continuum spatial et le

plan horizontal. De ces quatre dispositifs, l'étudiant associe une série de 12 verbes d'action qui sont regroupés selon les trois types d'action énumérés ci-haut, c'est-à-dire les actions architecturales, temporelles et usagères, chacune distillées en un seul verbe ou attribut. Le tableau ci-bas résume l'analyse de l'étudiant cité en exemple :

Fragment à l'étude :

Volume (cube)	Surface (façades)	Continuum spatial (escaliers)	Hauteurs(niveaux)
Espace à espace :			
Signifier	Contenir	Interp�n�trer	Remplir
Espace à usager :			
Abriter	Protéger	Exp�rimer	Utiliser
Usager à usager :			
S'approprier	Rassurer	Accéder	Faciliter
Interprétation phénoménologique :			
Compact	Lisse	Fluide	Maximiser

L'illustration 05.4.3 présente le travail d'un deuxième étudiant qui avait à interpréter la *Gwathmey Residence and Studio* de Charles Gwathmey.   partir d'un travail d'analyse similaire à l'exemple précédent, cet étudiant s'est plutôt attardé aux qualités géométriques du projet, proposant l'hypothèse du cube éclaté pour lequel le fonctionnement est assuré par des prismes secondaires, et inversement, la pertinence de ces prismes étant assurée par leur rapport au cube. De la même manière que l'exemple précédent, une série de verbes et attributs a été identifiée pour parvenir à une interprétation phénoménologique. De cette interprétation, chaque étudiant devait produire un appareil architectural qui traduirait l'enchaînement des dispositifs étudiés, et qui perpétuerait les actions relevées dans une configuration nouvelle, remodelant les actions plutôt que de recrer l'exemple à l'étude. Le choix des matériaux et leur assemblage devaient également participer à la mise en œuvre de l'appareil de manière à constituer les prémisses d'une exploration matérielle qui traverserait l'ensemble des exercices. Les illustrations 05.4.4, 5 et 6 présentent l'appareil construit par le deuxième étudiant, où des prismes de plâtre sont assemblés à l'intérieur d'un cube virtuel et qui présentent, dans leurs relations respectives, des attributs et des actions repérés au cours de l'analyse et traduisant l'interprétation de l'étudiant sur l'expérience spatiale du précédent.

### 05.4.2 Exercice 02 : Installation, architecture et transgression

L'objectif principal du deuxième exercice était d'amener les étudiants à transformer le système d'action proposé par l'exercice précédent en une installation architecturale en milieu urbain. L'exercice proposait ainsi de faire le pont entre architecture permanente et temporaire, et entre actions privées et actions publiques. L'appareil architectural qui avait été construit de manière plutôt abstraite dans les premières semaines de l'atelier devait donc se métamorphoser en construction véritable où l'utilisateur pourrait prendre place et agir de manière réelle. Les étudiants étaient libres de récupérer l'ensemble ou une partie de l'appareil, ou encore d'imaginer une nouvelle construction, qui traduirait toutefois les mêmes paramètres actifs. Il s'agissait donc d'installer l'architecture, de prendre position par rapport au lieu et à la dynamique urbaine et d'exprimer cette position physiquement, architecturalement. L'exercice précédent devait encadrer et soutenir la nouvelle proposition afin de déterminer sa construction, son emplacement et ses effets sur l'environnement et l'utilisateur.

L'exemple de l'étude de la maison de Gwathmey présenté au point précédent s'est transposé de la manière suivante :

#### Langage de la Gwathmey Residence

1. Les volumes fractionnent la maison par leurs fonctions
2. Les fonctions sont définies par le rapport prismes/cube
3. Le cube unifie les éléments
4. Les prismes ajoutés permettent de rendre le cube habitable et praticable
5. Langage clair et volumétrie simple

#### Langage de l'installation

1. L'installation fractionne le site par ses fonctions
2. Les fonctions de l'installation sont définies par le rapport au site
3. Le site unifie les éléments
4. L'installation permet de rendre le site pratique, praticable ou appropriable
5. Langage clair et volumétrie simple

Tel que pr esent e par l'image 05.4.7, la proposition de cet étudiant se r esume en une s erie de murs qui interagissent et organisent l'ensemble de la pente longeant le c ot e ouest de la rue Jeanne-Mance<sup>42</sup>   la mani ere des actions établies au premier exercice : **d efinir** un lieu, **unir** les deux c ot es de la rue, **occuper** le vide, **favoriser** la pause et la communication spatiale, **poursuivre** l'espace du musée, faire une **transition** et augmenter l'**utilisation** du lieu. De cette façon, les murs de b eton blanc pouvaient aussi bien accommoder le promeneur, en offrant des endroits pour s'asseoir ou s'allonger dans des espaces à degr e d'intimit e plus élevée, que transgresser les usages habituels du lieu, forçant le promeneur à contourner certains murs ou à être témoin de sc enes intimes par exemple.

Un autre exemple, celui-ci engendrée par l'étude de la *Maison d'Alsace* de Pierre Charreau, et qui avait g n er e quatre effets spatiaux et individuels, -(s')interroger, (se)glisser, (se laisser)guider et (s') merveiller, a cherchée à convaincre et rendre apparentes les dualit es de la Place des Arts, mouvement vs statique, bas vs haut. Voulant affirmer la dualit e, accentuer le changement des niveaux et clarifier l'échelle et les qualit es spatio-temporelles de la Place, la proposition s' st model e en un toit de métal déployée qui surplombe le bas de la Place et qui projette le plan du sol au niveau haut de la Place, de mani ere   sectionner le paysage en deux niveaux usagées (ill.05.4.8-9).

Il est possible de voir, à la lumi ere de ces deux exemples, l'int egration des champs d'études n ecessaires à une telle entreprise : d'abord la question de l'espace public peut s'intéresser à diff erentes investigations, notamment dans les domaines de la sociologie, de l'anthropologie, de l'urbanisme, de la philosophie, de la psychologie, etc. Aussi, chaque proposition, par son emplacement, son envergure et ses objectifs, menait les étudiants à procéder à des analyses qui débordaient de la discipline architecturale et qui demandaient, de la part des étudiants, une compr ehension de la ville en termes d'usage, de sociabilit e et de comportements, acceptables ou impertinents. Les propositions menaient également les étudiants à s'investiguer eux-mêmes, c'est-à-dire à comprendre et interroger leurs propres comportements publics et   les confronter aux potentialit es de leurs interventions.

---

<sup>42</sup> Les étudiants devaient choisir l'emplacement de l'intervention dans un quadrilatère délimitée par les rues Président-Kennedy, St-Edouard, St-Alexandre et St-Urbain, au centre-ville de Montréal. La carte est disponible à l'annexe 2.

  la suite de cet exercice, les étudiants devaient prendre un recul vis-à-vis de leurs installations et les confronter au même tableau analytique du premier exercice pour suggérer une hypothèse d'actions relative à l'installation, c'est-à-dire proposer les actions propices aux relations engendrées entre espace et espace, espace et usager, usager et usager. De cette façon, le processus itératif dont il était question au point 05.2.3 en arrivait à une seconde boucle. En effet, les étudiants avaient entamé le trimestre par la manipulation dynamique des précédents à l'étude pour ensuite passer à la phase de la construction du phénomène architectural en produisant un premier appareil spatial qui lui a influencé la formation de concept, c'est-à-dire la troisième phase de recherche. En constituant la quatrième phase du processus, c'est-à-dire l'intervention sur le phénomène urbain, la proposition de l'installation architecturale allait mener les étudiants à réengager le processus avec, en main, les outils nécessaires pour affronter la ville et l'architecture publique. Le retour au tableau analytique était donc essentiel, permettant à la fois un retour sur les études précédentes et une projection dans l'espace réel.

### **05.4.3 Exercice 03 : Architecture et espace public**

L'exercice final, de plus longue durée, avait pour objectif d'amplifier les observations et les hypothèses émises dans le deuxième exercice en transférant l'échelle de l'installation vers celle du bâtiment. Les étudiants devaient se pencher sur la nature du bâtiment public : son statut, ses fonctions, sa participation dans la mise en place de lieux communs, etc, et imaginer des usages publics potentiels découlant de leurs investigations précédentes.

Les étudiants avaient déjà, lors du deuxième exercice, largement réfléchi sur les dynamiques urbaines, sociales et usagères de la zone à l'étude. Aussi, l'installation avait été principalement envisagée à travers des actions et usages individuels prenant place dans l'espace public. Le troisième exercice s'adressait plus directement à la question de collectivité et à la participation de l'architecture dans l'émergence de pratiques publiques alternatives. Pour permettre cette nouvelle traverse d'échelle, les étudiants sont retournés sur le site d'intervention, ayant en main les discussions tenues lors des séminaires, deux propositions de dispositifs architecturaux et un nouveau groupe d'actions ou d'attributs. Avec ces nouvelles données, ils ont re-observé, re-

analysé, re-décortiqué et re-document  le site d'intervention, portant une plus grande attention aux caractéristiques qu'ils avaient chacun fait prévaloir lors des exercices précédents.

Sans entrer dans tous les détails de l'élaboration, les illustrations 05.4.10   16 présentent l'ensemble des projets d'un étudiant, depuis l'analyse du précédent jusqu'à la proposition d'architecture publique finale. Dans cet exemple, l'étudiant s'est attaqué à la *Maison Azuma* de Tadao Ando et l'a disséqué en quatre fragments, soient le vide central, la promenade, le mur extérieur et enfin, l'escalier avec le pont.   partir de la liste d'actions suggérées par son analyse, l'étudiant a construit son premier dispositif actif (ill.05.4.10). Se concentrant sur l'idée d'un vide central et les potentialités générées par l'encadrement de ce vide, l'étudiant s'est rattaché au vide délibéré créé par la Place des Arts, entre le côté est, institutionnalisé, et le côté ouest, avec ses bâtiments désertés, son stationnement et ses graffitis (ill.05.4.11). La proposition de l'installation s'est ainsi concentrée à construire un lien visuel à niveau, utilisant les variations topographiques réelles, entre le basilaire de la Place des Arts et la bute sur la rue Jeanne-Mance, pour que l'utilisateur puisse, visuellement du moins, surplomber le vide. Utilisant des méthodes d'assemblage de l'ordre du chantier de construction plutôt que du bâtiment fini (ill.05.4.12), la proposition se voulait précaire et, comme la maison de Ando, cherchait à confronter, justifier, filtrer, séparer, relier et matérialiser la connexion entre les deux côtés de cette artère importante.

Pour la troisième proposition, l'étudiant a poursuivi sa démarche avec un nouveau groupe d'actions relevées depuis l'analyse de l'installation (ill.05.4.13). L'idée principale était de proposer une intervention qui séparerait les deux sens majeurs de l'expérience urbaine, c'est-à-dire la vue et l'ouïe (ill.05.4.14). Jouant avec la vocation déjà établie du quartier, le quartier des spectacles, la proposition travesti le spectacle musical en offrant soit une performance visuelle, soit une performance sonore, même si les deux se produisent simultanément. De cette façon, trois expériences d'un même spectacles sont possibles : de la rue ou de la place publique aménagée au sud, l'utilisateur peut voir l'artiste en spectacle, sans pouvoir l'entendre ; à l'intérieur du nouveau bâtiment, l'utilisateur peut entendre la performance, bouger, danser, sans pourtant voir l'artiste en spectacle ; et enfin, depuis la nouvelle place publique au nord, l'utilisateur est spectateur de la performance livrée par les autres usagers qui entendent la musique, sans qu'il ne puisse ni voir, ni entendre le spectacle véritable (ill.05.4.15). Le projet est donc une stratégie pour augmenter la



valeur d'un sens particulier afin de concentrer l'expérience urbaine sur un seul élément à la fois, pour mettre au défi l'occupation de l'espace public à travers des usages transformables et imprédictibles et pour transgresser les comportements publics « acceptables » (ill.05.4.16).

Les propositions des autres étudiants se sont également développées dans un esprit d'impertinence quant à leur participation à la mise en scène de l'espace public, dans certains cas par la mise en forme de la construction, alors que d'autres ont plutôt mis  sur des programmes hors du commun, tels que le camping urbain, une tour d'isolement ou encore un terrain de jeu à l'échelle de la ville. Chacune à leur manière, avec leurs intérêts particuliers, leur échelle et leur constructibilité, les propositions se sont toutes investies dans un effort d'imaginer l'espace de la ville comme un lieu où l'architecture et les usages qu'elle propose peuvent participer à transformer nos manières d'envisager l'espace public.

#### **05.4.4 Critique de l'atelier ARC3011a**

Bien que la plupart des étudiants étaient, jusqu'à un certain point, familiers avec la notion d'installation, tous ont entrepris l'atelier avec une préconception disons plutôt artistique où prévaudrait l'arbitraire et l'effet isolé. En effet, ils se sont engagés dans l'atelier croyant que les différents exercices mèneraient à des interventions esthétiques ou sculpturales, voyant mal comment l'investigation de l'installation pourrait constituer un outil avec lequel interroger leurs méthodes de conception et intervenir sur leurs compréhensions du rôle déstabilisateur que peut jouer une petite architecture publique dans la ville. La notion d'installation architecturale représentait, dès le départ, un premier défi qu'il fallait relever tout au long du trimestre afin de s'assurer, autant que possible, que les étudiants ne sombrent dans la représentation strictement formaliste mais qu'ils s'investissent véritablement dans un rapport critique avec la discipline et la ville.

Les exercices de l'atelier étaient organisés de manière à ce que la première étape porte plus particulièrement sur l'interprétation phénoménologique du précédent architectural, afin que les étudiants en extraient des leçons et des outils avec lesquels travailler un rapport à l'urbain et à

l'usager qui diff rerait des approches descriptives généralement associées aux études de précédents et qui allaient se substituer au programme fonctionnel prédéterminé que l'on remet habituellement aux étudiants en début de trimestre. Cette étape complétée, la suivante devait amener les étudiants à utiliser ces outils, c'est-à-dire les différents verbes et attributs déduits par le travail analytique, afin d'associer l'expérience phénoménologique avec l'expérience du dispositif architectural et l'amplification d'une expérience urbaine. La troisième étape, enfin, devait permettre aux étudiants de consolider les premières explorations et proposer une architecture publique à l'échelle du bâtiment qui permettrait l'invention et l'impertinence de l'installation de prendre place à travers un programme plus complexe et mis en place pour un auditoire plus large.

Ces trois étapes devaient finalement permettre aux étudiants de se concentrer principalement sur une expérience phénoménologique, sur un dispositif architectural, sur une caractéristique urbaine et sur un rapport à l'usager.  videmment, d'autres éléments seraient entraînés dans l'investigation de ces quatre composantes afin de les supporter et de les enrichir, mais seraient néanmoins secondaires à l'hypothèse de départ. De cette façon, autour du noyau dur de la proposition, ont gravité des hypothèses secondaires qui ont assuré la flexibilité de l'exploration. Aussi, bien que les exercices aient été présentés comme des étapes successives, il était crucial que le cycle hypothèse, exploration, proposition soit itératif de manière à ce que les différentes échelles explorées puissent intervenir les unes sur les autres, même si chaque exercice se concentrait sur une échelle particulière, à des moments particuliers du trimestre. Les étudiants ont d'abord démontré un certain malaise vis-à-vis l'itération du processus et de la réciprocité des exercices, compte tenu que même si les processus de conception ne sont jamais linéaires, il en demeure que les étudiants en ont généralement une perception de linéarité. Ceci explique peut-être en partie leur réticence initiale à se lancer dans des propositions hasardeuses, trouvant réconfort dans des propositions relativement sages qui garantissaient un certain contrôle sur les développements subséquents.

De concert avec le processus itératif, d'autres difficultés ont émergé au fil du trimestre. D'abord, l'analyse du précédent représentait un certain défi dans la mesure où les étudiants devaient se projeter dans un espace phénoménologique inconnu et imaginer le phénomène généré par le

projet   l'étude. Aussi, et ce malgré les discussions encourues par le premier séminaire, la notion de phénomène architectural semblait difficile à intégrer dans l'analyse. Le passage au deuxième exercice posait aussi certaines difficultés, considérant que les étudiants devaient utiliser l'appareil architectural du premier exercice et arriver à proposer un dispositif qui transgresserait l'usage public du site choisi. Cette difficulté se posait de deux façons : d'abord, ils avaient, dans certains cas, approché l'exercice avec une attitude de mimétisme, reproduisant parfois trop littéralement le projet   l'étude. Aussi, la latitude qui leur était laissée pour trouver des stratégies d'intervention transgressives, c'est-à-dire qui bousculeraient, d'une façon ou d'une autre, les habitudes des usagers, semblait difficile à manœuvrer puisque les étudiants se trouvaient eux-mêmes dans une situation déstabilisante. Enfin, la troisième étape de l'atelier, où les étudiants devaient transférer leurs explorations à l'échelle du bâtiment, posait une difficulté dans la mesure où les étudiants devaient créer un programme d'usage qui serait une conséquence directe des observations qu'ils avaient faites et qui engagerait la ville aux limites de la vraisemblance et de l'acceptable. L'incertitude liée au moment de catastrophe semblait, de façon générale, être la source des hésitations encourues et de l'autocensure prodiguée par les étudiants.

Aussi, compte tenu que cet atelier était une première expérimentation, il aurait fallu que l'envergure du troisième exercice soit plus restreinte et qu'elle demeure plus près de l'échelle de l'installation de façon à ce que les étudiants déterminent plus rapidement leurs intentions de programme et qu'ils consacrent davantage d'énergie à développer l'organisation et la constructibilité du projet, voire à en proposer la réalisation d'un fragment en vraie grandeur. Ce genre de difficulté, que l'on voit souvent apparaître au projet de fin d'études, est symptomatique de l'incertitude dans laquelle baigne les étudiants lorsqu'ils sont contraints à définir eux-mêmes les paramètres d'un projet et par la même occasion, identifier la base de leur programme intellectuel. Aussi, afin d'assurer un engagement constructif plus rapide et plus assuré au moment du troisième exercice, il aurait fallu que plus d'emphase soit portée sur la matérialité et l'assemblage des dispositifs précédents, de manière à ce que ces premières explorations culminent dans le dernier exercice. Bien que les deux premiers exercices aient fait une tentative vers cette optique -le matériau du premier appareil devait contribuer à l'interprétation du phénomène et une maquette ou dessin technique « vraie grandeur » était exigé pour la

présentation de l'installation, les étudiants ne sont pas parvenus à s'engager suffisamment dans l'assemblage des propositions.

Cela dit, des points positifs d'importance se sont tout de même révélés. D'abord, les séminaires qui accompagnaient la réflexion des étudiants ont permis d'assurer un niveau acceptable de réflexion théorique et ont parfois généré des discussions où les étudiants ont pu s'exprimer sur des questions qui débordaient le cadre des exercices et qui permettaient la confrontation de certaines opinions au sein du groupe. De cette façon, les discussions ont circulé dans l'atelier et ont participé à la mise en commun des idées et à une émulation collégiale. Aussi, à la suite de chacun des séminaires, les étudiants se sont lancé dans des lectures connexes aux thèmes abordés de façon à enrichir leur réflexion sur le projet et à apporter des nuances au processus. Même si les séminaires ont nécessité beaucoup de temps d'atelier, ils auront constitué une source d'information et de réflexion importante pour que les étudiants saisissent les enjeux proposés par l'atelier et trouvent un lieu où engager des questionnements fondamentaux.

Un autre aspect important qu'aura généré l'expérience est la découverte par les étudiants d'une autre manière de réfléchir l'architecture, principalement à travers l'expérience phénoménologique et la libération du carcan programmatique dans lequel les projets d'atelier se retrouvent généralement. Des commentaires qui ont émergés à la fin du trimestre, doivent être retenus l'importante appréciation de devoir briser les conventions, d'être forcé à aller au-delà du normatif pour qu'émerge des intentions véritables et de se retrouver dans une situation où une prise de position doit être manifeste afin de statuer sur des problématiques urbaines et publiques, tout en questionnant la capacité à réfléchir à l'habitabilité de la ville, dans ses sphères publiques et privées. En plus de répondre aux exigences académiques, telles que le développement des compétences d'habiletés de design, des connaissances de systèmes structuraux, d'enveloppe et de services du bâtiment, de conformité aux codes de construction, etc, l'atelier aura également donné l'occasion aux étudiants de mettre au défi leurs préconceptions sur la discipline et sur le rôle de l'architecte dans le développement de la ville. Les problématiques reliées à l'éthique et engagées par la formulation de programmes d'intervention ont aussi traversées les recherches menées par les étudiants de manière à ce que leur travail soit constamment relié à la question de départ de l'atelier et aux prémisses qu'ils ont instauré dès les premières explorations. De cette

façon, malgré les difficultés encourues, cette première expérience aura démontré le potentiel d'action, de transformation et d'engagement du modèle pédagogique transversal et du rôle qu'y joue l'installation architecturale.

#### **05.4.5 Conclusion de l'atelier ARC3011a**

Lorsque Ernest Boyer présentait l'enseignement en termes de recherche, il proposait que le questionnement et le programme intellectuel de l'enseignant devaient rencontrer ceux des étudiants et que l'enseignement n'était pas qu'une simple affaire de transmission de la connaissance mais plutôt une question de la transformer et de l'étendre, à la fois chez l'étudiant et chez l'enseignant. Transformer et étendre la connaissance en naviguant à l'intérieur d'objectifs académiques prédéterminés requiert de la part des étudiants et des enseignants d'être prêts à jouer sur les limites de la prudence et à accepter l'absence d'un contrôle absolu et la transgression de règles imposées par l'académie. La rencontre entre recherche-création et enseignement devient, dans cette proposition, le lieu où peut effectivement se développer une collaboration entre des questions de recherche, le transfert et le développement des compétences et l'élaboration ou la confirmation de systèmes d'intentions. C'est à travers la mise en commun d'une hypothèse de recherche formulée par l'enseignant-chercheur et les processus d'apprentissage chez l'étudiant qu'est engendrée une émulation où la collaboration est essentielle et où enseignants et étudiants participent, chacun à leur manière, à la mise en place d'un système d'apprentissage transversal, c'est-à-dire un système qui réconcilie différents niveaux de questionnement autour d'une problématique commune.

Considérant cette approche de l'enseignement, l'expérience menée parallèlement à l'écriture de la thèse en atelier a permis d'entrevoir de quelle manière notre recherche pouvait effectivement participer à l'élaboration d'une méthode pédagogique qui saurait élargir le développement des compétences chez les étudiants, les introduire à une démarche projectuelle et en retour, assurer une première validation de la question de recherche relative à la pédagogie.   cette question posée en début de recherche, à savoir comment l'installation architecturale peut constituer une méthode d'enseignement qui réconcilie théorie et pratique et qui permet le développement des

compétences dans les processus d'apprentissage?, deux éléments majeurs pourront être retenus et soulignés. Tout d'abord, les exercices auxquels les étudiants se sont prêtés les ont menés, au-delà des difficultés encourues, à se questionner sur leurs propres processus de conception de manière à ce qu'ils aient à déterminer, dans le meilleur de leurs capacités, quelles étaient leurs intentions véritables et dans quelle mesure celles-ci constituaient les prémisses de leur système de logique projectuelle. Afin qu'ils puissent effectivement nommer leurs systèmes d'intentionnalité, il était aussi nécessaire qu'ils se scrutent eux-mêmes et que l'opportunité leur soit donnée de confronter leurs idées et leurs intentions à celles des autres, notamment à celles de l'enseignant :

« L'intentionnalité apparaît comme le lieu où prennent forme l'existence vécue, les manières d'éprouver le monde social et objectif. L'intentionnalité se manifeste ainsi par l'extériorisation de figures significatives : les affects. (...)   travers les affects, les acteurs rendent manifeste, par leur adhésion et leur implication, ce à quoi ils s'identifient et ce à quoi ils appartiennent. »<sup>43</sup>

Sans recourir ni à la psychanalyse ni aux théories du projet éducatif, nous pouvons dire que la rencontre de la recherche-création et de l'enseignement tend nécessairement à révéler et conjuguer les intentions architecturales des étudiants. En adoptant une attitude réflexive et critique sur les gestes posés et sur ceux qui restent à poser, les étudiants ont été amenés à prendre conscience de leurs compétences et   s'investir davantage pour palier aux compétences qui leur semblaient insuffisantes ou obscures. Le transfert d'une capacité à l'auto-évaluation, à se regarder soi-même, à la capacité à regarder et à transformer le monde, devient, dans ce modèle, un tremplin à partir duquel se projeter dans le réel :

« D'où l'appel essentiel à la métacognition, au « connais-toi toi-même » socratique, à l'auto-évaluation, à toutes sortes de mécanismes destinés à rendre l'élève conscient de ses apprentissages, puisque l'apprentissage consiste essentiellement à transformer des expériences en compétences par la réflexion. »<sup>44</sup>

L'acquisition de compétences dites professionnelles peut sans doute constituer l'objectif premier d'une formation en architecture. Cela dit, et tel que proposé au point 05.1.0, ces acquisitions

---

<sup>43</sup> Toupin, Louis. 1995. *De la formation au métier, savoir transférer ses connaissances dans l'action*. Paris: Esf  diteur, p.51

<sup>44</sup> DISCAS, <http://www.csrn.qc.ca/discas>

peuvent également être accompagnées par une attitude réflexive et une démarche projectuelle dès les études de premier cycle. L'expérience menée en atelier a démontré que les étudiants de troisième année pouvaient adopter cette attitude avec succès et que le transfert du potentiel d'action de l'installation architecturale dans le potentiel d'apprentissage chez les étudiants était un outil important dans la réconciliation entre le regard critique sur la ville, sur l'objet architectural, sur les intentions d'intervention, et sur la reconnaissance des compétences. En effet, l'inconfort des étudiants vis-à-vis de la liberté de décision et d'intervention qui leur était attribuée était un premier signe de la confrontation entre les idées reçues, pré-conceptualisées, et la nécessité d'affirmer un processus constant pour assurer la pertinence du développement d'une proposition et des propositions entre elles. De cette façon, il est clairement apparu que l'installation architecturale forçait cette confrontation à prendre place et par conséquent, apportait une première réponse à la question posée.

En deuxième lieu, en réponse à la première partie de la question concernant la réconciliation entre théorie et pratique, l'exploration a permis de démontrer qu'au-delà des protocoles d'expérimentation auxquels se soumet généralement la recherche par la découverte, la mise en place d'une démarche phénoménologique en atelier est venue à point pour s'adresser à cette réconciliation. S'intéressant davantage au parcours des étudiants qu'à la validation d'un protocole, l'expérimentation, en plus d'amener les étudiants à une première reconnaissance de leur programme intellectuel, a effectivement permis d'éclairer certaines dimensions de la problématique posée par la thèse, notamment la relation entre le caractère phénoménal de l'installation architecturale et la mise en marche des processus intellectuels. Le travail sur l'intentionnalité dont il était question précédemment, refait ici surface. En effet, la phénoménologie distingue trois éléments principaux au monde des phénomènes, qui sont les choses, les événements et les individus. Or ces derniers diff rent dans leurs qualités dynamiques, c'est-à-dire dans leur capacité à agir, à concrétiser une intention et donc à rallier l'action à la conscience. En invitant les étudiants à se lancer dans une analyse phénoménologique d'œuvres architecturales canoniques et à se commettre dans la construction d'un premier objet de recomposition phénoménologique en début d'atelier par exemple, les étudiants ont dû évoluer entre les qualités réelles de l'objet architectural, tant celui observé que celui construit, leur interprétation du phénomène architectural, et leur intentions d'intervention.

Appuyés, notamment, par les discussions tenues lors des séminaires, le travail des étudiants devait donc osciller entre l'objet réel, tangible, qu'ils devaient projeter et construire, et la reconnaissance de la nécessité d'un regard critique et d'une prise de position face aux enjeux urbains, humains et phénoménaux. C'est au point d'articulation de ces divers niveaux de réflexion sur l'intervention que les étudiants ont été ramenés de manière constante pour reprendre la question d'origine et qu'ils ont dû, par conséquent, confronter chacune de leurs décisions d'action à des contextes théoriques plus larges que leur prise de position. En ce sens, l'accessibilité de l'interprétation phénoménologique et les retours sur les discours et les questions théoriques ont ouvert un champ d'expérimentation généralement réservé pour les études de deuxième cycle. Dans une entrevue donnée à Jean-Louis Violeau en 1999 à propos de la formation en architecture, Bernard Huet argumente qu'il n'est pas possible de concilier théorie et pratique dans le travail de l'architecte, que les architectes produisent de la matière à théoriser, du « minerai brut »<sup>45</sup> et que la théorie émerge subséquemment. Il est clair que les étudiants n'ont pas produit une théorie de l'installation architecturale, ni de l'intervention phénoménale en milieu urbain. Cela dit, l'introduction de discours théoriques dans l'atelier, la disponibilité et l'admissibilité de la critique ou du questionnement de ces discours, le fait de permettre certaines juxtapositions ou même des déformations d'énoncés, a provoqué un engagement véritable des projets dans les questions posées par l'atelier, s'éloignant des résolutions de problèmes généralement associées aux ateliers de premier cycle. Aussi, comme le souligne Jean-Pierre Boutinet dans *l'Anthropologie du projet*, le concept même de projet se constitue à la fois par la théorie et la pratique, c'est-à-dire du « discours chargé d'explicitier, de préciser et de planifier » et de « l'action qui repère des possibles formalisés en intentions mises en pratique »<sup>46</sup>. En visant une démarche projectuelle au sein du projet pédagogique, le lien entre théorie et pratique s'est consolidé. Aussi, en invitant les étudiants à confronter des questions éthiques, tout au long du trimestre, mais particulièrement dans le dernier exercice où l'identification d'un programme d'usage public était posée, les étudiants ont dû déterminer comment l'intervention architecturale arrive à se rallier aux théories hors discipline et à négocier avec les notions d'espace public de manière à agir pour le bien commun. La réconciliation entre théorie et pratique dans l'atelier s'est donc réalisée dans la superposition des discours abordés, de leur remise en question à

---

<sup>45</sup> Bernard Huet. 1999. La spécificité de l'enseignement en architecture. In Jean-Louis Violeau. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris:  ditions recherches, p.98

<sup>46</sup> Boutinet, Jean-Pierre. 1990. *Anthropologie du projet*. Paris: Presses Universitaires de France, p.251



travers l'observation phénoménale, la formulation d'intentions et la manipulation programmatique, d'une réflexion sur la nature d'une architecture publique et des conséquences éthiques qu'elle engendre, de la construction des systèmes de logique primaire des étudiants et des incidences de leurs interventions dans l'espace de la ville.

  la lumière de nos observations portant sur ces expérimentations conduites parallèlement, nous pouvons voir de quelle manière l'atelier transversal et l'installation architecturale contribuent à la recherche-création, enrichissant le champ disciplinaire et concourant à transformer, en s'insinuant à l'intérieur des processus d'apprentissage, nos façons de considérer l'enseignement du projet d'architecture et son apport aux études de premier cycle. Nous avons observé que le cadre de l'atelier transversal a permis de mettre à profit le caractère exploratoire de l'installation architecturale dans les processus d'apprentissage de façon à agir sur le développement des compétences des étudiants, particulièrement sur la compréhension des comportements et de la diversité humaine, sur la préparation de programme, sur l'éthique et l'habileté à la pensée critique. En agissant dans l'interstice des modèles analytique et *design-build*, en s'intéressant aux lieux de catastrophe, en poussant les limites de l'acceptable, en posant un regard critique sur la discipline et sur nos façons d'engager l'espace urbain et en forçant un retour régulier sur la question architecturale d'origine, l'atelier transversal, prenant comme levier l'installation architecturale, a généré un lieu où réfléchir sur l'objet architectural et sur les phénomènes sociaux dans lesquels il s'inscrit, en plus de répondre aux objectifs académiques. Le caractère impertinent et transgressif de l'installation architecturale s'est avéré paradoxalement pertinent dans la transformation de l'atelier traditionnel. Cette forme d'investigation, loin d'être banale, constitue l'outil primordial pour la recherche architecturale. Comme le propose Georges Dodds, l'investigation provocatrice implique que l'architecte, ou l'étudiant, ou encore l'enseignant, prenne des risques, pose des questions qui doivent, non pas être résolues, mais qui doivent, au contraire, être adressées, voire même bousculées :

*« Inquiry, as with the work of our finest scientists, asks questions with little concern about in which direction the path leads or what lies ahead; it is the learning along the way that is the goal. Often this requires, for the architect, provocation. The architect's role as irritant is a fundamental part of our discipline's history. »*<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Dodds, Georges, Jori Erdman. 2007. Introduction. In *Journal of Architectural Education*. Vol.61, issue 1, September, p.4

La provocation est donc considérée ici comme un outil de changement, qui bouscule, mais qui accompagne également les transformations engendrées. Elle constitue le moyen par lequel faire bouger les protocoles pédagogiques et renouveler le projet d'enseignabilit . L'irritabilité dont fait mention George Dodds est aussi un aspect important dans l'apprentissage de l'étudiant alors qu'il construit sa compétence unique de transformation du monde par l'entremise des opportunités qui lui sont présentées. L'atelier transversal s'offre alors comme un lieu où l'irritant devient le stimulant, le facilitant à l'émulation et où la spéculation permet effectivement la construction des idées. Bien qu'il pourrait y avoir d'autres formes d'explorations possibles, le recours à l'installation architecturale dans la conduite de l'atelier transversal est particulièrement pertinent parce que l'installation permet une quadruple influence. Elle stimule d'abord l'attitude réflexive de l'étudiant par l'ouverture à l'impertinence, les méthodes pédagogiques en greffant des questions éthiques sur la situation d'apprentissage, elle agit sur la perception de la ville dans sa pratique par des interventions qui génèrent l'événement et enfin, elle contribue à la critique de la discipline en remettant en question les fondements de certaines de ses doctrines. L'image de la tache d'huile évoquée par Thierry de Duve comme d'un élément de changement progressif se propageant dans la masse renvoie bien à cette idée de dilution et de contamination, où, à travers l'enchaînement des interventions à caractère émancipatoire, apparaît l'espoir et la possibilité concrète d'une transformation des pratiques.

## 05.5.0 Chapitre 05 : illustrations



### iii. 05.2.1

Alison et Peter Smithson, Urban Re-identification Grille, présenté à la 9<sup>e</sup> conférence des CIAM en 1953.  
source : Lotus International, no127, août 2006.



### iii. 05.2.2

Denise Scott Brown, Robert Venturi, A schedule of Las Vegas Strip gas stations.

source : Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour. 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge : The MIT Press.



### iii. 05.2.3

Project on the City

source : Chung, Chuihua, Judy. 2001. *Harvard Design School guide to shopping*. Cambridge, Mass. : Harvard School of Design.



**iii. 05.2.4**

Rural Studio, 20K House 07

source : <http://www.cadc.auburn.edu/soarural-studio/outreach/h2007>  
(6 janvier 2008)



**iii. 05.2.5**

Rural Studio, 20K House 06

source : <http://www.residentialarchitect.com/industry-news.aspx?sectionID=282&articleID=602894&artnum=4>



**iii. 05.2.6**

the Ghost Laboratory, Ghost V, 1998

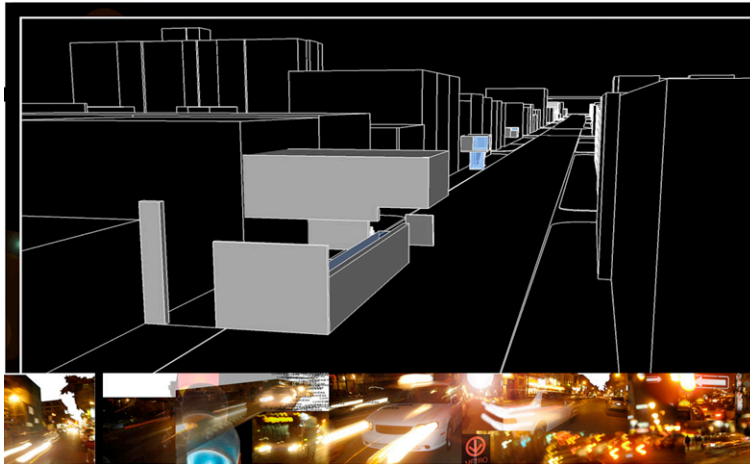
source : Quandrill, Malcolm. 2005. *Plain Modern: the architecture of Bryan Mackay-Lyons*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.



**iii. 05.2.7**

**The Ghost Laboratory, Ghost IV, 1997**

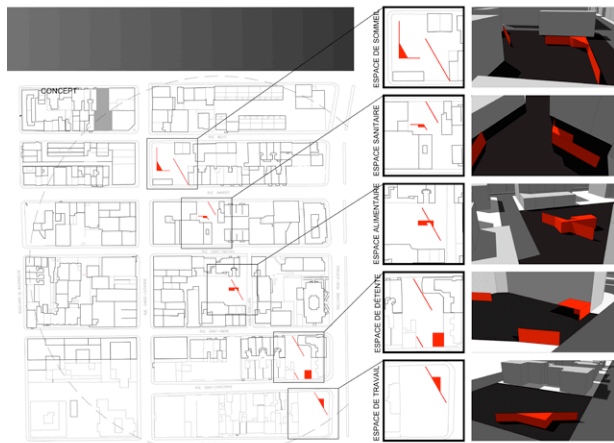
source : Quandrill, Malcolm. 2005. *Plain Modern: the architecture of Bryan Mackay-Lyons*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.



**iii. 05.3.1**

**ARC2011: 400 mètres pour habiter l'hétérotopie**

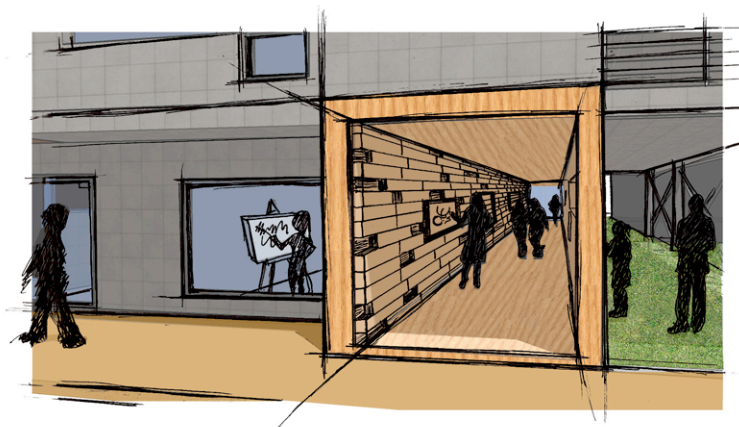
Proposition de Virginie Guyon Pontbriand, Marie-Andrée Pellerin, Renée-Claude Langlois et Amale Mrim



**iii. 05.3.2**

**ARC2011: 400 mètres pour habiter l'hétérotopie**

Proposition de Marc-Antoine Grondin, Rita Tadi, Isabelle Fournier et Bryan Marchand



**iii. 05.3.3**

ARC2011: habitation collective  
Proposition de Virginie Guyon Pontbriand  
et Marie-Andrée Pellerin



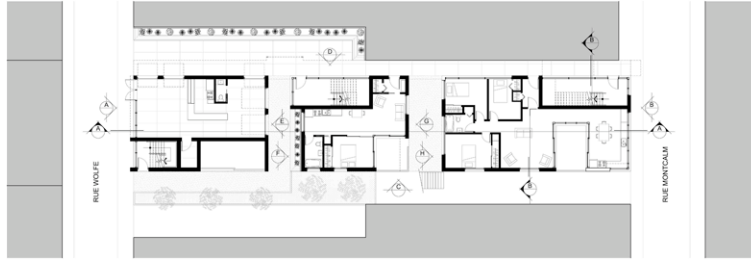
**iii. 05.3.4**

ARC2011: habitation collective  
Proposition de Virginie Guyon Pontbriand  
et Marie-Andrée Pellerin



**iii. 05.3.5**

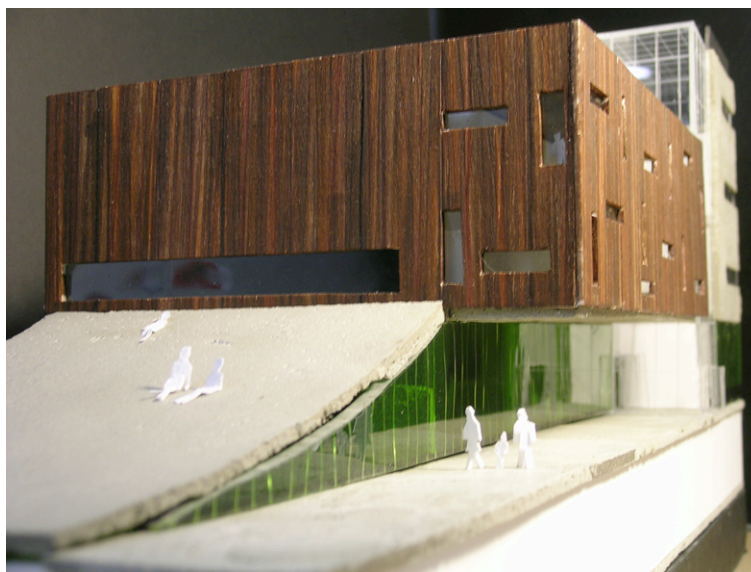
ARC2011: habitation collective  
Proposition de Marc-Antoine Grondin et  
Rita Tadi



**iii. 05.3.6**  
ARC2011: habitation collective  
Proposition de Marc-Antoine Grondin et Rita Tadi



**iii. 05.3.7**  
ARC2012 : installation  
Proposition de Corinne Normandeu et Sébastien Forget-Major



**iii. 05.3.8**  
ARC2012 : Musée de la Bande  
Dessinée de Montréal  
Proposition de Corinne Normandeu et Sébastien Forget-Major



**iii. 05.3.9**

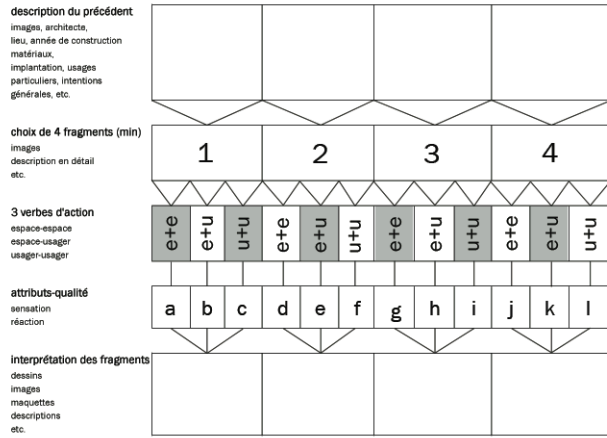
ARC2012 : Musée de la Bande  
Dessinée de Montréal  
*Proposition de Corinne Normandeau et  
Sébastien Forget-Major*



**iii. 05.3.10**

ARC2012 : Musée de la Bande  
Dessinée de Montréal  
*Proposition de Corinne Normandeau et  
Sébastien Forget-Major*





**iii. 05.4.1**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville : Installer l'Architecture  
 Exo\_01 : Exploration fragmentaire, tableau d'analyse

ADOLF LOOS

Adolf Loos est considéré comme un homme hors du son temps, notamment lors de son projet de la Villa Mairea à Pöchlarn. Il est un homme d'exception, un homme de la culture de la fin de siècle, un homme de la culture de la fin de siècle, un homme de la culture de la fin de siècle...

Adolf Loos est considéré comme un homme hors du son temps, notamment lors de son projet de la Villa Mairea à Pöchlarn. Il est un homme d'exception, un homme de la culture de la fin de siècle, un homme de la culture de la fin de siècle...

Adolf Loos est considéré comme un homme hors du son temps, notamment lors de son projet de la Villa Mairea à Pöchlarn. Il est un homme d'exception, un homme de la culture de la fin de siècle, un homme de la culture de la fin de siècle...

Adolf Loos est considéré comme un homme hors du son temps, notamment lors de son projet de la Villa Mairea à Pöchlarn. Il est un homme d'exception, un homme de la culture de la fin de siècle, un homme de la culture de la fin de siècle...

MAISON MÜLLER



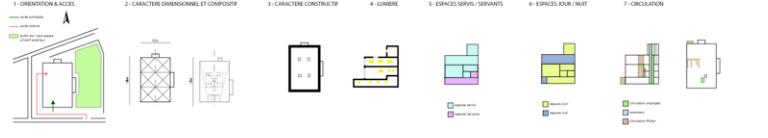
Cette maison a été construite à Prague pour le Dr. František Müller, un entrepreneur de bâtiment. L'année 1930 marque l'achèvement, œuvre de la Villa Müller (Prague), une agglomération de ville. Spagnola (Pisa)...

Cette maison a été construite à Prague pour le Dr. František Müller, un entrepreneur de bâtiment. L'année 1930 marque l'achèvement, œuvre de la Villa Müller (Prague), une agglomération de ville. Spagnola (Pisa)...

Cette maison a été construite à Prague pour le Dr. František Müller, un entrepreneur de bâtiment. L'année 1930 marque l'achèvement, œuvre de la Villa Müller (Prague), une agglomération de ville. Spagnola (Pisa)...

Cette maison a été construite à Prague pour le Dr. František Müller, un entrepreneur de bâtiment. L'année 1930 marque l'achèvement, œuvre de la Villa Müller (Prague), une agglomération de ville. Spagnola (Pisa)...

ANALYSE SCHEMATIQUE



FRAGMENTS



Le volume est simple, pur. Il exprime peu, comme une certaine neutralité. Il est de dimension compacte. Le volume est réduit à sa forme finale (jeu de composition classique et harmonique), celle-ci doit être explicitement signifiante. Ceci est le cas de la Villa Müller, qui est une preuve que le volume traduit l'identité de la maison.

Les surfaces sont traitées d'une façon minimaliste, elles sont presque absentes. Elles ne traitent en rien l'extérieur et sont sans ornementation. C'est le principe de discrétion et de simplicité, car c'est une maison moderne ne devant pas se distinguer. Sur l'extérieur, il n'y a que l'absence de tout ornement, l'absence de tout ornement, l'absence de tout ornement...

Le continuum spatial. C'est un principe qui se traduit par un enchaînement complexe de volumes reliés par la distribution verticale, qui peut prendre - à travers l'escalier - de nombreuses formes (cubes, cylindres, etc.) sans aucune, véritablement, continuité. Ce continuum multifonctionnel du rapport constitue le noyau de la maison (famille), on ne le quitte que pour mourir dans le lieu d'entrée. L'élément de transition devient alors (voilà) un espace à part entier, qui est le lieu d'une série d'expériences diverses.

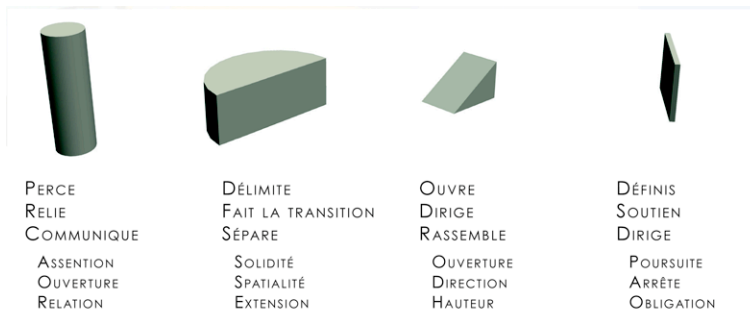
Elles sont l'élément premier de la théorie loosienne. C'est grâce à leur modulation que le plan dans l'espace (Krausler) prend toute sa définition. L'espace n'est pas à traiter en termes de surfaces mais de volumes. Sa dimension consiste à intercaler des volumes dans les dimensions et la disposition sont déterminées par leur usage. L'arrivage de volume est ainsi occupé dans les axes plans / largeur / longueur et hauteur.

Table with 3 columns and 3 rows of architectural terms and their interpretations. Column 1: E S P A C E, Column 2: S I G N I F I E R, Column 3: C O N T E N I R, etc.

La signification du contenant est tout de suite connue et n'engendre aucune confusion possible. L'utilisateur se sentira en sécurité, car aucun genre ni éléments dans la surface ne pourront troubler son habitat et son mode de vie. Les espaces sont enchaînés les uns dans les autres ce qui permet à l'utilisateur de se glisser d'un espace à l'autre, et que son parcours en devienne une nouvelle expérience à chaque fois. L'utilisateur verra les éléments quotidiens de la vie dans une configuration où chaque mouvement et geste sera en harmonie avec l'espace servant.

INTERPRETATION DES FRAGMENTS

COMPACT LISSE FLUIDE MAXIMISÉ



**iii. 05.4.3**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
 Installer l'Architecture  
 Exo\_01 : Exploration fragmentaire,  
 Tableau d'analyse  
*Proposition de Roxanne Bouchard*



**iii. 05.4.4**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
 Installer l'Architecture  
 Exo\_01 : Exploration fragmentaire,  
 appareil architectural  
*Proposition de Roxanne Bouchard*



**iii. 05.4.5**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
Installer l'Architecture  
Exo\_01 : Exploration fragmentaire,  
appareil architectural  
*Proposition de Roxanne Bouchard*



**iii. 05.4.6**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
Installer l'Architecture  
Exo\_01 : Exploration fragmentaire,  
appareil architectural  
*Proposition de Roxanne Bouchard*



**iii. 05.4.7**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
Installer l'Architecture  
Exo\_02 : Installation, architecture  
et transgression  
*Proposition de Roxanne Bouchard*



**05.4.8**

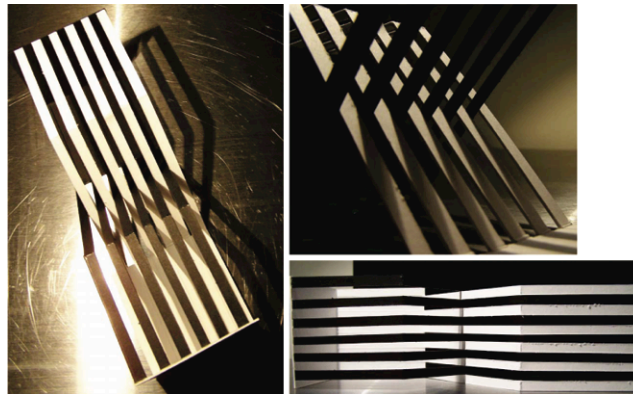
ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
Installer l'Architecture  
Exo\_02 : Installation, architecture  
et transgression  
*Proposition de Matthieu Coustalat*



**iii. 05.4.9**

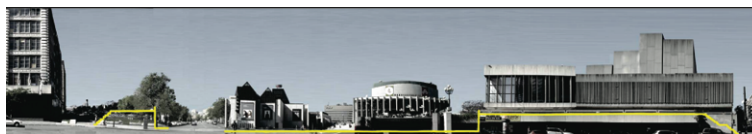
ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
 Installer l'Architecture  
 Exo\_02 : Installation, architecture  
 et transgression  
*Proposition de Matthieu Coustalat*

- Matérialiser
- Mettre en scène
- Relier
- Transférer
- Renforcer
- Séparer
- Filtrer
- Stabiliser
- Calmer
- Retrouver
- Justifier
- Accompagner
- Revitaliser
- Fragiliser
- Meubler
- Confronter
- Entraîner
- Rassembler



**iii. 05.4.10**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
 Installer l'Architecture  
 Exo\_01 : Exploration fragmentaire,  
 appareil architectural  
*Proposition de Ychang Chao*



**iii. 05.4.11**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
 Installer l'Architecture  
 Exo\_02 : Installation, architecture  
 et transgression, analyse  
*Proposition de Ychang Chao et Marie-  
 Eve Picotin*



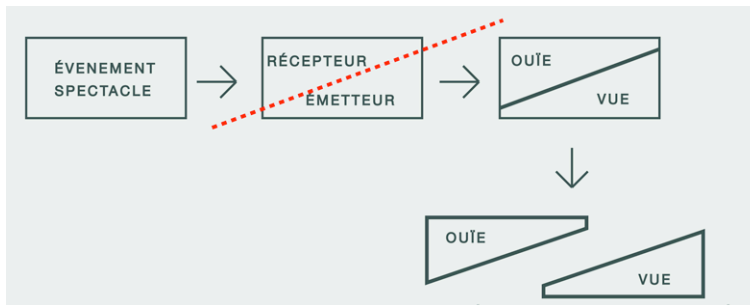
**iii. 05.4.12**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville : Installer l'Architecture  
 Exo\_02 : Installation, architecture et transgression, installation  
 Proposition de Ychang Chao et Marie-Eve Picotin

Relations Fragments	espace espace	espace usager	usager usager	Sentiments
<b>cadre / fenêtre</b>	Poser un regard sur l'environnement	Découvrir le bâtiment	Amener vers le recueillement	<b>INSATIABILIT�</b>
<b>escalier</b>	Mettre au même piédestal / même égalité	Prendre conscience de l'expérience	Trier	<b>ÉQUILIBRE</b>
<b>pont</b>	Mettre en scène	Choquer	Engendre la discussion	<b>DÉRANGEMENT</b>
<b>Sentiments</b>	<b>CONFORT</b>	<b>SURPRISE VULNÉRABILITÉ</b>	<b>ACCOMPLISSEMENT</b>	

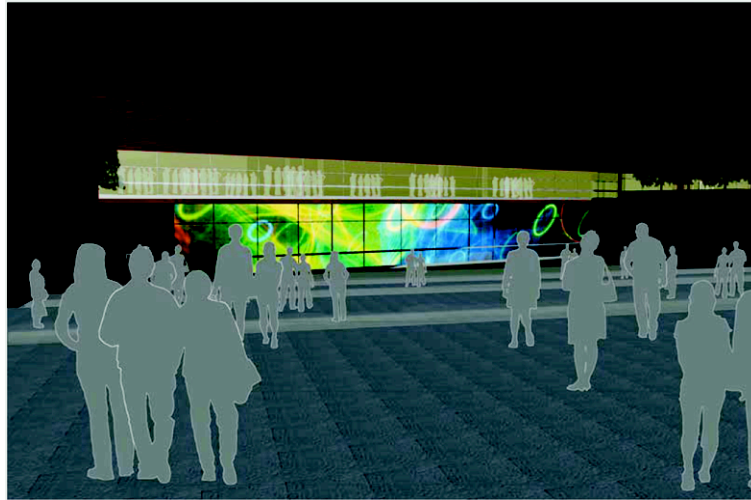
**iii. 05.4.13**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville : Installer l'Architecture  
 Exo\_02 : Installation, architecture et transgression, analyse  
 Proposition de Ychang Chao et Marie-Eve Picotin



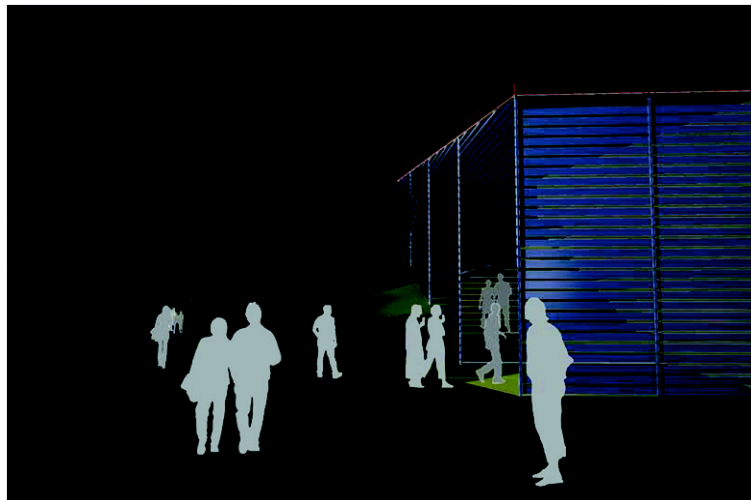
**iii. 05.4.14**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville : Installer l'Architecture  
 Exo\_03 : Architecture et espace public, pr missee  
 Proposition de Ychang Chao et Marie-Eve Picotin



**iii. 05.4.15**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
Installer l'Architecture  
Exo\_03 : Architecture et espace  
public, proposition finale  
*Proposition de Ychang Chao et Marie-  
Eve Picotin*



**iii. 05.4.16**

ARC3011a : Du Fragment à la Ville :  
Installer l'Architecture  
Exo\_03 : Architecture et espace  
public, proposition finale  
*Proposition de Ychang Chao et Marie-  
Eve Picotin*



# Fascicule 05

## *Le plaisir de l'exploration*

Nous avons vu dans les fascicules précédents les notions théoriques qui sillonnent le discours de Bernard Tschumi ainsi que quelques exemples qui illustrent comment ces notions sont abordées par l'espace construit. Nous avons vu également que les notions reliées aux plaisirs de la limite, de l'inutile et de la disjonction, appellent à investiguer l'intervention architecturale de manière critique et à confronter les tenants traditionnels de la discipline, ce qui nous amène, conséquemment, au plaisir de l'exploration. Bien que ce plaisir soit le dernier que nous abordions, il est, paradoxalement, celui qui ouvre sur tous les autres plaisirs possibles et potentiels. Si les questions reliées à la limite, à l'inutile et à la disjonction impliquent nécessairement que nous soyons dans un rapport incertain face aux attentes et aux présupposés disciplinaires, l'exploration devient inévitable et est en soit implicite dans la démarche de Tschumi.

La notion d'exploration est fortement associée dans l'imaginaire collectif au voyage dans une contrée lointaine et inconnue et l'exploration architecturale proposée par Tschumi, est elle aussi ancrée dans cette idée de l'action, d'un départ à la découverte de l'inconnu. Les notions de prospection et de périple lui sont associées à travers la recherche d'une nouvelle définition de la discipline, alors que les notions d'auscultation et d'inspection lui sont, quant à elles, liées par le soucis d'un engagement de l'espace construit envers l'utilisateur et les usages qu'ils peuvent en faire. Deux

échelles d'exploration donc, l'une théorique, l'autre pratique. Si l'exploration se définit également comme une étude systématique d'un objet peu connu ou peu étudié, bien que la discipline architecturale ait été l'objet de nombres d'études au cours de son histoire, elle demeure toutefois un domaine d'exploration, un objet de recherche largement étudié, et peut même apparaître comme un objet méconnu lorsqu'elle est posée dans un regard nouveau, en discontinuité avec ses tenants traditionnels. Les fascicules précédents ont montré que le discours et les projets de Bernard Tschumi ont tenté, depuis les années 1970, de mettre au défi les présupposés habituels de la discipline et de nos manières d'habiter l'architecture, de telle sorte que sa proposition embrasse les associations interdisciplinaires afin d'ouvrir les champs d'étude de la discipline.

Cette attitude exploratoire proposée par Bernard Tschumi s'est également propagé dans sa pédagogie, particulièrement lors de son passage à la *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* à l'Université Columbia, alors qu'il y était doyen, de 1988 à 2003. À l'image des notions engagées dans son discours architectural, Tschumi a pris la barre de l'école en présumant qu'une école d'architecture était d'abord un lieu de recherche, un laboratoire où développer de nouvelles connaissances disciplinaires. Les premières questions qui ont alors été posées ont été de l'ordre de la qualification d'une école d'architecture:

*« Could a school, by definition an institution in which knowledge is transmitted, become a place for generating new forms of architectural thought? Instead of being influenced by the world of practice, in the way that architectural academies traditionally have followed the teachings of masters from the Beaux Arts to Le Corbusier and others, could a school directly address the culture of its time and influence practice itself? How could the school generate an architecture culture that would not be reductive, representing the stylistic or intellectual approach*

*of a single interest group or perspective, but instead reflect and thrive on differences of opinion and conflicting points of view? How could the university –one of the last havens of freedom of thought and expression, with relative autonomy from market constraints and media clichés –be used as a site to develop a serious discourse on the definition of architecture?»<sup>1</sup>*

Dans ce désir d'une redéfinition de l'école d'architecture et de la cohabitation d'idées diverses, voire disparates, la ville a été prise comme modèle, c'est-à-dire un modèle de multiplicité, de complexité et d'invention où les contraintes reliées aux a priori de la construction pouvaient être remplacées par des contraintes qui feraient plutôt partie de mécanismes exploratoires<sup>2</sup>. L'école est donc devenue un épicode créatif<sup>3</sup> en plus de devenir, dans les années 1990, une des écoles d'architecture les plus influentes sur la scène internationale. Les fascicules précédents ont montré que Tschumi a abordé l'architecture en bifurquant parfois vers d'autres disciplines, notamment à travers la notion d'intertextualité. Dans ce contexte, il devient apparent que l'architecture ne peut être abordée comme une discipline homogène et que les « impuretés » doivent y être accueillies. C'est en ce sens que Tschumi a voulu aborder l'enseignement de l'architecture, comme une image de la ville, puisque celle-ci est, par définition, hétérogène, contradictoire, parsemée d'oppositions et de conflits :

*« The first move was to bring in new people and introducing new classes. It meant introducing studio critics whose role was to explore the boundaries of the discipline, and bringing in theoretical courses to support this model. (...) Schools are places for research and for the development of new ideas. Until de*

---

<sup>1</sup> Tschumi, Bernard, Matthew Berman (eds.). 2003. *Index Architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.6

<sup>2</sup> Tschumi, Bernard, cité dans Walker, Enrique. 2006. *Tschumi on architecture: conversations with Enrique Walker*. New York: The Monacelli Press, p.21

<sup>3</sup> Tschumi, Bernard. 2000. *Abstract*. New York: Graduate School of Architecture, Planning and Preservation of Columbia University, p.3

*1960s, most of the ideas in architecture moved from built production into the schools. Since the 1980s, it has been the other way around. At Columbia, I wanted to push this trend even further. We were the first school to introduce computers as a design tool in the studios, and this was a tremendous accelerator. »<sup>4</sup>*

Le modèle pédagogique introduit par Tschumi relevait ainsi d'une investigation où la ville contemporaine, en l'occurrence New York, et une condition contemporaine alors émergente, la conception numérique, devenaient les moteurs exploratoires. Une stratégie similaire avait été employée au Parc de la Villette, où l'établissement de la trame prenait toute sa force dans le dialogue généré avec la ville et la notion de couches, de superpositions et relevait d'une opération conceptuelle équivalente à celles employées en conception numérique. De cette façon, le projet de Columbia devenait un lieu de contradictions constructives au même titre que l'avait été le projet de la Villette, par exemple. L'université Columbia a été la première école à introduire la conception numérique comme modèle d'atelier et son impact a été fulgurant dans les modèles pédagogiques, tout comme dans la pratique. Tschumi aura donc gagné le pari qu'il avait fait de permettre à une école de porter une influence mesurable sur la pratique et d'offrir à la discipline de nouveaux points de vues théoriques, pédagogiques et pratiques, une ouverture pertinente, quoique déstabilisante, sur nos manières de considérer l'architecture.

Il a été proposé dans ce chapitre, tout comme au chapitre 01, que la recherche-crédation est un modèle méthodologique émergent dans la recherche architecturale et repose sur l'adéquation entre la pratique de l'architecture, le discours théorique et l'enseignement dans l'élaboration d'une recherche ancrée à la fois dans l'objet et dans le projet, dans le

---

<sup>4</sup> Tschumi, Bernard, cité dans Walker, Enrique, p.127-8

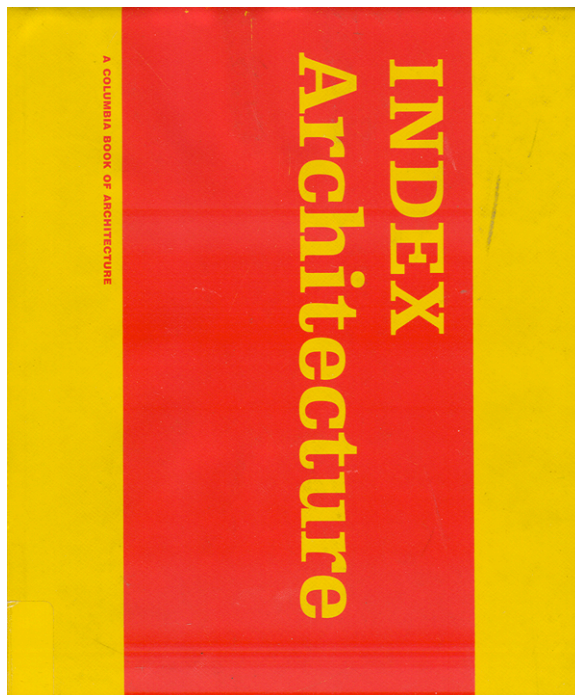
discours et dans le faire. L'exemple de Bernard Tschumi est en ce sens doublement pertinent. D'abord les fascicules précédents ont montré les relations étroites entre le discours théorique de Tschumi et les projets qu'il a mis en œuvre. Le va-et-vient constant et apparent depuis la théorie à sa mise en pratique, et inversement, depuis l'exercice de la pratique au discours théorique confirme que les deux sphères n'ont pas à être dissociées et qu'au contraire, une approche novatrice ainsi que de nouvelles connaissances architecturales émergent de leur association. Bien qu'au fil des articles et conférences Tschumi ait réitéré que tout ce qui traite d'architecture est architecture, il nuance cette affirmation en conversation avec Enrique Walker, en répondant qu'au contraire de la philosophie et des mathématiques, qui traitent elles aussi de l'espace, la notion d'espace en architecture diffère de ces disciplines puisqu'en architecture, l'espace est réel, il entraîne la matérialité<sup>5</sup>. Le discours et la recherche architecturale sans bâtiment ou construction véritable seraient pour ainsi dire incomplets puisque la dimension matérielle, qui distingue la discipline architecturale des autres disciplines qui lui sont connexes, y est manquante. Au même titre que l'architecture ne peut être considérée comme un environnement singulier, contenu et homogène, qu'elle combine nécessairement plusieurs conditions, la recherche architecturale ne peut se confiner qu'à une simple dimension théorique. Nous pouvons dès lors saisir l'importance capitale de la création à l'intérieur de la recherche, comme une composante obligée et nécessaire, une composante à laquelle la théorie doit de toute façon se confronter tôt ou tard.

L'exemple de Tschumi est également pertinent puisqu'il a été en mesure de transposer ce dialogue entre théorie et pratique à l'intérieur d'une structure pédagogique établie, de la transformer, et par cette transformation, porter

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.133

une influence importante sur les pratiques et l'enseignement de l'architecture à Columbia, comme dans de nombreuses autres écoles. Au lieu d'accepter le système académique comme un lieu où la connaissance est transmise, l'école est plutôt devenue un moteur à produire de la connaissance à travers l'exploration, la confrontation et la diversité d'opinion : « *freedom of thought and questioning is our priority.* »<sup>6</sup> La parution de *Index Architecture* en 2003, soit au terme de la direction de Tschumi à Columbia, est une démonstration de ces priorités. Plutôt que de



présenter la contribution de l'école dans le développement d'une culture architecturale spécifique, comme aurait pu le faire un traité sur l'éducation ou encore un catalogue marqué par la chronologie de la transformation du cursus pédagogique, le document présente au contraire des conversations, des sujets de questionnements ou de polémiques sous la forme d'un index, donc sans organisation hiérarchique. L'ouvrage, dont les entrevues sont menées par un étudiant, faut-il le mentionner, indique donc la contamination des idées, leurs réciprocitys, leurs échanges, et leurs diversités, « *a cross-fertilization of ideas between theory and practice and between education and the world of making.* »<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.185

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.7

Pour que la recherche-création soit reconnue en tant que méthode de recherche valide, nous avons vu dans ce chapitre que selon Robert Diamond, il faut que la recherche démontre un haut niveau d'expertise disciplinaire, qu'elle démontre également que l'activité est conduite dans un but déterminé et selon une méthodologie appropriée. Ses résultats doivent être publiés ou disséminés, le travail doit être significatif au-delà du contexte individuel et enfin, cette activité doit apparaître significative aux yeux des pairs. Or il semble juste, au terme de ces fascicules, d'accepter l'œuvre de Bernard Tschumi en tant que recherche véritable et que le libellé recherche-création soit celui qui lui convienne.

Roland Barthes affirmait, dans le *Plaisir du texte*, que le plaisir n'est pas nécessairement de nature triomphante ou h ro ique mais qu'il peut très bien prendre forme lorsque «je ne respecte pas le tout, et qu'à force de paraître emporté ici et là au gré des illusions, séductions et intimidations de langage, tel un bouchon sur la vague, je reste immobile, pivotant sur la jouissance intraitable qui me lie au texte (au monde).»<sup>8</sup> Dans cette idée de plaisir qui transcende le texte et qui fait voir, par-delà les jeux du langage, un rapport au monde nouveau, le plaisir de l'exploration ne se trouve pas dans la grande découverte extraordinaire mais bien dans la faculté de découvrir des bribes, de naviguer, d'entrelacer les connaissances, et dans les liens que nous fabriquons, remettre en question la discipline architecturale.

---

<sup>8</sup> Barthes, Roland. 2000 (1973). *Le Plaisir du Texte, précédé de Variations sur l'écriture*. Paris :  ditions du Seuil, p.95

Chapitre 06

# **conclusion**



« Chaque pas dans le trottoir me fait voir des affaires. »

Karkwa.

### **06.1.0 Ouvertures**

Nous avons vu au cours de cette investigation que l'installation architecturale est une manifestation qui, bien qu'elle prenne de plus en plus d'importance dans la discipline architecturale et dans l'expérience de nos villes, est encore largement négligée par le discours professionnel et celui des chercheurs en architecture. En prenant ses distances avec le déterminisme fonctionnaliste qui domine actuellement la pensée et la pratique de l'architecture, cette recherche a voulu montrer que l'installation architecturale, même si elle apparaît encore comme une pratique marginale, s'inscrit pourtant dans des savoir-faire et des traditions indéniablement architecturaux. Aussi, la thèse aura montré que son rôle dans la réflexion sur le projet architectural et urbain de la ville contemporaine n'est pas négligeable et qu'il mérite une attention particulière. Nous avons d'ailleurs bien vu les enjeux auxquels l'installation architecturale s'adresse et qu'elle met en lumière ainsi que les questions contemporaines qu'elle aborde.

Nous avons présumé, au début de ce travail, que l'installation architecturale agissait comme une construction active dans l'espace public, qu'elle comblait certains manques quant à la définition des enjeux urbains de la ville contemporaine, dans un contexte où les libertés de choix, de mouvances et d'opportunités sont trop souvent accompagnés par des stratégies d'organisation, de contrôle public et de constructions technologiques de haute performance, d'efficacité énergétique et fonctionnelle. Nous avons également supposé que cette valeur d'agitation était liée à certaines caractéristiques inhérentes à l'architecture, à la ville et à l'individu et qu'elle représentait, par le fait même, un objet de recherche important tout en offrant une porte d'entrée dans les questions plus larges qui traversent la discipline. Parmi celles-ci, nous avons ciblé en particulier des pratiques qui échappent aux définitions usuelles et qui offrent un regard critique quant aux limites de la discipline. Chevauchant des pratiques artistiques et architecturales, ces pratiques de la limite ont mis en lumière des notions telles que l'instable et l'évènement et nous ont permis de soulever la pertinence particulière de la question éthique dans la pratique urbaine de l'installation architecturale. Nous avons vu qu'à travers le dispositif architectural, l'installation est appelée à agir dans la ville et dans l'édifice, de manière à stimuler l'engagement de l'individu avec l'espace construit. Particulièrement avec des exemples tels *Les Maisons de la rue Sherbrooke* de Melvin Charney, ou encore *Tilted Arc* de Richard Serra, nous avons vu comment le dispositif et l'installation architecturale ont le potentiel de s'insérer à l'intérieur de grandes questions urbaines, de participer et de stimuler les débats sur la ville et l'architecture, et enfin, d'influencer l'enseignement de l'architecture et du design urbain, participant ainsi à la mise en place de la recherche-crédation.

Dans une investigation plus théorique, nous avons vu comment les enseignements de la phénoménologie nous permettent de mieux comprendre le phénomène de l'architecture et d'envisager l'impact potentiel de l'installation architecturale sur l'individu, notamment à travers sa capacité à négocier à la fois le proche et le lointain, c'est-à-dire le détail sensible comme la relation à la ville. En ce sens, nous avons vu comment une étude sur la musique éclaire la question de la polyphonie, de l'intersubjectivité avantaquée par l'installation architecturale. Cette résonance entre les corps et l'espace construit nous a mené à sortir de la catégorisation habituelle de l'usager en lui admettant un pouvoir d'action sur l'espace et la ville, de manière à ce

que le droit à l'intervention soit souhaité pour l'individu et qu'il soit manifeste dans la mise en place de l'installation architecturale.

Nous avons également montré qu'à travers l'histoire de l'architecture, l'architecture temporaire a joué un rôle important à différentes époques sur la transformation des villes, des stratégies constructives et dans l'organisation de grands rassemblements qui ont assurés des restructurations sociales importantes, notamment lors des grandes fêtes publiques et particulièrement dans les périodes associées aux révolutions. Aussi, l'architecture temporaire a-t-elle été un mode d'exploration disciplinaire qui a été marquant dans la relation de l'architecture à l'espace urbain et à l'individu. L'exemple de Cedric Price a entre autres situé cet important architecte dans la pratique d'une architecture d'agitation tout en montrant comment des stratégies d'interventions temporaires lui ont permis de naviguer dans l'indéterminé et mettre de l'avant des propositions novatrices qui ont eu une grande influence sur l'imaginaire architectural anglais des années 1960 et suivantes. L'étude du travail de Cedric Price a finalement montré que le projet de l'architecture temporaire pouvait nourrir et transformer les discours tenus par une architecture permanente dominante.

Enfin, nous avons montré que la pratique de l'installation architecturale est engagée dans une recherche-crédation, c'est-à-dire un processus par lequel recherche, pratique et enseignement sont réunis à l'intérieur d'une même démarche dont l'effort commun est la contribution à la connaissance. Acceptant la spéculation comme moteur de la recherche, en tant que construction des idées, la recherche-crédation permet d'envisager non plus une confrontation des domaines mais plutôt un fin mélange des connaissances de manière à ce que leurs réciprocity soient mises au profit d'hypothèses novatrices. Les fascicules portant sur le travail de Bernard Tschumi ont été l'occasion d'illustrer une œuvre contemporaine importante qui s'investit dans une recherche-crédation, où le discours théorique, l'enseignement et la pratique de l'architecture se croisent et s'informent mutuellement. De cette manière, l'exemple de Tschumi révèle une manière tangible de cette forme d'investigation émergente dans les domaines de recherche. Finalement, nous avons montré la pertinence de l'installation architecturale comme outil d'apprentissage pour l'étudiant en situation d'atelier, mais également comme outil pour poser les premières bases d'une réconciliation entre théorie et pratique dans l'enseignement

architectural. Les exercices menés en atelier en parallèle à la thèse nous ont permis entre autres d'observer le paradoxe particulier à l'installation architecturale, c'est-à-dire la pertinence de l'acceptation d'une approche impertinente et transgressive dans le développement de la compétence unique à agir pour la transformation du monde. À travers ces différents aspects, nous avons cerné les qualités et les effets portés par l'installation architecturale comme construction active, une construction qui agit sur les perceptions, les appréhensions, les rapports à l'espace construit, mais qui agit également sur les présupposés disciplinaires ainsi que sur les pratiques standardisées.

Il est à ce point sans doute utile de citer à nouveau l'hypothèse de départ et de la réexaminer brièvement:

L'installation architecturale est un dispositif qui ouvre des possibilités nouvelles pour la conception et l'expérimentation en architecture urbaine, elle constitue un type d'intervention qui contribue à la qualification de l'environnement bâti et à travers l'expérience qu'elle propose, elle influence les représentations et les usages de l'espace public. L'installation architecturale est une démarche de réflexion originale sur la ville contemporaine et un moyen de questionner nos rapports conventionnels avec la pratique de l'architecture et de l'espace construit.

Cette hypothèse s'articule sur la relation entre l'individu et l'architecture, entre l'architecture et la ville, et par conséquent, entre l'individu et la ville. Elle repose ainsi sur l'adéquation de ces trois composantes à la construction d'une stratégie d'intervention urbaine, comme d'un stimulant à l'action pour influencer les usages et les perceptions de l'espace public et de l'architecture de manière plus large. Cette hypothèse a ceci d'original qu'elle aborde des questions disciplinaires par l'entremise d'une manifestation architecturale en marge des grands courants dominants et qu'à travers la lunette de l'événement, de l'immédiat et du dispositif, elle permet un regard renouvelé sur des questions qui débordent son échelle. Il s'agissait donc de montrer que l'intervention de l'installation architecturale, même si sa manifestation physique est ponctuelle, est bien continue dans le temps, que ses qualités exploratoires, comme un laboratoire de l'architecture et de la ville, ont le potentiel d'engendrer des transformations dans les usages et

les pratiques de l'architecture, aussi bien les pratiques professionnelles que celles de recherche ou d'enseignement.

La multiplication des manifestations temporaires dans les espaces urbains et leur appréciation grandissante auprès du public démontre que les pratiques de l'installation sont en voie de prendre une place importante dans les paysages urbains contemporains. Il suffit de penser, sur la scène locale par exemple, aux installations urbaines mises en place par des concours annuels ou bi-annuels tels *Paysages Éphémères* sur l'avenue du Mont-Royal ou *Champs Libre* qui se propage dans divers endroits dans la ville de Montréal. Nous pourrions également penser à des galeries qui commissionnent des installations comme à la *Fonderie Darling*, *Monopoly* ou encore le concours d'œuvre d'art éphémère de la Place des Arts. À cette liste pourraient également s'ajouter les jardins temporaires construits lors de grands événements tels *Les Jardins de Métis* à Grand Métis, ou encore dans le cadre du 400<sup>e</sup> anniversaire de la ville de Québec. Sur la scène internationale, mentionnons les célèbres pavillons de la *Serpentine Gallery* à Londres et celles de *PS1* à New York, le festival *Arctcity* à Calgary, ou encore les *Architectures Vives* à Paris et la biennale de Valence, sans compter tous les collectifs d'artistes qui frôlent l'architecture, les individus qui initient eux-mêmes de petites architectures et les concours ponctuels qui cherchent à renouveler l'espace public de la ville. La thèse contribue à construire et à énoncer un cadre réflexif et critique pour ces pratiques contemporaines.

Bien entendu, pour mener à bien cette investigation sur les pratiques urbaines de l'installation architecturale, nous avons dû négliger certaines facettes de certaines pratiques dans la thèse. À l'énumération de quelques une d'entre elles, nous comprendrons vite qu'il aurait été impossible de les couvrir toutes. Aussi aurions-nous pu nous intéresser davantage à la question technique de l'installation, c'est-à-dire aux matériaux divers, souvent différents de ceux utilisés lors de l'édification des bâtiments et aux méthodes d'assemblages également inhabituelles mais qui apparaissent néanmoins fréquemment dans la mise en œuvre de cette pratique. L'instrumentalisation politique de l'installation, c'est-à-dire les usages détournés de l'installation qui apparaissent parfois comme une certaine manipulation des valeurs immobilières, culturelles, ou autres, est un autre aspect qui, bien qu'il puisse s'avérer capital dans certaines pratiques, aura néanmoins été écarté de la recherche. Nous avons également choisi de ne pas aborder les

installations de transitions qui permettent la réappropriation graduelle de sites contaminés, ni d'ailleurs les installations qui, bien que déterminantes dans la gérance des conflits mondiaux ou encore de catastrophes naturelles et humaines, sont davantage associées à l'architecture de l'urgence. Celle-ci, bien qu'elle puisse également contribuer à l'exploration des pratiques architecturales et à apporter de nouvelles questions, hypothèses et connaissances à la discipline, et que la question de la temporalité versus celle de la permanence est inévitablement interpellée, s'inscrit davantage dans une dynamique d'aide à la population et d'efficacité constructive, qui, bien qu'absolument louable et essentielle, n'est pas au centre immédiat du propos de la thèse. Dans la perspective d'une critique opérationnelle, nous aurions également pu nous pencher davantage sur l'interrogation du regard porté sur le paysage urbain, comme avec l'exemple de Richard Serra où le paysage est découvert à travers le mouvement plutôt que par l'habituel cadre immobile, comme l'occasion de proposer une théorie critique du paysage. Tous ces aspects auraient donc pu faire partie de la thèse puisqu'ils sillonnent tous, à leur manière particulière, les tenants de l'installation architecturale. Nous avons cependant cru préférable de ne pas aborder directement ces différentes questions et de nous en tenir à un propos plus fondamental et essentiel sur l'installation architecturale, c'est-à-dire sa nature et ses effets, de l'aborder davantage dans une perspective de plaisirs –le plaisir de la ville et le plaisir de l'architecture, et de construire un cadre réflexif qui pourrait s'ouvrir, dans une extension ultérieure de la recherche, sur ces questions particulières.

La pertinence de ce cadre réflexif se pose également dans les liens externes que la thèse induit avec des études qui se situent en dehors de la discipline architecturale. De toute évidence, des études en art pourraient s'intéresser à l'hypothèse et aux questions de la recherche, notamment celles qui se penchent sur les arts émergents où l'installation prend une place grandissante. Le parallèle entre ces nouvelles pratiques artistiques et l'installation architecturale pourrait entre autres mettre en lumière un type de pratique artistique qui se partage avec l'architecture. Dans un tout autre domaine, l'installation architecturale pourrait s'avérer pertinente à la sociologie urbaine à travers les nouvelles pratiques de la ville, particulièrement dans la perspective d'une étude sur le quotidien, c'est-à-dire où l'installation architecturale se pose comme la manifestation d'une prise en charge du mode de vie et de la représentation du citoyen commun. La question du temporaire est également pertinente dans l'objectif de la psychologie de l'environnement car

nous pourrions nous intéresser aux réactions corporelles et émotionnelles, à mi-chemin entre les théories de la psycho-sociologie et de la psychologie des arts. Du point de vue de l'urbanisme, l'installation architecturale pourrait également devenir un objet de recherche pour mesurer les cadres de gestion de la ville, ses systèmes de gouvernance, etc, puisque l'installation architecturale requiert qu'elle soit entretenue, qu'elle soit sécuritaire et qu'on se penche particulièrement sur les droits de propriétés privés et publics, sur la sécurité publique, voire sur les modes de transport. Enfin, d'un point de vue anthropologique, la thèse pourrait être le lieu où s'intéresser à connaître le type d'individu qui s'adonne à l'installation architecturale, comment celle-ci devient une célébration de la ville contemporaine, qui l'utilise et dans quel objectif. Il pourrait également devenir pertinent de s'intéresser au phénomène du « faire ensemble » de l'installation architecturale, c'est-à-dire de cet effort collectif souvent requis pour la construction de l'installation et où des comportements collectifs particuliers peuvent être observés, comme une représentation nostalgique des constructions en communauté d'autrefois.

En dehors de ces dernières ouvertures et des pistes de recherche que nous avons choisi de ne pas explorer en détails, une ouverture immédiate de notre recherche consisterait à visiter les écoles d'architecture qui se prêtent actuellement à une pédagogie par la construction, d'analyser les approches de chacune d'elles et leur implication à l'intérieur du curriculum, de les comparer et de tenter de mieux comprendre comment et pourquoi ces institutions d'enseignement s'intéressent à l'installation architecturale. Cette ouverture pourrait entre autres élargir notre connaissance sur la pertinence pédagogique de l'installation et nous permettre d'évaluer les manières par lesquelles elle peut s'intégrer aux méthodes pédagogiques actuelles. Une orientation similaire pourrait également être entreprise dans les pratiques professionnelles. Aussi, à la lumière de la courte étude qui a été réalisée dans cette thèse sur le travail de Bernard Tschumi, d'autres études de cas pourraient démontrer la relation et la continuité entre une architecture temporaire et une permanente à l'intérieur d'un même programme intellectuel, pensons à Diller et Scofidio par exemple, et où le modèle de recherche-crédation serait également mis en évidence. Bien entendu, une autre ouverture immédiate et plus personnelle sera l'application de l'hypothèse et du discours tenu par la thèse dans le cadre de notre propre pratique de l'installation architecturale.

### 06.1.1 S'installer dans la ville

Si s'installer dans un nouveau pays, un nouvel appartement, signifie que nous organisons, nous aménageons un lieu afin de nous y sentir chez nous, d'y prendre racine, comme si nous y avons toujours été et y resterions toujours, le sens de l'installation, lui, pointe dans une autre direction. Bien qu'une installation prenne généralement sa *place*, elle *s'installe*, elle renvoie néanmoins, de façon plus générale, à une construction inventive, étonnante, qui surprend mais qui apparaît de toute évidence efficace. Une « patente » comme le dirait l'inventeur québécois. Or, si s'installer dans un appartement sous-entend la sédentarisation, s'installer dans l'espace public tend plutôt à la revendication, à l'événement, à l'extraordinaire, à la nécessité. L'installation humaine dans la ville, du *sit-in* au camping urbain de dernier recours, indique que prendre place dans la ville requiert un tout autre rapport au mode d'installation. Pour le philosophe Edward Casey, la question de la personnification, du corps dans l'espace, est ce qui donnerait place au lieu, proposant que le seul fait d'être des êtres physiques implique que nous prenions toujours place, que nous soyons toujours dans le lieu. L'expérience vécue, au sens de Merleau-Ponty, requiert une relation dynamique entre le corps humain et son environnement, un processus culturel qui nous situe constamment aux limites de nouvelles expériences. Puisque nos corps sont condamnés à être en un lieu, à prendre place, à s'installer, toute expérience spatiale serait en elle-même une forme d'installation, où l'ici et le là-bas, le proche et le lointain, le haut et le bas, l'en-dessus et l'en-dessous, la gauche et la droite, sont des manières de situer, d'installer nos corps dans l'espace<sup>1</sup>. Les soulèvements de Mai 1968, dont il a été question au quatrième chapitre, sont une illustration saisissante de l'installation des corps dans l'espace de la ville, où les multiples provocations, démonstrations et événements de tout genre ont été l'occasion pour les citoyens de s'installer dans la ville et d'y prendre corps.

Bien que nous ne puissions penser aménager la ville comme nous le faisons d'un appartement, que nous ne pouvons nous y installer comme si nous y avons toujours été, le parallèle entre la maison et l'installation renvoie toutefois à une analogie qui illumine la poétique de l'espace

---

<sup>1</sup> Casey, Edward. 1993. *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press.



urbain : l'installation est le vestibule de la ville. Le vestibule, bien que nous n'y passions que quelques secondes dans une journée, que nous n'y laissions de nous-mêmes que manteaux et bottes enneigées, est toutefois un des plus importants dispositifs architecturaux de l'intersubjectivité des êtres, de la mise en commun et de l'installation d'un partage avec l'Autre : le vestibule se pose à la rencontre la plus directe entre l'univers privé et celui de la ville. C'est par le vestibule que nous accueillons un ami ou que nous fermons la porte devant l'inconnu. C'est dans le vestibule que sont mis nos derniers habits, ceux qui permettront d'affronter la ville. C'est dans le vestibule qu'est laissée la lumière allumée pour la nuit. C'est aussi dans le vestibule que sont gardés les objets divers recueillis pendant la promenade d'été, sans compter que le vestibule nous permet, dans notre pays, de garder l'air intérieur chaud malgré la porte ouverte, et de réchauffer un peu le froid qui nous assaille. Le vestibule est le dispositif architectural par lequel nous allons à la rencontre du monde. Un vestibule urbain peut être tout autant, il est un dispositif par lequel aller à la rencontre de la ville. Comme le vestibule, donc, l'installation architecturale ne requiert pas une grande taille pour faire ce qu'elle a à faire. Elle n'a besoin que de l'essentiel. Comme avec le vestibule, sa taille n'a que peu d'importance puisque son échelle s'étire depuis la ville jusqu'à dans l'antre de la maison. Sa taille est réduite, mais son influence s'étend.

Saisir l'intersubjectivité implicite à l'installation architecturale c'est aussi saisir son potentiel à réinventer nos relations avec l'Autre, avec l'espace urbain et celui de l'architecture. Saisir son intersubjectivité implique également qu'on y reconnaisse une occasion de réfléchir sur la discipline, comme d'une activité foncièrement éthique, d'y réfléchir mais d'y agir aussi, d'y prendre part. Si l'expérience de la ville se fait, comme le dit Jean-Luc Nancy « dans l'affairement, dans la rencontre, dans la discussion, dans l'échange obligé et dans l'indépendance nécessaire »<sup>2</sup>, l'expérience de l'installation architecturale doit se faire elle aussi dans la rencontre avec l'Autre et l'espace urbain, dans la rencontre du dispositif. Si nous sommes prêts à courir la chance et à prendre le risque de l'indétermination, de l'expérience de la ville, de la découverte de l'installation et de la rencontre avec l'Autre, nous pourrions nous mêler à l'événement urbain, ouvrant la porte sur les dehors de nos habitudes. Aller à la rencontre de l'Autre, de la ville et de l'architecture, « c'est une traversée avec impressions et tâtonnements, avec hésitations et

---

<sup>2</sup> Nancy, Jean-Luc. 1999. *La ville au loin*. Paris: Éditions Mille et une nuits, p.46

approximations »<sup>3</sup>, s'est s'engager dans la spéculation, la complexité, le proche et le lointain de manière simultanée, c'est courir le risque d'être surpris et d'avoir à faire quelques détours imprévus. Faire l'expérience de la ville et de l'installation, c'est se déjouer de l'emprise du visuel.

### 06.1.2 La durabilité de l'installation architecturale

Nous avons rappelé au deuxième chapitre de la thèse que l'éthique est ce par quoi nous arrivons à rendre le monde habitable, qu'elle est ce qui nous permet, en tant que *spécialistes* de l'espace, de considérer l'altérité dans un rapport essentiel et harmonieux avec l'Autre. À ceci nous aimerions ajouter que prendre l'architecture et la ville en juste considération nécessite que nous les considérions, pour reprendre l'expression de Foucault, comme de véritables « substances éthiques », ou comme le dit Benoit Geotz, comme les « manière[s] de régler un *modus vivendi* entre l'homme et l'espace où il se meut. »<sup>4</sup> Il semble juste de croire qu'une pratique éthique, qui considère les modes de vie mis en lieux pour l'Autre soit, dans la situation actuelle, une pratique qui requiert le durable. Si le courant actuel dominant se concentre davantage sur les moyens techniques et technologiques pour parvenir à *régler* la question, il semble tout aussi important d'engager la question du durable dans une éthique humaine tout autant qu'environnementale. Il apparaît nécessaire de ne plus considérer la problématique exclusivement par la construction durable, « verte », mais de la considérer également, et peut-être surtout, en termes de *pratiques* durables, où l'altérité requérante dont nous parlait Younès est placée au cœur de la question.

Si les pratiques urbaines sont généralement mises en pratique dans une optique de remise à neuf, de terrains vagues, de tables rases où tout est à refaire, l'installation architecturale nous apprend qu'il est possible et peut-être même souhaitable que nous acceptions de travailler avec l'existant, comme d'un paysage urbain déjà-là. De s'y insérer, d'y intervenir, d'y proposer de nouvelles avenues, bien entendu, mais d'opérer dans l'existant et sur le local. Sans nécessairement tomber dans le discours communautariste actuel, l'installation architecturale suggère qu'il y a déjà une communauté, des personnes et des lieux, qui agissent ensemble

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.54

<sup>4</sup> Geotz, Benoit. *Vers une éthique de l'architecture*. In Younès. *L'architecture au corps*, p.50

comme dans une écologie urbaine où les écologies environnementale, humaine et sociale, dont nous parlait Félix Guattari à la fin des années 1980<sup>5</sup>, contribuent à la mise en place de conditions nouvelles pour le bénéfice de tous. La révolution écologique à laquelle faisait appel Guattari ne concernait pas uniquement les rapports de force visibles à grande échelle mais également ce qu'il appelait « les domaines moléculaires de sensibilité, d'intelligence et de désir »<sup>6</sup>. Il était alors question de développer des pratiques qui tendraient à modifier et à réinventer des façons d'être au sein de la communauté immédiate et de mettre en œuvre ces pratiques d'expérimentation à des niveaux tant microsociaux qu'institutionnels. Il était également question de réinventer le rapport du sujet au corps, au fantasme, au plaisir et au désir, où les pratiques *techniques* devaient flirter avec les pratiques *sensibles*. La problématique écologique a depuis pris une ampleur considérable et la proposition de Guattari apparaît maintenant, près de 20 ans plus tard, comme une évidence. Or, bien que des mouvements tel le « nouvel urbanisme » aient vu le jour à la même époque et que certains discours tendent aujourd'hui vers un rapprochement des échelles humaines et des pratiques urbaines, pensons à l'«urbanisme paysagé» enseigné à la *Architectural Association*, il semble que la problématique du durable soit encore largement abordée sans engager la question du corps, si ce n'est que comme mesure de confort, ni la question des rapports sociaux et encore moins celles du plaisir et du désir de la ville, de l'architecture et de l'expérience de chacune d'elles. L'inutilité de l'installation architecturale se montre alors paradoxalement utile pour repenser les conditions existantes dans la ville et pour reconsidérer le plaisir du corps dans l'expérience de l'espace construit, dans une approche où l'espace urbain n'est plus considéré du haut du plan d'ensemble mais bien à partir de l'espace existant, et où l'architecture s'inscrit dans un rapport de plaisir et de découverte, aussi bien que dans une empreinte écologique. Ce que nous apprend également l'installation architecturale est qu'il devient pertinent et urgent d'engager une approche où l'idée de re-travailler la ville existante, d'essayer de transformer des conditions actuelles, de trouver de nouveaux modes de construction peut amener à trouver de nouvelles opportunités durables, que celles-ci soient environnementales, humaines ou sociales. Une telle approche peut également offrir un contexte original pour le travail technique qui est requis dans la mise en place d'architectures et de villes durables. Bien qu'essentielle, la technicité du développement durable doit être placée dans le

---

<sup>5</sup> Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée.

<sup>6</sup> Guattari, Félix. *Les trois ecologies, version courte originale*. <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1677> (12 septembre 2007)

contexte des dynamiques de la ville qui elles produisent des effets directs sur les relations entre les individus, et entre ces mêmes individus et l'espace construit. L'installation architecturale offre une possibilité d'exploration et d'expérimentation sur ces relations, permettant à l'individu d'entrer dans un contact plus direct avec l'expérience de la ville. En nous apprenant à reconnaître le potentiel existant de la ville trouvée et en nous donnant l'occasion d'agir avec et sur cette ville, l'installation architecturale peut être une sorte de levier qui pourrait faire basculer l'orientation de projets plus grands et permanents.

Nous avons enfin voulu montrer que l'installation architecturale, en réhabilitant l'action, pouvait faire circuler le plaisir du geste, plutôt que de brandir celui de la production, faire circuler le plaisir de l'architecture, le plaisir de la faire, de l'habiter et de l'utiliser pour agir dans la ville. Ou encore, paraphrasant ce qu'écrivait Kundera dans la citation en ouverture de cette recherche, nous avons voulu montrer que dans l'inutilité et la spéculation de l'installation architecturale se trouve un fragment de liberté, un fragment qui nous est accordé et vers lequel nous devons tendre inlassablement pour que subsiste, en ce monde de lois implacables, un peu du désordre humain, un peu du désir de l'architecture et de l'espace urbain.

## Bibliographie

- Adamczyk, Georges. 2002. *The New Montreal Architecture: Preserving the tradition of modernism*. Communication présentée à la conférence ACSA North-east Regional meeting, *Why does Modernism refuse to die?*, oct. 4-6.
- Adamczyk, Georges. 1990. L'architecture comme objet d'étude. In *ARQ, Architecture Québec* no50.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Éditions Payot et Rivages.
- Agrest, Diana. 2000. Representation as articulation between theory and practice. In Allen, Stan. *Practice: architecture, technique and representation*. Australia: G+B Arts International, pp.163-178.
- Alewyn, Richard. 1964. *L'univers du baroque : suivi de les fêtes baroques*. Hambourg: Gonthier.
- Alexander, Christopher. 1977. *A Pattern Language*. New York: Oxford University Press.
- Allen, Isabel. 1996. Special Issue. Anticipating the unexpected. In *The architect's journal*, vol.24, no8, septembre, pp.20-21, 24-25, 27-41.
- Allen, Stan. 2000. *Practice: architecture, technique and representation*. Australia: G+B Arts International.
- Anderson, Stanford. 1984. Architectural Design as a Research Programme. In *Design Studies*, vol. 5, no. 3, juillet.
- Andreewsky, Evelyne (ed.). 2006. *Seconde cybernétique et complexité: Rencontres avec Heinz von Foerster*. Paris: L'Harmattan.
- \_1996. *Anticipating the unexpected*. The architect's journal, 5 septembre.
- Archer, Micheal. 1994. *Installation art*. Londres: Thames and Hudson.
- Bachelard, Gaston. 1957. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presse Universitaires de France.
- Bainbridge, Cyril. 1986. *Pavilions on the sea, a history of the seaside Pleasure Piers*. London: Robert Hale.
- Baird, Georges. 1972. La dimension amoureuse en architecture. In Choay, Françoise. *Le sens de la ville*. Paris : Éditions du Seuil, pp.31-60.
- Ban, Shigeru. 2001. *Shigeru Ban*. New York: Princeton Architectural Press.

- Banham, Reyner. 1969. People's Palaces. In *New Stateman*, no.68
- Banham, Reyner, Paul Barker, Peter Hall, Cedric Price. 1969. Non-Plan: an experiment in freedom. In *New Society*, 20 march, p.435-43.
- Banham, Reyner. 1964. Softer Hardware. In *Ark*, no.44.
- Barthes, Roland. 2000 (1973). *Le Plaisir du Texte, précédé de Variations sur l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1968. La mort de l'auteur. In Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, pp.61-67.
- Basin, Thomas. 1972. *Histoire de Louis XI (1477-1483)*. Paris: Belles lettres.
- Benedikt, Micheal. 1987. *For an architecture of reality*. New York: Lumen Books.
- Beasley, Philip. 2007. *Terreau hycozoïde*. <http://www.fondation-langlois.org/philip-beasley.htm> (7 avril 2008)
- Besset, Maurice. 1987. *Le Corbusier*. Genève: Skira.
- Berrizbeitia, Anita, Linda Pollak. 1999. *Inside Outside, between architecture and landscape*. MA : Rockport.
- Bieniecki, Zdzislaw. 1956. Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de triomphe à la Renaissance. In Jean Jacquot. *Fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*, vol. III. Paris : Centre National de la Recherche scientifique, pp. 201-217.
- Blau, Eve, Edward Kaufman, Robin Evans. 1989. *L'architecture et son image, quatre siècles de représentations architecturales*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture.
- Blau, Eve, Edward Kaufman. 1989. L'architecture provisoire: jeux d'espace et de temps. In *L'architecture et son image, quatre siècles de représentations architecturales*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, pp.87-107.
- Blanchard, Joël. 2003. Le spectacle du rite: les entrées royales. In *Revue historique*, no 627, pp.475-519.
- Bloomer, Kent, Charles Moore. 1975. *Body, Memory, and Architecture*. London: Yale University Press.
- Blondel, J-François. 1774. *L'Homme du monde éclairé par les arts*. Amsterdam: Bastide.

- Blondel, J-François, 1771. *De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture, celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs*. Paris: Desaint.
- Blondel, J-François. 1771-1771. *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, & les années suivantes*, 9 volumes. Paris : Desaint.
- Blondel, J-François. 1754. *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*. Paris: Jombert.
- Blondel, J-François, 1752-1756. *L'Architecture Française, ou recueil de plans, d'élévations, coupes et profils*, 4 volumes. Paris: Jombert.
- Blondel, J-François, 1747. *Discours sur la manière d'étudier l'architecture, et les arts relatifs à celui de bastir*. Paris: P.J. Mariette.
- Bois, Yves-Alain. 1983. Promenade pittoresque autour de Clara-Clara. In Serra, Richard. *Richard Serra*. Paris: Centre-Georges Pompidou, pp.11-27.
- Bonnemaison, Sarah, Christine Macy. 2008. *Festival Architecture*. London, New York: Routledge.
- Bonnemaison, Sarah. 2008. Taking back the street, Paris 1968-78. In Bonnemaison, Sarah, Christine Macy. *Festival Architecture*. London, New York: Routledge, pp.275-308.
- Bosman, Jos. 1997. Between the mirrors of ideal space and real space. In Tschumi, Bernard, Hans Ibelings. *Bernard Tschumi, architecture in/of motion*. Rotterdam: NAI Publishers, pp. 7-14.
- Boudon, Philippe. 1971. *Sur l'espace architectural; essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod.
- Boutinet, Jean-Pierre. 1990. *Anthropologie du projet*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Boyer, Ernest L. 1990. *Scholarship Reconsidered: priorities of the professoriate*. Princeton: The Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching.
- Buchanan, Peter. 1993. *Renzo Piano Building Workshop, Complete Works, volume 1*. London: Phaidon Press Limited.
- Burren, Daniel. 2002. *Eye of the storm*. <http://www.thebrooklynrail.org/arts/may2005/eyeofthestorm.html> (7 avril 2008)
- Calvino, Italo. 2001 (1989). *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le millénaire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Calvino, Italo. 1974. *Les Villes Invisibles*. Paris: Éditions du Seuil.

- Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes, walking as an aesthetic practice*. Barcelone: Editorial Gustavo Gili.
- Carpentier, Alejo. 2006 (1954). *Le Royaume de ce monde*. Gallimard : Collection Folio.
- Casey, Edward S. 2007. Looking around the Edge of the World: Contending with the Continuist Principle and the Plenarist Passion. In Perez-Gomez, Alberto, Stephen Parcell (eds.). *Chora 5: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, pp.151-178.
- Casey, Edward S. 1993. *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the Place-World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Castex, Jean. 1990. *Renaissance, Baroque et classicisme, histoire de l'architecture 1420-1720*. Dijon: Éditions Hazan.
- Charney, Melvin. 1991. *Paraboles et autres allégories : l'œuvre de Melvin Charney, 1975-1990*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture.
- Charney, Melvin. 1983. *Melvin Charney: 1981-1983*. Kingston: Agnes Etherington Art Center.
- Charney, Melvin. 1980. The Montrealness of Montreal: formations and formalities in urban architecture. In *Architectural Review*, no.167, pp.299-302.
- Charney, Melvin. 1979. *Melvin Charney/Oeuvres 1970-1979*. Montréal: Musée d'art contemporain.
- Chastel, André. 1956. Le lieu de la fête. In Jean Jacquot. *Les fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*. Paris : Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, vol. 1, pp.419-424.
- Chelkoff, Gregoire, Jean-Paul Thibaud. 1991. *Les mises en vue de l'espace public*. Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, École d'Architecture de Grenoble.
- Choay, Françoise (ed.). 1972. *Le sens de la ville*. Paris : Éditions du Seuil.
- Christout, Marie-Françoise. 1956. Les feux d'artifices en France de 1606 à 1628, esquisse historique et esthétique. In Jean Jacquot. *Les fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées, vol.3*. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp.247-258.
- Chung, Chuihua Judy. 2001. *Harvard design School guide to shopping*. Cambridge: Harvard Design School.
- Chupin, Jean-Pierre. 1998. *Le projet analogue: les phases analogiques du projet d'architecture en situation pédagogique*. Montréal: Université de Montréal.



- Ciriani, Henri. 1999. La spécificité de l'enseignement du projet. In Violeau, Jean-Louis. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris: Éditions recherches, p.22-34.
- Ciriani, Henri. 1996. *Pratique de la pièce urbaine: ma petite utopie*. Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal.
- Classen, Constance. 2005. *The book of touch*. Oxford, New York: Berg.
- Classen, Constance. 1993. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London, New York: Routledge.
- Coates, Stephen, Alex Stetter. 2000. *Impossible worlds*. Basel: Birkhäuser, Publishers for Architecture.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1992. *The rime of the ancient mariner and other poems*. New York: Dover Publications.
- Colomina, Beatriz (ed.). *Architecturepresentation*. New York: Princeton Architectural Press.
- Cross, Gary S., John K. Walton. 2005. *The playful crowd, pleasure places in the twentieth century*. New York: Columbia University Press.
- Daufresne, Jean-Claude. 2001. *Fêtes à Paris au XX<sup>e</sup> siècle : architectures éphémères de 1919 à 1989*. Sprimont : Mardaga.
- Dean, Andrea Oppenheimer, Timothy Hursley. 2002. *Rural Studio: Samuel Mockbee and an Architecture of Decency*. New York: Princeton Architectural Press.
- Debord, Guy. 1971 (1967). *La Société du spectacle*. Paris : Éditions Champ Libre.
- Delambre, Jean-Baptiste. 1989. *Rapports à L'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*. Paris: Belin.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Denzin, Norman, Yvonna Lincoln. 1998. *Strategies for Qualitative Inquiry*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Derrida, Jacques. 1986. Point de Folie – Maintenant l'Architecture. In Tschumi, Bernard. *La case vide: la Villette 1985*. London: Architectural Association, pp.3-18.
- \_1740. *Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elizabeth de France et de Dom Philippe, Infant & Grand Amiral d'Espagne, les 29<sup>e</sup> et 30<sup>e</sup> août 1739*. Paris : Le Mercier.

- Devillers, Christian. 1992. Sur l'enseignement de l'Architecture. In *L'architecture d'Aujourd'hui*, no282, septembre, p.9-11.
- Diamond, Robert M. *Tenure and promotion : the next iteration*. <http://www.thenationalacademy.org> (23 novembre 2007)
- Diderot, Denis, Jean le Rond d'Alembert (eds.). 1751-1780. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 volumes. Paris : Briasson.
- Dodds, Georges, Jori Erdman. 2007. Introduction. In *Journal of architectural Education*. Vol. 61, no1.
- Dodds, Georges. 2005. *Building Desire: on the Barcelona Pavilion*. New York: Routledge.
- Dodds, Georges. 2002. *Body and Building: essays on the changing relation of body and architecture*. Cambridge, Mass.; MIT Press.
- Dodds, Georges. 1992. On the place of Architectural Speculation. In *Journal of architectural Education*. Vol. 46, no2, pp.76-86.
- Dompierre, Louise. 1983. Introduction. In Charney, Melvin. *Melvin Charney: 1981-1983*. Kingston: Agnes Etherington Art Center, pp.6-15.
- Donati, Gérard. 1989. *Leon Battista Alberti, Vie et Théorie*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- Drouin, Marc. 2005. *Le combat du patrimoine à Montréal, 1973-2003*. Ste-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Duve, Thierry de. 1992. *Faire école*. Paris: Les Presses du Réel.
- Echenique, Martcial, Alan Short, Koen Steemers. 2005. A recurring question answered with a degree of optimism. In *Architectural research Quarterly*. Vol. 9, no1.
- École d'architecture de l'Université de Montréal. 2004. *Rapport présenté au Conseil Canadien de Certification en architecture (CCCA) en vue de l'accréditation des programmes de baccalauréat en design architectural, maîtrise en architecture*. Montréal: Université de Montréal.
- Ehrard, Jean, Paul Viallaneix. 1977. *Les fêtes de la révolution, Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*. Paris, Société des études robespierristes.
- Ehrenberg, Alain. 1995. *L'individu incertain*. Paris: Calmann-Lévy.
- Eisenstein, Sergei. 1968. *Film Form: essays in film theory and the film sense*. Cleveland: World Publishing Company.

- Ekip. 2004. [les voisins]. [www.ekip.ca/ekip\\_fr\\_Frameset.htm](http://www.ekip.ca/ekip_fr_Frameset.htm) (16 avril 2008)
- Evans, Robin. 1997. *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London: Architectural Association Publications.
- Ferrer, Olivier Salazar. 1996. *Le temps, la perception, l'espace, la mémoire*. Paris : Ellipses Éditions Marketing S.A.
- Fischer, Gustave-Nicholas. 1981. *La psychosociologie de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Fischer, Saul. 2000. How to think about the ethics of architecture. In Fox, Warwick (ed.). *Ethics and the built environment*. London, New York : Routledge, pp.170-182.
- Foerster, Heinz von. 1973. On constructing a reality. In *Environmental Design Research*, vol.2, pp.35-46.
- Forty, Adrian. 2000. *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*. New York: Thames & Hudson.
- Foucault, Michel. 1994. *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel et al. 1968. *Théorie d'ensemble*. Paris : Éditions du Seuil.
- Foucault, Michel. 1967. *Des espaces autres, hétérotopies*.  
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (18 octobre 2006)
- Fox, Warwick (ed.). 2000. *Ethics and the built environment*. London, New York : Routledge.
- Frampton, Kenneth. 2000. Seven points for the millennium: an untimely manifesto. In *The Journal of Architecture*, vol.5, Spring, pp21-33.
- Frampton, Kenneth. 1990. Rappel à l'ordre, the case for the tectonics. In Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press, pp.516-528.
- Frampton, Kenneth. 1985. *Nouvelles directions de l'architecture moderne: France/USA/1985*. Paris : Electa moniteur.
- Franks, Ben. 2000. New right/New left: an alternative experiment in freedom. In J Hugues, Jonathan, Simon Saddler. *Non-Plan, essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press, pp.32-42.
- Frasconi, Marco. 1984. The tell-the-tale detail. In Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press, pp.498-514.

- Frézier , Amédée-François. 1747. *Traité des Feux d'Artifice pour le Spectacle*. Paris.
- Frommel, Sabine. 2002. Pourquoi s'intéresser aux méthodes. In *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine : méthodes en histoire de l'architecture*, pp.5-11. Paris : Éditions du Patrimoine.
- Gady, Alexandre, Jean-Marie Pérouse de Montclos (eds.). *De l'Esprit des villes, Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*. Nancy: Éditions Artlys.
- Gamard, Elizabeth Burns. 2000. *Kurt Schwitters' Merzbau: the Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton University Press.
- Gant, Berys. 1998. The Ethical criticism of Arts. In Levinson, Jarrold. *Aesthetics and Ethics: essays at the intersection*. Cambridge: MIT Press, pp.182-203
- Gaudin, Henri. 2000. Rencontre avec Henri Gaudin. In Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte, pp.87-103.
- Gausa, Manuel. 2000. Une nouvelle architecture « réactive ». In Guiheux, Alain (ed.). *Architecture Instantanée*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp.89-96.
- Girard, Christian. 1986. *Architecture et concepts nomades*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- Goetz, Benoît. 2001. *La dislocation: architecture et philosophie*. Paris: Éditions de la passion.
- Goetz, Benoît. 1997. Vers une éthique de l'architecture. In Younes, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*. Bruxelles : Ousia, pp.137-147.
- Goetz, Benoît. 1994. L'« espace-surprise » : pensée et sensation. In *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, no 1, mars, pp.48-69.
- Goldhagen, Sarah Williams, Réjean Legault (eds). 2000. *Anxious modernisms*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture.
- \_ *Grand dictionnaire de la philosophie*. c2003. Paris: Larousse: CNRS.
- Groat, Linda et David Wang. 2002. *Architectural Research Methods*. New York: John Wiley & sons.
- Gruber, Alain-Charles. 1972. *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*. Paris-Genève: Librairie Droz.
- Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris: Éditions Galilée.
- Guattari, Félix. *Les trois ecologies, version courte originale*.  
<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1677> (12 septembre 2007).

- Guiheux, Alain. 2002. *Architecture action, une architecture post-théorique*. Paris: Sens & Tonka éditeurs.
- Guiheux, Alain (ed.). 2000. *Architecture Instantanée*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Gutierrez, Laurent, Valérie Portefaix. 2003. *Yung ho Chang / Atelier Feihang Jianzhu*. Hong Kong : Map book Publishers.
- Hardingham, Samantha (ed.). 2005. *Experiments in Architecture*. London: August Projects.
- Hardingham, Samantha, (ed.). 2003. *Cedric Price: Opera*. Chichester, West Sussex, England; Etobicoke, Ont. : Wiley-Academy.
- Harries, Karsten. 1997. *The ethical function of architecture*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Harries, Karsten. 1975. The Ethical function of architecture. In Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press, pp.392-397.
- Harrington, Kevin. 1985. *Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie, 1750-1776*. Ann Harbor, Michigan : UMI Research Press.
- Hauptmann, Deborah (ed.). 2006. *The body in architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Héaume, Alix, Adrien Robain. 2001. *Constructions de petites échelles*. Paris : Éditions du Pavillon de l'Arsenal.
- Heidegger, Martin. 1985(1927). *Être et Temps*, traduit par Emmanuel Martineau. Édition numérique hors-commerce.  
[www.metataphysica.free.fr/Heidegger/Etre%20et%20Temps.pdf](http://www.metataphysica.free.fr/Heidegger/Etre%20et%20Temps.pdf)
- Heidegger, Martin. 1980. Bâtir, Habiter, Penser. In *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard.
- Heidegger, Martin. 1971. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Hill, Jonathan. 2003. *Actions of Architecture: architects and the creative user*. London: Routledge.
- Hill, Jonathan (ed.). 2001. *Architecture –the subject is matter*. London: Routledge.
- Hill, Jonathan. 2001. Weather Architecture (Berlin 1929-30, Barcelona 1986-, Barcelona 1999-). In Hill, Jonathan (ed.). *Architecture –the subject is matter*. London: Routledge, pp.57-72.
- Hill, Jonathan. 1998. *Occupying architecture: between the architect and the user*. London: Routledge.

- Hill, Jonathan. 1998. *The illegal architect*. London: Black Dog Publishing Limited.
- Holl, Steven. 2002. *Steven Holl: Idea and phenomena*. Baden: Lars Muller.
- Holl, Steven. 1994. *Questions of perception, Phenomenology of Architecture*. Tokyo: E ando Yu, collection A+U, *Architecture and Urbanism*.
- Hollier, Denis. 1989. *Against Architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Hollier, Denis. 1974. *La Prise de la Concorde*. Paris : Éditions Gallimard.
- Huet, Bernard. 1999. La spécificité de l'enseignement en architecture. In Violeau, Jean-Louis. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris: Éditions recherches, p.22-34.
- Hughes, Jonathan, Simon Saddler. 2000. *Non-Plan, essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press.
- Hutton, Graeme, Charles Rattray. 2000. Three streams of thought and examples from practice. In *Architectural research Quarterly*. Vol. 4, no3.
- Illich, Ivan. 1988. *H<sub>2</sub>O, les eaux de l'oubli*. Paris : Lieu commun.
- Jacquot, Jean. 1956. *Fêtes de la Renaissance: études réunies et présentées, 3 vols*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Jacques, Paola Berenstein. 2006. Errances urbaines: l'art de faire l'expérience de la ville. In Jeudy, Henri-Pierre, Paola Berenstein Jacques. *Corps et décors urbains, les enjeux culturels des villes*. Paris: L'Harmattan, pp.103-116.
- James, William. 2007 (1890). *The Principles of Psychology*. New York: Cosimo Classics.
- Jenkins, Paul, Leslie Forsyth, Harry Smith. 2005. Research in the UK architectural schools –an institutional perspective. In *Architectural research Quarterly*. Vol. 9, no1.
- Jeudy, Henri-Pierre, Paola Berenstein Jacques. 2006. *Corps et décors urbains, les enjeux culturels des villes*. Paris: L'Harmattan.
- Johnson, Mark. 1987. *The body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jouffre, Valérie Noëlle, Béatrice de Andia. 1989. *Fêtes et Révolution*. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris.
- Kiene, Micheal. 1992. *Pannini*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

- Kirby, Micheal. 1965. *Happenings, an illustrated anthology*. New York: Dutton.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 1986. Sculpture in the Expanded Field. In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*. Cambridge, London: The MIT Press, pp.276-290.
- Kubo, Micheal, Ramon Prat. 2005. *Seattle Library, OMA/LMN*. Barcelona: Actar.
- Lafontaine, Albert. 1902. *Le plaisir d'après Platon et Aristote*. Paris: Félix Alcan Éditeur.
- Lagueux, Maurice. 2004. Ethics versus Aesthetics in Architecture. In *Philosophical Forum*, vol.35, no2, summer, pp.117-133.
- Lakatos, Imre. 1978. *The Methodology of Scientific research Programmes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Landau, Royston. 2003. A Philosophy of Enabling. In Cedric Price. *Cedric Price, The Square book*. London: Academy Editions, pp.9-15.
- Latek, Irena, Melvin Charney, Georges Adamczyk, Alan Knight (eds.). 1992. *Ville métaphore projet: architecture urbaine à Montréal, 1980-1990*. Montréal: Éditions du Méridien.
- Lawrenson, T.E.. 1956. Ville imaginaire, décor théâtral et fête. In Jean Jacquot. *Les fêtes de la Renaissance : études réunies et présentées*. Paris : Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, vol. 1, pp.425-430.
- Lawson, Bryan. 2002. The subject that won't go away, but perhaps we are ahead of the game. In *Architectural Research Quarterly*, vol.6, no.2, pp.109-114.
- Leach, Neil. 1997. *Rethinking Architecture, a reader in cultural theory*. London : Routledge.
- Le Corbusier. 1959. *Modulor 2 : 1955 (la parole est aux usagers)*. Boulogne : Editions de l'architecture d'aujourd'hui.
- Lefavre, Liane, Ingeborg de Roode. 2002. *Aldo van Eyck, the playgrounds and the city*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Lefavre, Liane, Alexander Tzonis. 1999. *Aldo van Eyck, humanist rebel*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le droit à la ville: espace et politique*. Paris: Éditions Anthropos.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.

- Lerup, Lars. 2000. *After the city*. Mass.: The MIT Press.
- Lerup, Lars. 1979. Research for appearance. In *Journal of Architectural Education*, vol.35, no3, May, pp.22-25.
- Lerup, Lars. 1977. *Building the unfinished, Architecture and Human Action*. Beverley Hills/London: Sage Publications.
- Lévesque, Carole. À paraître. Installer l'inutile en architecture. In Adamczyk, Georges, Denis Bilodeau, Carole Lévesque (eds.). *Trame, la revue de l'Aménagement*. Montréal: Université de Montréal, pp.13-26.
- Lévesque, Carole. 2007. *Actions in indeterminability: exploring the possibilities of temporary architecture*. Communication présentée le 14 septembre dans le cadre de la conférence *Reconciling poetics and ethics in architecture*, McGill University, Centre Canadien d'Architecture.
- Lévesque, Carole. 2006. *Uselessness in architecture: finding the purpose of architectural installations*. Communication présentée le 6 octobre dans le cadre de la conférence de la American Collegiate Schools of Architecture *Imag(in)ing worlds to come*, Université Laval.
- Lévesque, Carole. 2006. Projet d'architecture et recherche: une nouvelle avenue aux études supérieures. In *ARQ, architecture Québec*. No137, novembre, pp.34-35.
- Levine, Micheal, Kristine Miller, William Taylor. 2004. Introduction: Ethics and Architecture. In *Philosophical Forum*, vol.35, no2, summer, pp.103-115.
- Levinson, Jarrold. 1998. *Aesthetics and Ethics: essays at the intersection*. Cambridge: MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La Pensée Sauvage*. Paris : Plon.
- Littlewood, Joan. 1994. *Joan's book: the autobiography of Joan Littlewood*. London: Mathuen.
- Lobsigner, Mary Louise. 2000. Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace. In Goldhagen, Sarah Williams, Réjean Legault (eds.). *Anxious Modernism*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture.
- Lorenzini, K., F. Schmidt. *Exposition de 1798*. <http://tecfa.unige.ch/~grob/1798/present2.html> (5 avril 2007).
- Lund, Irene. 2004. Le paysage: approche de l'architecte. Récentes évolutions dans le rapport dichotomique entre paysage et architecture, l'abandon progressif du rapport figure-fond. In *Conversations paysagères –Métiers du paysage*, octobre, pp.59-62.
- Lyotard, Jean-François. 1990. *Pérégrinations*. Paris: Galilé.



- Magne, Emile. 1930. *Les fêtes en Europe au XVII<sup>e</sup> siècle: Vingt-quatre planches hors-texte en couleurs ou en noir, dont quatre au pochoir, d'après des documents anciens et des tableaux de grands maîtres et plus de 400 gravures dans le texte*. Paris: Martin-Dupuis.
- Maldiney, Henri. 2000. Rencontre avec Maldiney: Éthique de l'architecture. In Younès, Chris, Thierry Paquot. *Éthique, architecture, urbain*. Paris: Éditions la Découverte.
- Maldiney, Henri. 1997. À l'écoute de Henri Maldinay, à propos de corps et architecture. In Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*. Bruxelles: Ousia, pp.9-23.
- Malherbe, Jean-François. 2003. *Les ruses de la violence dans les arts du soin, essais d'éthique critique II*. Montréal: Éditions Liber.
- Malnar, Joy Monice, Frank Vodvarka. 2004. *Sensory Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maclachlan, D.L.C. 1989. *Philosophy of perception*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Martel, Richard. 2005. *Art-Action*. Les presses du réel.
- Martin, Louis. 1990. Transpositions: on the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory. In *Assemblage*, no.11, April, pp.22-35.
- Marx, Karl. 1977 (1867). *Le capital : critique de l'économie politique*. Paris : Éditions sociales.
- Massin, Marianne. 2001. *Les figures du ravissement : enjeux philosophiques et esthétiques*. Editions Grasset & Fasquelle / Le Monde de l'éducation.
- Mathews, Stanley. 2006. The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy. In *Journal of Architectural Education*, vol.59, no.3, February, pp.39-48.
- Mathews, Stanley. 2003. *An Architecture for the New Britain: the Social Vision of Cedric Price's Fun Palace and Potteries Thinkbelt*. Columbia University.
- McKenna, Bob. 2002. *À propos de l'affaire Corridart*. 90 mins. Montréal: 7<sup>ième</sup> art.
- McLung, William Alexander, 1989. L'architecture provisoire; jeux d'espace et de temps. In Blau, Eve, Edward Kaufman. *L'architecture et son image, quatre siècles de représentations architecturales*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, pp.87-108.
- McShine, Kynaston, Lynne Cooke (eds.). 2007. *Richard Serra: sculpture: forty years*. New York: Museum of Modern Art.
- Melhuish, Clare. 1997. Manifesto for London. In *Building Design*, April 25.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard.

- Monin, Eric. 2008. The speculative challenges of festival architecture in eighteenth-century France. In Bonnemaïson, Sarah, Christine Macy. *Festival Architecture*. London, New York: Routedledge, pp.155-180.
- Monin, Éric. 2005. L'espace de l'artifice. In Gady, Alexandre, Jean-Marie Pérouse de Montclos (eds.). *De l'Esprit des villes, Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*. Nancy: Éditions Artlys, pp.196-201.
- Mullin, Steve. 1976. Cedric Price or still keeps going when everything else has stopped. In *Architectural design*, vol.45, no.5, May, pp.281-287
- Murrey, Peter. 1970. Cedric Price Supplement. In *AD, Architectural Design*, octobre, p.507-522.
- Nancy, Jean-Luc. 1999. *La ville au loin*. Paris: Éditions Mille et une Nuits.
- Naurois, Sixtine de. 1989. Fêtes du pouvoir avant 1789. In Jouffre, Valérie Noëlle, Béatrice de Andia. *Fêtes et Révolution*. Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, pp.36-44.
- Neisser, Ulric. 1976. *Cognition and Reality*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Nesbitt, Kate (ed.). 1996. *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory*. New York: Princeton Architectural Press.
- Nesterova, Elena. 1996. *Les ambulants, les maîtres du réalisme russe, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> – début du XX<sup>e</sup> siècle*. Saint-Pétersbourg: Éditions Aurora.
- Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci: Topwards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.
- Norberg-Schulz, Christian. 1963. *Intentions in architecture*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Oechslin, Werner, Anja Buschow. 1984. *L'architecture de fête: l'architecte metteur en scène*. Liège : Pierre Mardaga Éditeur.
- Omlî, Sibylle, Karin Frei Bernasconi (eds.). 2003. *Hybrid zonen: Kunst und Architektur in Basel und Zurich=Hybride zones: art and architecture in Basel and Zurich*. Basel, Boston: Birkhäuser.
- Orlandi, Alain. 2001. *Le Parc de la Villette de Bernard Tschumi*. Paris : Somogy éditions d'art.
- Ortner, Laurids, Liesbeth Waechter, Gerwin Zohlen Böhm. 2001. *Ortner & Ortner, primer of architecture*. Berlin: Birkhäuser.

- Ortner, Laurids. 1986. Das Bedürfnis nach Gross zugigkeit = Le Droit à une plus grande Liberté. In *Archithese*, 15, no 3, May-June, pp.4-6.
- Ortner, Laurids. 1977. Archittetura provisiorea; a proposal. In *Domus*, no 569, April, pp.25-31.
- Pallasmaa, Juhani. 2005. *The eyes of the skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Pallasmaa, Juhani. 1994. Six themes for the next millennium. (architecture for improving humanity). In *The Architectural Review*, vol.196, no 1169, July, pp.74-79.
- Pallasmaa, Juhani. 1994. An architecture of the seven senses. In Holl, Steven. *Questions of perception, Phenomenology of Architecture*. Tokyo: E ando Yu, pp.27-37.
- Pallasmaa, Juhani. 1986. The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture. In Nesbitt, Kate (ed). 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory*. New York: Princeton Architectural Press.
- Péré-Christin, Évelyne. 2001. *L'escalier, métamorphoses architecturales*. Paris : Éditions Alternatives.
- Péré-Christin, Évelyne. 2001. *Le mur, un itinéraire architectural*. Paris : Éditions Alternatives.
- Perelman, Ch., L. Olbrechts-Tyteca. 1970. *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Éditions de l'Institut de Sociologie.
- Perelman, Ch., L. Olbrechts-Tyteca. 1952. *Rhétorique et philosophie: pour une théorie de l'argumentation en philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Pérez-Gomez, Alberto, Stephen Parcell (eds.). 2007. *Chora 5: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Pérez-Gomez, Alberto. 2006. *Built upon love: architectural longing after ethics and aesthetics*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press.
- Pérez-Gomez, Alberto. 1992. *Polyphilo, or, The Dark Forest Revisited: an Erotic Epiphany of Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1989-1999. *Histoire de l'architecture française*, 3 vol. Paris : Mengès : Caisse nationale des monuments historiques et des sites : Éditions du Patrimoine.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1969. *Étienne-Louis Boullée, de l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. Paris : Arts et Métiers graphiques.
- Peyronnet, Pierre. 1974. *La mise en scène au XVIIIe siècle*. Paris : Librairie A.-G. Nizet.

- Peyton-Jones, Julia, Hans Ulrich Obrist. 2006. *Serpentine Gallery Pavilion 2006, Rem Koolhaas and Cecil Balmond with Arup*. London: Serpentine Gallery.
- Poveda Cabanes, Paloma. 1997. *Herzog & deMeuron : 1993-1997*. Madrid : El Croquis.
- Price, Cedric. 2003. *RE : CP*. Basel : Birkhäuser.
- Price, Cedric. 2003. *Cedric Price: The square book*. London: Academy Editions.
- Price, Cedric. 1980. Au-delà du High-tech. In *L'architecture d'aujourd'hui*, no. 212, décembre, p.14-16.
- Price, Cedric. *Technology is the answer, but what was the question?* Enregistrement d'une présentation donnée en 1979.  
[www.pidgeondigital.com/webuser.talk.view.action?talk.id=604](http://www.pidgeondigital.com/webuser.talk.view.action?talk.id=604)
- Price, Cedric. 1966. Life Conditioning. In *Architectural Design*, no36, octobre.
- Quandrill, Malcolm. 2005. *Plain Modern: the architecture of Bryan Mackay-Lyons*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.
- Quéheillard, Jeanne. 1998. Entre Art et design: la transversalité comme pratique. In *Design 10 ans le catalogue, dix ans d'enseignement du design dans les écoles d'art en région*. St-Étienne: Musée des beaux-arts.
- Quetglas, Jose, 1998. Fear of Glass: Mies van der Rohe's Pavilion in Barcelona. In Colomina, Beatriz (ed.). *Architecturepresentation*. New York: Princeton Architectural Press, pp.123-151.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : Éditions La Fabrique.
- Rasmussen, Steen Eiler. 2002 (1957). *Découvrir l'architecture*. Mathilde Bellaigue, trad. Paris: Linteau.
- Rajchman, John. 2007. Serra's abstract thinking. In McShine, Kynaston, Lynne Cooke (eds.). *Richard Serra Sculpture: Forty Years*. New York: The Mueum of Modern Art, pp.61-75.
- Read, Stephen. 2006. The urban image: becoming visible. In Hauptmann, Deborah (ed.). *The body in architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, pp.48-65.
- Reed, John. 1967 (1919). *The ten days that shook the world*. New York : International Publishers.
- Reiss, Julie H. 1999. *From Margin to Center: the spaces of Installation Art*. Mass.: The MIT Press

- Renaudie, Serge. 2000. L'individu, l'autre et l'architecture. In Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte, pp.129-139.
- Robinette, Margaret A. 1976. *Outdoor sculpture: object and environment*. New York : Whitney Library of Design.
- Rosenthal, Mark. 2003. *Understanding Installation Art, from Duchamp to Holzer*. New York: Prestel.
- Rowell, Margit, Angelica Zander Rudenstine. 1981. *Art of the Avant-garde in Russia : Selections from the Georges Costakis Collection*. New York : The Solomon R. Guggenheim Museum.
- Rykwert, Joseph. 1976. *La maison d'Adam au Paradis*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rykwert, Joseph. 1976. *The Idea of Town : the Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the ancient world*. London : Faber and Faber.
- Ryley, Terence (ed.). 2002. *The changing of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard collection*. New York: Museum of Modern Art.
- Samuel, Flora. 2007. *Le Corbusier in detail*. Oxford: Architectural Press.
- Sandler, Irving. 1996. *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. New York: Icon Editions.
- Sartre, Jean-Paul. 2004 (1943). *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1965. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Hermann.
- Sartre, Jean-Paul. 1948. *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard.
- Sauvanet, Pierre. 1997. L'oreille de l'architecte. In Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*. Bruxelles : Ousia, pp. 87-99.
- Schama, Simon. 1990. *Citizens: A chronicle of the French Revolution*. New York : Vintage Books.
- Schivelbusch, Wolfgang. 2005. La peur des rues la nuit. In Zardini, Mirko (ed.). *Sensations urbaines, une approche différente à l'urbanisme*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, pp.65-74.
- Schmiedeknecht, Tornsten. 2003. Art and architecture: a reciprocal relationship? In *AD, architecture design*. Vol.73, no.3, may/june.
- Schmiedeknecht, Tornsten. 2000. *Zamp Kelp: expanding space*. Wiley Academy.

- Schulz-Dornburg, Julia. 2000. *Art and architecture: new affinities*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Serota, Nicholas. 1993. *Experience or interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. London/New York: Thames & Hudson.
- Serra, Richard. 1991. *The destruction of the Tilted Arc: Documents*. New York: The MIT Press.
- Serra, Richard. 1990. *Écrits et entretiens*. Paris: Daniel Lelong Éditeur.
- Serra, Richard. 1983. *Richard Serra*. Paris: Centre-Georges Pompidou.
- Serroy, Jean. 1985. *Molière, L'école des maris: l'école des femmes; La Critique de l'école des femmes; L'improvisé de Versailles*. Paris: Gallimard.
- Sève, Bernard. 2003. Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération. In *Esprit, revue internationale*, no291, janvier, pp.69-83.
- Sève, Bernard. 2002. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sève, Bernard. 1998. Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme. In *Philosophie*, no59, septembre, pp.50-68.
- Sibony, Daniel. 1991. *Entre-deux: l'origine du partage*. Paris: Seuil.
- Solà Morales, Ignasi de, Cristian Cirici, Fernando Ramos. 1996. *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*. Barcelona: G. Gili.
- Solà Morales, Manuel de. 1999. *Manuel de Solà Morales : progettare città = Designing cities*. Milan : Electa.
- Sonrel, Pierre. 1956. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie théâtrale.
- Souchal, François. 1967. *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*. Paris : Éditions E. de Boccard.
- Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sowa, Axel. 2000. Students Center, Lerner Hall, Université de Columbia, New York, États-Unis. In *Architecture d'Aujourd'hui*, juillet-août, pp.60-63.
- Spellman, Catherine. 2003. *Re-envisioning Landscape/Architecture*. Barcelona : Actar.
- Spiegelberg, Herbert. 1982. *The phenomenological movement : a historical introduction*. The Hague : Hingham.

- Spiller, Neil (Ed). 2002. *Cyber Reader*. London: Phaidon.
- Sulzer, Peter. 2000. *Jean Prouvé: oeuvre complete, volume 2: 1934-1944*. Basel: Birkhäuser.
- Tafuri, Manfredo. 1976. *Théories et histoire de l'architecture*. Paris: Éditions SADG.
- Toupin, Louis. 1995. *De la formation au métier, savoir transférer ses connaissances dans l'action*. Paris : ESF Éditeur.
- Thom, René. 1993. *Prédire n'est pas expliquer : entretien avec Émile Noël*. Paris : Flammarion.
- Thom, René. 1983. *Paraboles et Catastrophes : entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*. Paris : Flammarion.
- Thom, René. 1972. *Stabilité structurelle et morphogénèse : essai d'une théorie générale des modèles*. Reading, Mass. : W.A. Benjamin.
- Thomsen, Christian W., Angela Krewani. 1998. *Sensuous Architecture, the Art of Erotic Building*. Munich, New York: Prestel.
- Tolstoy, Vladimir, Irina Bibikova, Catherine Cooke (eds). 1984. *Street art of the revolution : festivals and celebrations in Russia 1918-1933*. London : Thames and Hudson.
- Tschumi, Bernard, Matthew Bernam (eds.). 2003. *Index Architecture: a Columbia book of architecture*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.
- Tschumi, Bernard, Hugh Dutton, Jesse Reiser. 2001. *Glass ramps/glass wall deviations from the normative*. London: Architectural Association.
- Tschumi, Bernard. 2000. *Event-Cities 2*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Tschumi, Bernard. 2000. *Abstract*. New York: Graduate School of Architecture, Planning and Preservation of Columbia University.
- Tschumi, Bernard, Hugh Dutton. 1997. Lerner Student Center, Columbia University, New York, New York under construction. In *A+U Architecture and Urbanisme*, no 9 (324), septembre, pp.10-29.
- Tschumi, Bernard, Hans Ibelings. 1997. *Bernard Tschumi, architecture in/of motion*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Tschumi, Bernard. 1996 (1987). Disjunctions. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp.207-213.
- Tschumi, Bernard. 1996. *Space, event, movement*. London: Pigeon Audio Visual.

- Tschumi, Bernard. 1995. The architecture of the event. In Vallée, Sheila de. *Architecture for the future*. Paris: Terrail.
- Tschumi, Bernard. 1994 (1981). The Architectural Paradox. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp.26-51.
- Tschumi, Bernard. 1994 (1981). Spaces and Events. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp.138-152.
- Tschumi, Bernard. 1994. *Architecture and disjunction*. London: The MIT Press.
- Tschumi, Bernard. 1994 (1981). Architecture and limits. In *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp. 101-118.
- Tschumi, Bernard. 1994. *Event cities (Praxis)*. Cambridge, MA : the MIT Press.
- Tschumi, Bernard. 1993. *Tschumi : une architecture en projet : Le Fresnoy*. Paris : Le Fresnoy/Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires.
- Tschumi, Bernard. 1990. Index of Architecture: Themes from the Manhattan Transcripts. In *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, pp.97-110.
- Tschumi, Bernard. 1990. *Questions of space : Lectures on Architecture*. Londres : Architectural Association.
- Tschumi, Bernard. 1987. *Cinégramme Folie : le Parc de la Villette*. Seyssel, France : Champ Vallon.
- Tschumi, Bernard. 1986. *La case vide: la Villette 1985*. London: Architectural Association.
- Tyrwhitt, Jacqueline, José Luis Sert, E.N. Rogers. 1952. *The Heart of the city : towards the humanisations of urban life*. London : Lund Humphries.
- Tzonis, Alexander, Liane Lefaivre. 1986. *Classical architecture: the poetics of order*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Unwin, Simon. 2000. *An Architectural Notebook: Wall*. Londres : Routledge.
- Vallée, Sheila de. 1995. *Architecture for the future*. Paris: Terrail.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour. 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge : The MIT Press.
- Vernes, Paule-Monique. 1978. *La ville, la fête, la démocratie*. Paris: Payot.



- Vié, Claude. 1999. Mémorisation, sens et émotion: une trilogie fondant l'Architecture. In Violeau, Jean-Louis. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris: Éditions recherches, p.22-34.
- Violeau, Jean-Louis. 1999. *Mai 68 – Mai 81: l'entre-deux-Mai des architectes, itinéraires intellectuels*. Paris: École d'architecture Paris-Villemin.
- Violeau, Jean-Louis. 2006. *Situations construites: « était situationniste celui qui s'employait à construire des situations dans la ville »*. Paris: Sens & Tonka.
- Violeau, Jean-Louis. 1999. *Quel enseignement pour l'Architecture? Continuités et ouvertures*. Paris: Éditions recherches.
- Walker, Enrique. 2006. *Tschumi on architecture, conversations with Enrique Walker*. New York: The Monacelli Press.
- Welter, Volker. 2003. *Talking squares – Grids and Grilles as architectural and communicative tools*. <http://www.team10online.org> (18 juin 2007)
- Wesemaël, Peter van. 2001. *Architecture of instruction and delight: a socio-historical analysis of the World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970)*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Wigley, Mark. 2004. Anti-edifici e anti-architetti. In *Domus*, no.866, janvier.
- Wortham, B.D. 2007. The way we think about the way we think, Architecture as paradigm for reconsidering research. In *The Journal of Architectural Education*, vol. 61, issue 1, septembre.
- Younès, Chris. 2006. Doctorates caught between disciplines and projects. In *The Journal of Architectural Education*, vol.11, no 3, pp.315-321.
- Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). 2000. *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte.
- Younès, Chris. 2000. Rencontre avec Henri Gaudin. In Younès, Chris, Thierry Paquot (eds.). *Éthique, Architecture, Urbain*. Paris: Éditions de la découverte, pp.87-103.
- Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. 1997. *L'architecture au corps*. Bruxelles: Ousia.
- Younès, Chris, Michel Mangematin. 1997. Corps, mode d'habiter, rythme architectural. In Younès, Chris, Philippe Nys, Michel Mangematin. *L'architecture au corps*. Bruxelles: Ousia, pp.201-228.
- Zardini, Marco (ed.). 2005. *Sensations urbaines, une approche différente à l'urbanisme*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture.

Zdzislaw, Bieniecki. 1956. Composition architecturale des arcs de triomphe. In Jacquot, Jean. *Fêtes de la Renaissance: études réunies et présentées*, 3 vols. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Zevi, Bruno. 1978. *The Modern Language of Architecture*. Washington: The University of Washington Press.

Zumthor, Peter. 2006. *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmospheres*. Basel: Birkhauser.

## Annexe 1

### Atelier ARC2011 : charrette

Université de Montréal | École d'architecture | atelier de design 3 | Carole Lévesque | exo\_02.00 | nov02-06 2006.

charrette volontaire.

## 400m pour habiter l'hétérotopie.

### 02.00

Dans l'exercice qui vous est donné en atelier, vous avez jusqu'à présent procédé à des analyses du type typo-morphologie, de telle sorte que vous avez accumulé une certaine familiarité avec les formes de la ville, les pleins et les vides, les formes du bâti et les changements d'occupation du territoire à travers l'histoire. La charrette qui vous est présentée, propose maintenant de faire une analyse de l'habitabilité de cette même zone d'intervention, c'est-à-dire d'en faire une lecture d'occupation ponctuelle.

Concernée par des questions d'usage, d'appropriation, de rapport avec l'autre et de générosité envers la ville, la charrette vous propose de porter un regard différent sur le quartier. Il s'agira donc d'investir la ville d'interventions architecturales, qu'elles soient temporaires ou permanentes, fixes ou mobiles, mais toujours de petite échelle, de telle sorte que vos propositions pourront découvrir des facettes méconnues de l'habitabilité du tissu urbain et de ses relations aux espaces privés.

Le titre de la charrette : 400m pour habiter l'hétérotopie, indique déjà la nature de ces interventions. En effet, vous devrez proposer une série de constructions dans une zone de 400m de diamètre qui supposent des lieux où la question de l'habiter est redéfinie, autant à l'échelle de l'habitat, du privé, qu'à l'échelle de la ville, du public.

Mais voyons d'abord brièvement pourquoi l'hétérotopie.

#### 02.01 Hétérotopie.

Du grec *topos*, qui veut dire « lieu », et de *hétéro*, qui veut dire « autre », le concept d'hétérotopie, développé par Michel Foucault à la fin des années soixante, serait ces « lieux autres » qui jonchent la ville. Dans une conférence qu'il présente en 1967, intitulée « Des espaces autres », Foucault y définit les hétérotopies comme les lieux physiques de l'utopie. Or, le propre de l'utopie étant avant toute chose une expression d'un idéal à travers un lieu imaginaire, l'hétérotopie serait à la limite du réel et de l'utopique, c'est-à-dire des lieux marginaux, des lieux d'imagination, comme la cabane d'enfant, le théâtre, ou encore des lieux de mise à l'écart, comme les maisons de retraites et les asiles.

Le propre de l'hétérotopie est d'offrir une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, entre le réel et l'imaginaire, entre une présence affirmée et son exclusion, un temps réel et un lieu hors du temps. Le miroir, nous explique Foucault, est sans doute l'hétérotopie la plus fréquente, quotidienne, voir même expérimentée plusieurs fois par jour, où ce que je regarde est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel. Mais le miroir est aussi un objet réel, qui cohabite dans l'espace de la maison et qui porte un effet sur la place qu'il occupe. Le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en

liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas, au-delà du miroir.

L'hétérotopie a ainsi le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes possiblement incompatibles. Le théâtre, par exemple, fait succéder sur la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres, des lieux fictifs mais reconnaissables parce qu'ils partagent une structure commune. Le jardin persan traditionnel est un autre exemple : un espace sacré qui doit réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres en son milieu, comme le nombril du monde. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est donc la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde.

L'hétérotopie est donc un lieu construit, temporel, qui suppose un rapport différent au réel, comme une structure commune où imaginer des façons autres.

### **02.02 Question.**

La question qui vous est posée est comment, à travers votre lecture de la ville, pouvez-vous l'investir d'hétérotopies, de telle sorte que ces mêmes hétérotopies, en retour, puissent transformer nos façons d'habiter?

Il s'agit ainsi de repenser l'habité privé/public habituel : en démantelant le logement et en plaçant chacune de ses parties à divers endroits du quartier, pourquoi placez-vous les parties sur tel ou tel endroit? Quel effet a la ville sur chacune de parties? Et en retour, quel effet ont chacune des parties sur la ville? Ces questions soulèvent une réflexion sur le rapport entre ville et logement et les transformations qualificatives qu'entraînent chacune des interventions, tout en permettant d'explorer ces lieux autres où une nouvelle définition de l'habité est encore possible.

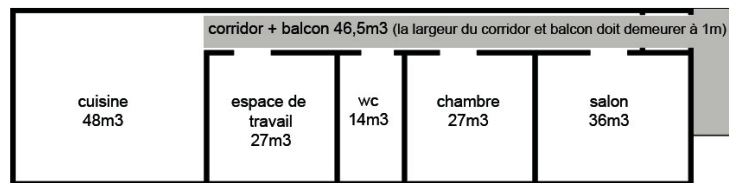
### **02.03 Procédure : les pièces urbaines.**

Une pièce urbaine est une articulation entre la ville qui est déjà là et son possible latent. Ainsi, la pièce est un lieu qui redéfinit notre relation à la ville, mais aussi au domaine privé, puisqu'il s'agit bien d'une pièce, de telle sorte qu'un nouveau lieu se dessine, une hétérotopie.

À partir d'un appartement typique de Montréal, vous devrez créer cinq ou six pièces urbaines : un salon, une chambre, un espace de travail, une salle de bain, une cuisine. Le corridor et le balcon sont la seule variable : les deux doivent restés attachés dans une configuration similaire en «L», mais leur longueur (et non pas la largeur) peut varier. Cette pièce corridor/balcon peut soit s'attacher à une ou plusieurs pièces, ou être complètement autonome et former une sixième pièce urbaine.

Donc, à partir d'un appartement typique de Montréal, vous devrez d'abord vous questionner sur la nature du logement (qu'est-ce qu'un salon ? Qu'est-ce qu'une chambre ? Quand et pourquoi nous les utilisons ? etc.), sur ses fréquences d'usage, sur sa co-habitation avec l'extérieur, etc. afin de proposer une transformation d'une ou des caractéristiques de chaque partie du logement pour permettre à l'usage privé de se transformer en usage public (par exemple, le salon devient un mini cinéma de quartier). Par la suite, vous démantèlerez le logement pour le reconfigurer à travers le quartier. De cette façon, vous aurez un salon, une chambre, un bureau, une cuisine, une salle de bain et peut-être un corridor/balcon qui se retrouveront à différents endroits dans le quartier. Il ne s'agit pas un logement pour un individu qui habiterait à différents points dans la ville, mais plutôt d'un logement explosé, accessible et offert à la ville.

Les dimensions des pièces sont les suivantes :



\*les pièces n'ont pas à être complètement fermées.

\*\*les dimensions sont données en m<sup>3</sup> ; la surface de plancher est donc variable, mais la hauteur de la pièce doit s'ajuster en conséquence, et vice-versa.

Comme dans l'exemple du jardin, qui est la plus petite parcelle du monde mais aussi sa totalité, les interventions que vous proposerez seront chacune une partie autonome d'un ensemble mais devront également chacune nous parler de l'ensemble. Ceci peut être fait à travers les matériaux, l'assemblage des pièces, leur disposition, les types d'ouvertures, les transformations qualificatives, etc. De cette façon, même si par exemple la chambre est la partie la plus intime et fermée de la maison, elle est tout de même la représentation de l'ensemble du logement. Le lien entre les interventions peut également se trouver dans leur relation à la ville, puisque ne l'oublions pas, le monde du privé se juxtapose au monde de la ville de manière ouverte afin que l'un et l'autre s'informe et se transforme.

#### 02.04 Procédure : lieux d'intervention.

À pied, l'être humain parcourt 400m en quatre à cinq minutes, un laps de temps suffisamment court pour ne pas perdre la continuité sensible entre les éléments séparés sur le plan spatial et, en même temps, suffisamment long pour qu'ils acquièrent une dimension « autre ». Sur une distance de 400m, le promeneur prend contact avec un concentré de composantes spatiales et développe un liant temporel : le matériau indispensable à la création du réseau de référence qui caractérise une ville.

Dans une zone circulaire d'un diamètre de 400m, et à l'intérieur de laquelle le site du projet d'atelier doit obligatoirement se trouver, vous identifierez les sites d'intervention qui vous semblent pertinents pour chacune des pièces urbaines, de telle sorte que l'ensemble produise des relations privilégiées qui favorisent la création d'un ordre visible et reconnaissable. De cette façon, vous aurez proposé cinq ou six hétérotopies dans cette zone de 400m, faisant de cette zone une hétérotopie commune.

Vous pouvez vous installer sur un terrain vacant, dans l'espace public, vous accrocher à un bâtiment existant, etc., mais il est important que l'on puisse accéder à votre intervention sans devoir passer par un espace privé autre que celui de l'intervention.

#### 02.05 Présentation.

Vous pouvez présenter votre proposition sous forme de dessins, maquettes, collage, etc. Peu importe ce que vous déciderez d'utiliser, vous devriez vous en tenir au maximum à l'équivalent d'un panneau AO que

vous imprimez ou sur lequel vous faites directement vos collages ou installez vos maquettes. Le(s) panneau(x) peut être présenté à la verticale ou l'horizontale, sur le mur ou sur table, à moins, bien sur, que vous ne décidiez de construire une de vos interventions à l'échelle réelle, ou de faire un montage vidéo, voire même une performance...

## **Annexe 2**

### **Atelier ARC3011a : Documents**

Université de Montréal | École d'architecture | atelier de design 3 | Carole Lévesque | nov02-06 2006.

## Du fragment à la ville: installer l'architecture

### **Description du thème**

L'atelier propose de faire un saut à partir de l'architecture permanente vers l'architecture temporaire. Cette dernière, bien que courante dans nos villes, constitue encore une zone grise de la grande discipline architecturale. De par sa nature, elle relativise la pérennité des constructions et la permanence des solutions proposées par le rôle dominant de l'Architecture et, du coup, amène à imaginer des possibilités alternatives; elle a le potentiel d'agir sur les configurations de l'architecture pérenne et sur nos relations avec et dans l'espace public. Dans le contexte actuel, où les impacts sociaux, économiques, ou plus largement, éthiques du développement économique à grande échelle sont souvent remis en question, l'architecture temporaire a la liberté d'explorer des solutions potentielles face à ces grandes questions à travers un engagement direct avec le site et ses publics.

### **Objectifs généraux**

Développer une méthode de travail qui permette de construire une synthèse entre les dimensions culturelles, contextuelles, architecturales et phénoménologiques du projet d'architecture;  
Analyser et intervenir dans un contexte donné en relevant les éléments qui le structurent pour établir une relation pertinente entre la ville, l'intervention et l'utilisateur;  
Comprendre, intégrer et représenter l'idée d'un projet par divers outils de communication;  
Acquérir, ou affirmer une autonomie à l'intérieur du processus de création;  
Établir des liens entre les énoncés théoriques et le projet.

### **Description de l'atelier**

Dans la méthode traditionnelle de conception, le programme, peu importe sa nature, agit comme le point central pour le développement des propositions. En instruisant l'architecte sur les besoins, les dimensions, les usages, etc., il est le premier élément à dicter comment le bâtiment agira sur son environnement et sur la façon dont les usagers interagiront avec l'espace construit. L'atelier propose de défier cette relation préexistante entre l'individu et l'architecture, entre le programme et son visiteur, afin de forcer de nouvelles relations entre usagers et espaces construits. En travaillant sans paramètre fonctionnel, il est possible de travailler sur et avec des éléments architecturaux de base afin de provoquer un changement dans notre compréhension de ce que l'architecture peut être. À travers des fragments ou figures d'architecture de base, tels que le mur, l'escalier, la fenêtre, etc., chaque exercice amène à explorer les actions potentielles auxquelles invitent ces fragments plutôt que de composer avec une liste de fonctions prédéterminées, où ces actions seraient sans doute diminuées ou impossibles.

En élaborant la construction de ces fictions architecturales, les étudiants seront appelés à développer une méthode de travail originale. Celle-ci devra les conduire à proposer une synthèse formelle entre les dimensions culturelles, sociales, historiques, techniques, économiques, locales et phénoménologiques du projet d'architecture. Ces propositions seront soutenues par une analyse du contexte territorial lequel structurera les interventions de façon à établir une relation pertinente entre la ville, la proposition et l'utilisateur.

L'atelier propose ainsi une méthode de conception où l'étudiant examine l'architecture permanente pour comprendre les actions primaires qu'elle supporte traditionnellement et celles qu'elle peut générer potentiellement. Il faut ensuite transformer cette architecture et l'adapter comme dispositif particulier à une situation précise et temporaire. Ce processus et cette transformation favorisent l'émergence d'idées génératives et innovatrices, voire provocatrices qui se substituent en quelque sorte à l'habituelle résolution de problèmes par des solutions toutes faites. L'exploration de la situation urbaine par l'architecture temporaire amènera enfin l'étudiant à prendre position et à s'interroger sur la possibilité d'une architecture publique, permanente ou non, qui entraînerait des usages nouveaux et imprévus.

## **Exercices**

### *Exercice 01 : explorations fragmentaires*

Durée de l'exercice : 2 semaines

Travail réalisé principalement en maquettes.

À partir d'un exemple canonique de l'architecture (une liste sera remise en atelier), chaque étudiant doit décomposer l'édifice et extraire les fragments (figures) qui le composent – c'est-à-dire les murs, colonnes, escaliers, fenêtres, planchers, toits, etc., pour analyser les actions que chacun de ces fragments opère dans la relation de l'espace à l'espace, de l'espace à l'utilisateur ou encore de l'utilisateur à l'utilisateur.

Par exemple, un mur peut protéger, peut séparer, démarquer, zoner, diviser, inclure, il peut pénétrer, marquer, disjoindre, unir, orienter, etc. Un plancher peut démarquer, unifier, superposer, protéger, joindre, disjoindre, orienter, lier, etc. L'exercice a ainsi pour objectif de familiariser l'étudiant avec les actions perpétrées par différents fragments et de comprendre leurs possibilités. Ces mêmes fragments doivent également être considérés en rapport avec la relation qu'ils entretiennent avec l'utilisateur : on peut s'y asseoir, se reposer, s'appuyer, observer, etc., à partir de chacun. Conséquemment, ces fragments ont aussi une influence sur les rapports d'utilisateur à utiliser, c'est-à-dire, que du balcon, par exemple, on peut discuter avec le voisin, surveiller le passant, dissoudre la limite privée | publique d'une habitation, etc.

De cette analyse, l'étudiant devra inventer de nouvelles configurations à partir de l'enchaînement des fragments et de leurs actions. Il s'agit ainsi de réaliser un appareil architectural qui perpétue des actions similaires à celles observées, mais dans une nouvelle configuration. Il ne s'agit pas de recréer le précédent à l'étude, mais plutôt de remodeler les caractéristiques architecturales et usagères observées.

### *Exercice 02 : installation, architecture et transgression*

Durée de l'exercice : 3 semaines

Travail principalement réalisé en dessins et maquettes, mais aussi en photomontages, relevés sonores et vidéographiques, et dessins et ou maquettes vraie grandeur.



Cet exercice propose en premier lieu, de faire le pont entre l'architecture permanente et celle temporaire. À partir de l'exercice précédent, l'étudiant devra choisir un ou plusieurs fragments qu'il aura étudié et les transposer dans le domaine public urbain afin d'agir sur celui-ci. Il s'agit d'installer l'architecture, de prendre position par rapport à une réalité urbaine et d'exprimer cette position physiquement, architecturalement. L'étudiant devra également élaborer une position vis-à-vis la relation publique/privée à travers la transposition d'un précédent d'habitation individuelle à un édifice conçu pour une occupation publique.

Cet exercice propose également d'investir le domaine public et suppose l'acte transgressif. Il s'agit d'agir en considérant la sécurité des personnes sur les trottoirs et dans la rue, les ruelles, les espaces de stationnement, bref dans tout espace qui est d'apparence publique mais qui est en réalité régit de façon très stricte par la ville et divers intervenants locaux. L'étudiant doit affirmer sa volonté d'intervention et réfléchir aux conséquences des actions générées par une intervention architecturale dans l'espace public qui débordent le cadre réglementaire de la municipalité.

### *Exercice 03 : architecture et espace Public*

Durée de l'exercice : 6 semaines

Travail principalement réalisé en dessins et maquettes, mais aussi en photomontages, relevés sonores et vidéographiques.

À la suite d'une synthèse des actions supportées par l'installation développée dans l'exercice précédent, l'étudiant doit développer un projet d'architecture publique qui transpose ces actions à l'échelle des bâtiments et de la ville. C'est à travers le développement de cette proposition que l'étudiant sera appelé à se pencher sur la question de l'usage et sur un programme potentiel.

Un travail fin sur le parcours, sur les ambiances, la lumière, la tectonique, l'échelle, mais aussi sur les usages possibles, la rencontre de l'autre, la complicité entre usager et architecture seront des thèmes abordés au cours du développement du projet.

Cet exercice a ainsi pour objectif de définir ce qu'est une architecture publique et de l'investir de qualités spatiales et sensibles qui engageront, de pair avec des usages variables, possiblement adaptables, un discours sur l'habitabilité de la ville et de ses espaces construits.

## **Séminaires**

Au cours du semestre, les exercices seront accompagnés de six séminaires, tenus en atelier. La majorité des séminaires seront présentés sous forme de présentations par les tuteurs et suivies de discussions avec les étudiants. Les étudiants auront chacun un ouvrage, ou une partie d'un ouvrage à lire, qu'ils présenteront aux séminaires 04 et 05. Les séminaires seront présentés dans l'ordre suivant :

- Séminaire 01 : approche phénoménologique
- Séminaire 02 : installations contemporaines
- Séminaire 03 : 1960
- Séminaire 04 : architecture sensible et signifiante
- Séminaire 05 : architecture active
- Séminaire 06 : architecture et espace public

## **Pondération de la notation**

Dispositifs architecturaux et expérience spatiale de la ville: le cas de l'installation architecturale.

Exercice 01 : explorations fragmentaires		15%
Exercice 02 : installation, architecture et transgression	25%	
Exercice 03 : architecture et espace Public		45%
Séminaires (participation, présentation)		15%

### Évaluation des apprentissages

1. Créativité	20%
2. Matérialisation	20%
3. Communication	20%
4. Cohérence	20%
5. Autonomie	20%

1. **Créativité.** Ce critère d'évaluation tient en compte de la qualité du travail d'interprétation du contexte et des objectifs de l'exercice ainsi que son développement conceptuel et formel.
2. **Matérialisation.** Ce critère traite du rapport entre l'idée et la proposition et sa matérialisation à travers sa forme, sa constructibilité (stratégie globale et détail) ainsi qu'à travers les actions possibles et les espaces sensitifs créés.
3. **Communication.** Il s'agit de la communication graphique, en maquettes et verbale et l'équilibre entre chacune. De plus, la pertinence des moyens choisis et la sensibilité des rendus seront soigneusement examinées. Les documents présentés devront être cohérents entre eux et transmettre clairement les intentions de la proposition ainsi que la démarche impliquée.
4. **Cohérence.** Ce critère tient compte de la clarté de la démarche, de la pertinence des intentions, de la compréhension du contexte et du prétexte et de l'intégrité de l'ensemble.
5. **Autonomie.** Chaque étudiant est responsable du contrôle de son temps, doit s'assurer de bien comprendre les problèmes qui sont posés, doit effectuer les recherches individuelles qui lui semblent appropriées et avoir la capacité de prendre un recul critique face à son projet.

### *Exercice 01 : explorations fragmentaires*

Durée de l'exercice : 2 semaines  
Lancement le 10 septembre; présentation finale le 25 septembre.

À partir d'un exemple canonique de l'architecture, dont la liste apparaît ci-bas, vous devez décomposer l'édifice et en extraire les fragments (figures) qui le composent – c'est-à-dire les murs, colonnes, escaliers, fenêtres, planchers, toits, etc., pour analyser les actions que chacun de ces fragments opère dans la relation de l'espace à l'espace, de l'espace à l'usager ou encore de l'usager à l'usager.

Par exemple, un mur peut protéger, peut séparer, démarquer, zoner, diviser, inclure, il peut pénétrer, marquer, disjointre, unir, orienter, etc. Un plancher peut démarquer, unifier, superposer, protéger, joindre, disjointre, orienter, lier, etc. L'exercice a ainsi pour objectif de vous familiariser avec les actions perpétrées par différents fragments et de comprendre leurs possibilités. Ces mêmes fragments doivent également être considérés en rapport avec la relation qu'ils entretiennent avec l'usager : on peut s'y asseoir, se reposer, s'appuyer, observer, etc., à partir de chacun. Conséquemment, ces fragments ont aussi une influence sur les rapports d'usager à usager, c'est-à-dire, que du balcon, par exemple, on peut discuter avec le voisin, surveiller le passant, dissoudre la limite privée | publique d'une habitation, etc. Vous devez ainsi mettre à

profit vos observations quant au rapport spatial des éléments entre eux, leur rapport au site et à la ville, les matériaux avec lesquels ils sont construits, etc.

De cette analyse, vous devrez inventer de nouvelles configurations à partir de l'enchaînement des fragments et de leurs actions. Il s'agit ainsi de réaliser un appareil architectural qui perpétue des actions similaires à celles observées, mais dans une nouvelle configuration. Il ne s'agit pas de recréer le précédent à l'étude, mais plutôt de remodeler les caractéristiques architecturales et usagères observées. Pour ce faire, vous devrez mettre en espace, avec l'aide de maquettes, un dispositif qui vous permette de supporter et enrichir les observations faites lors de l'analyse. Les maquettes doivent être proportionnelles, plutôt qu'à l'échelle et peuvent être construite en carton de votre choix, en « vrais » matériaux, à partir d'objets trouvés, ou une combinaison des trois. L'objet doit être autoportant, c'est-à-dire qu'il doit être déposé sur la table et non collé sur un site ou accroché au mur.

Les exemples qui peuvent être à l'étude sont les suivants :

Adolphe Loos	Villa Müller
Rem Koolhaas	Maison à Bordeaux
Pierre Charreau	Maison Dalsace (Maison de verre)
Luis Barragan	Maison Barragan
Konstantin Melnikov	Melkikov House
Bryan Mackay-Lyons	Howard House
Patkau	Barnes House
Tadao Ando	Row House Sumiyoshi (Azuma House)
Charles Gwathmey	Gwathmey Residence and Studio
Le Corbusier	Villa Shodhan
Mario Botta	Riva San Vitale

## *Exercice 02 : installation, architecture et transgression.*

Durée de l'exercice : 3 semaines

Travail principalement réalisé en dessins et maquettes, mais aussi en photomontages, relevés sonores et vidéographiques, et dessins et/ou maquettes vraie grandeur.

Cet exercice propose en premier lieu, de faire le pont entre l'architecture permanente et celle temporaire. À partir de l'exercice précédent, vous devrez choisir une partie, c'est-à-dire un ou plusieurs fragments, ou encore l'ensemble de votre objet, et le transposer dans le domaine public urbain afin d'agir sur celui-ci. Il s'agit d'installer l'architecture, de prendre position par rapport à une réalité urbaine et d'exprimer cette position physiquement, architecturalement. Vous devrez également élaborer une position vis-à-vis la relation publique/privée à travers la transposition de votre précédent d'habitation individuelle à une installation conçue pour une occupation publique.

Cet exercice propose ainsi d'investir le domaine public et suppose l'acte transgressif. Il s'agit d'agir, en considérant la sécurité des personnes, sur les trottoirs et dans la rue, les ruelles, les espaces de stationnement, bref dans tout espace qui est d'apparence publique mais qui est en réalité régit de façon très stricte par la ville et divers intervenants locaux. Vous devrez affirmer votre volonté d'intervention et réfléchir aux conséquences des actions générées par une intervention architecturale dans l'espace public qui déborde le cadre règlementaire de la municipalité.

La zone d'intervention qui vous est proposée est située entre les rues Président-Kennedy et St-Edward, St-Alexandre et St-Urbain (voir plan ci-bas). Vous pourrez choisir le lieu qui vous semble le plus propice pour

vosre intervention à n'importe quel endroit à l'intérieur de cette zone. Il n'est pas exclu que vous puissiez intervenir à différents endroits simultanément ou en séquence.

### 1. Identifier les « enjeux » du site retenu, ses caractéristiques.

Visitez d'abord l'ensemble de la zone d'intervention proposée pour ensuite sélectionner là où vous interviendrez. Vous devrez ensuite consacrer un certain temps pour observer, analyser, décortiquer et documenter par des photos, dessins, vidéos, relevés sonores, ou autres, les différentes caractéristiques du lieu, le jour et/ou la nuit. Dans l'élaboration de la proposition, ces caractéristiques devront être prises en compte et l'objet mis en forme devra en être informé de manière à faire écho aux caractéristiques spécifiques du lieu, soit par contraste, par harmonie, etc. Aussi, les attributs, caractéristiques, actions de l'objet de départ (exo\_01), bien qu'ils puissent être altérés en cours de route, devraient servir d'assise à la proposition.

### 2. Scénario d'usage

En répondant aux caractéristiques du lieu, vous devrez identifier quand et pourquoi l'installation prendra place : quel(s) jour(s), quelle(s) heure(s), pour un événement particulier ou non (l'événement peut être votre intervention), etc. De cette façon, bien qu'il soit impossible de prédire comment votre intervention serait éventuellement manipulée par les usagers, vous pourrez à tout le moins donner une orientation et présumer une certaine mise en scène. Vous devrez également envisager de quelle(s) manière(s) votre proposition pourrait être appropriée, ce qui vous ramène aux listes d'actions et d'attributs.

### 3. Développement de la proposition

En plus d'établir où et pourquoi vous intervenez, vous devrez développer la tectonique de la proposition. Dans le cas d'une installation qui n'est prévue que pour quelques heures, ou même quelques jours, par exemple, il est peu probable que vous couliez des fondations ou que vous utilisiez des méthodes de construction et d'assemblage laborieuses et complexes. Idéalement, le temps nécessaire à la construction et à la mise en place de l'installation ne devrait pas excéder le temps d'occupation du lieu (à moins bien sûr que la construction fasse partie intégrante de l'intervention), ce qui implique que vous devrez sans doute élaborer des assemblages ingénieux à l'aide de matériaux disons moins conventionnels. Aussi, bien que vous n'ayez pas de budget imposé, dites-vous que dans le monde de l'installation, les moyens sont généralement modestes.

## *Exercice 03 : architecture et espace public.*

Durée de l'exercice : 6 semaines

Travail principalement réalisé en dessins et maquettes, mais aussi en photomontages, relevés sonores et vidéographiques.

Cet exercice propose de poursuivre la réflexion entamée au cours des exercices précédents et de la transposer dans une construction à l'échelle du bâtiment. L'exercice précédent vous a amené à intervenir dans l'espace public : vous devez maintenant construire cet espace par l'entremise d'un bâtiment public. Vous avez déjà pu observer les manières par lesquelles les usagers prennent possession de l'espace public spécifiquement sur les lieux de votre intervention et pouvez déjà imaginer quel type d'organisation spatiale pourrait potentiellement favoriser quel type de comportement. Vous devrez, pour cet exercice final, vous pencher sur la question du bâtiment public, c'est-à-dire déterminer quel peut être son statut, ses fonctions, sa participation à la mise en place de lieux communs, etc., particulièrement dans la zone favorisée par l'atelier.

Comme à l'exercice précédent, cet exercice propose lui aussi d'investir le domaine public, c'est-à-dire la ville, mais cette fois dans l'optique de créer un lieu, permanent et/ou temporaire, intérieur et/ou extérieur, de grande ou de petite échelle, qui pourra générer de nouveaux usages publics à plus grande échelle que ceux que vous avez proposé dans l'exercice précédent et également de façon plus autonome que ne l'était votre installation.

Le site qui vous est proposé est l'îlot Balmoral, entre les rues Ste-Catherine et Maisonneuve, Bleury et Jeanne-Mance. La position de cet îlot n'est pas banale : elle marque le point tournant entre le quartier des spectacles à l'est et le quartier commercial à l'ouest; l'îlot est investi par les festivaliers tout l'été, alors qu'il est partiellement abandonné à la fin de la belle saison; il a fait l'objet d'un concours international pour l'emplacement éventuel d'un nouveau complexe pour l'OSM; et il est présentement un lieu de refuge et d'expression pour les jeunes de la rue. Un profil d'usages et d'usagers, donc, qui s'identifient, chacun à leur manière, à ce noyau urbain pourtant de statut incertain. Tout l'îlot vous est disponible, tant les espaces libres que les bâtiments désaffectés, bien que cela n'implique pas nécessairement que vous ayez à prendre possession de toute la surface disponible. De fait, l'implantation de votre proposition devrait faire écho à la réflexion que vous avez mis en place à l'exercice précédent, c'est-à-dire que le nouveau bâtiment devrait constituer une suite logique de votre travail réalisé jusqu'à maintenant. Cette nouvelle proposition devrait ainsi constituer d'abord une synthèse mais aussi un développement des actions et attributs sur lesquels vous travaillez depuis le début du semestre.

Différentes stratégies sont possibles pour arriver à mettre en bâtiment votre travail jusqu'ici réalisé. Nous vous en proposons une :

### 1. Recul critique

Repérez d'abord, dans vos propositions précédentes, les éléments ou les prises de position qui vous ont semblé les plus à propos et qui sont susceptibles de participer à une prise de position plus complexe. Vous pouvez réutiliser le tableau qui vous a été remis au premier exercice et refaire, rapidement, le même travail d'analyse à partir de votre installation. De cette façon, de nouveaux verbes et attributs viendront peut-être compléter ceux avec lesquels vous avez jusqu'ici travaillé et vous lanceront peut-être sur une piste plus riche, en termes de variété.

### 2. Identifier les « enjeux » du site, ses caractéristiques.

Vous connaissez déjà le site sur lequel vous êtes invité à intervenir. Vous devriez maintenant remettre en question certaines de vos positions ou les confronter à ce nouvel emplacement, si votre installation n'était pas sur cet îlot. Vous devriez ensuite consacrer un certain temps pour ré-observer, ré-analyser, re-décortiquer et re-documenter par des photos, dessins, vidéos, relevés sonores, ou autres, les différentes caractéristiques du lieu, le jour et/ou la nuit. Dans l'élaboration de la proposition, ces caractéristiques devront être prises en compte et le bâtiment, ainsi que ses usages, devra en être informé de manière à faire écho aux caractéristiques spécifiques du lieu et à votre propre démarche. Aussi, les attributs, caractéristiques, actions de l'objet de départ et de l'installation (exo\_01+02), bien qu'ils puissent être altérés en cours de route, devraient servir d'assise à la proposition.

### 3. Scénario d'usage

En répondant aux caractéristiques du lieu, et en étant conséquents à votre démarche, vous devrez identifier si le bâtiment est permanent ou temporaire, ou un mélange des deux, et quels types d'activités, de manière très générale, pourrait y avoir lieu. Par exemple, vous pourriez travailler sur le thème du marché public, du spectacle, du sport, de la détente, etc. où pourraient se tenir des

usages saisonniers et annuels sur différentes parties de l'îlot. Ce qui est primordial à cette étape est d'élaborer un scénario d'usage qui réponde d'abord aux actions et attributs que vous avez explorés jusqu'à maintenant et de vous laisser guider par la mise en forme de votre installation et les rapports à la ville qu'elle a pu mettre en place. De cette façon, votre installation constitue un langage de base qui devrait influencer le scénario d'usage que vous développerez au cours de cet exercice. Bien qu'il soit toujours impossible de prédire exactement comment votre proposition serait éventuellement manipulée par les usagers, vous pourrez à tout le moins vous baser sur vos explorations et présumer une mise en scène de premier plan.

#### 4. Développement de la proposition

Une fois que vous aurez déterminé le lieu précis de l'implantation, les effets, les attributs et les actions généraux sur lesquelles vous désirez travailler, vous pourrez, à mesure que la forme se complexifie, proposer des usages plus particuliers et ponctuels de façon à construire le narratif de la proposition, c'est-à-dire ses usages potentiels, son programme, ses fonctions. En situation de projet, le programme vient généralement avant le langage formel. Or, pour cet exercice, vous avez déjà un langage formel de base qui devrait influencer la fonction générale de la proposition, qui en retour, pourra influencer l'élaboration de la forme. Il s'agit ainsi de mettre en place une méthode où formes et fonctions se développent de manière simultanée, réciproque. Vous aurez alors l'occasion de développer un travail fin sur le parcours, sur les ambiances, la lumière, la tectonique, l'échelle, mais aussi sur les usages possibles, la rencontre de l'autre, la complicité entre usager et architecture. Cet exercice a ainsi pour objectif de définir ce qu'est une architecture publique et de l'investir de qualités spatiales et sensibles qui engageront, de pair avec des usages variables, possiblement adaptables, un discours sur l'habitabilité de la ville et de ses espaces construits.

### *séminaires*

Au cours du semestre, les exercices seront accompagnés de six séminaires, tenus en atelier. La majorité des séminaires seront présentés sous forme de présentations par les tuteurs et suivies de discussions avec les étudiants. Les étudiants auront chacun un ouvrage, ou une partie d'un ouvrage à lire, qu'ils présenteront aux séminaires 04 et 05. Les séminaires seront présentés dans l'ordre suivant :

#### **Séminaire 01 : approche phénoménologique**

Du grec *phainomenon*, un phénomène est une chose ou un événement observable : ce qui se manifeste, en lui-même visible. Un phénomène réfère aux choses et aux expériences vécues par l'être humain. Il constitue une réalité première qui se manifeste à la conscience par l'intermédiaire d'un ou plusieurs sens. Ainsi, un objet, un événement, une situation qu'une personne peut voir, entendre, toucher, sentir, goûter, savoir, comprendre ou traverser est en soi un phénomène.

Nous savons d'emblée que quelque chose – un phénomène, se passe en présence de la *grande* architecture, mais savons nous qu'il peut aussi y avoir quelque chose de caché à travers la *petite* architecture? Et s'il y avait effectivement quelque chose dans cette petite architecture, comment ce quelque-chose peut-il être manifeste et se prêter à l'expérience du phénomène architectural?

En brochant un tableau de ce qu'est la phénoménologie et le phénomène architectural, ce séminaire servira d'introduction à la démarche sensible que nous mettrons en place au cours de l'atelier.

## Séminaire 02 : installations contemporaines

L'architecture est depuis toujours à l'intersection de nombreux champs disciplinaires. Autant l'architecte s'est-il adonné à des occupations diverses au fil de l'histoire, autant doit-il posséder sinon une expertise, du moins une connaissance sommaire, une sensibilité au monde qui l'entoure afin de mener à bien le projet architectural. Sans vouloir s'inventer sociologue, psychologue, philosophe, ethnologue, anthropologue, etc., la pleine réalisation de l'architecture exige une réflexion sur nos environnements et sur nos façons d'habiter. Bien qu'elle n'ait pas toujours fait état de débats ou de réflexions à proprement parler parmi ces disciplines voisines, il n'en est pas moins que l'architecture appelle à une interdisciplinarité et à un échange constructif entre les diverses façons d'observer, de comprendre, d'intervenir et de créer le monde. En s'intéressant davantage aux autres champs disciplinaires, et à l'inverse, aux autres champs disciplinaires de s'intéresser à l'architecture, l'environnement dans lequel nous cohabitons ne peut que bénéficier d'un pareil échange.

Ce séminaire se veut une revue générale de l'installation contemporaine, depuis les années 1960 jusqu'à la pratique actuelle. Par les exemples présentés, nous verrons que le terme « installation » est encore très vague et qu'il vous revient, dans l'atelier, à prendre position par rapport à ces nombreuses possibilités.

## Séminaire 03 : 1960

Le terme installation apparaît au début des années 1960 alors que des artistes new-yorkais tels qu'Allan Kaprow se mettent à construire ce qu'ils appelaient « *environments* » ou « *happenings* » : ces interventions artistiques agiront dans l'espace de la ville. Les architectes aussi se ré-intéressent à l'intervention ponctuelle dans la ville et travaillent sur des thèmes similaires à ceux des artistes: des groupes comme Superstudio ou Archigram proposeront des univers fantaisistes pour porter une critique sur la société de consommation alors émergente, ou encore Haus Rucker Company, à Vienne, qui construiront des morceaux d'architecture comme des interventions sur des situations concrètes pour générer de nouvelles relations avec les conditions urbaines existantes.

Ce séminaire s'intéressera particulièrement au travail de Cedric Price, un architecte important de l'avant-garde londonienne. L'intérêt de Price pour l'architecture anticipative servira d'exemple pour une méthode de conception du projet indéterminé.

## Séminaire 04 : architecture sensible et signifiante

Le Corbusier écrivait : « L'architecture, c'est pour émouvoir. L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois. » (*Vers une architecture*, 1923)

Si nous reprenons l'analogie à la musique que fait Corbusier, nous pourrions dire, comme l'explique Bernard Sève que « la musique exerce son pouvoir sur nous par l'intermédiaire de celui qu'elle exerce d'abord sur le son : processus de transformation, de symbolisation, de musicalisation, d'altération du

son. (...) Mais son premier travail d'altération du son, c'est la modification des timbres, l'enrichissement de la palette sonore. Pour cela il a fallu construire des instruments : avant de faire des notes et des gammes, un instrument de musique est d'abord un outil à produire des timbres que l'on ne trouve pas dans la nature. » (*L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, 2002)

Comme l'architecture, qui agit sur nos sens mais qui nécessite l'intervention humaine, ce séminaire cherchera à trouver quels sont les instruments que l'architecture met en espace pour que celui-ci transcende son utilité et opère sur nos sensibilités.

Six étudiants seront chargés de présenter ce séminaire. Chaque étudiant présentera un des textes suivants :

- Micheal Benedikt**, *For an architecture of reality*. New York : Lumen Books, 1987.  
**Juhani Pallasmaa**, *The eyes of the skin : architecture and the senses*. London : Academy Editions, 1996.  
**Peter Zumthor**, *Thinking Architecture*. Basel : Birkhauser, 2006.  
 Peter Zumthor, *Atmospheres*.  
**Bernard Sève**, *Ce que la musique nous apprend sur la notion de la forme*. In Philosophie, no.59, septembre 1998, pp.50-8.  
 Bernard Sève, *Pouvoirs de la musique : de l'emprise à l'altération*. In Esprit, Paris : Revue internationale, no.291, janvier 2003.  
**Benoît Goetz**, *L'espace-surprise : pensée et sensation*. In Les Cahiers philosophiques de Strasbourg, no.1, mars 1994, pp.137-47.  
**Bernard Tschumi**, *The pleasure of architecture*. In Tschumi, Architecture and disjonction, CambridgeL the MIT Press, 1996, pp.81-99.

Chaque étudiant est responsable de 10 minutes de présentation lors du séminaire. Chaque étudiant devra rapidement mettre en contexte l'ouvrage et présenter à ses collègues le texte qu'il ou elle aura étudié. Vous devrez également supporter votre présentation de deux images (minimum) d'exemples architecturaux qui vous semble pertinents pour la démonstration du propos. Chaque étudiant devra, au moment de la présentation, remettre aux tuteurs un texte d'environ 1000 mots, accompagné des images, qui résumera la présentation.

## Séminaire 05 : architecture active

La place de l'individu dans l'architecture est un élément prédominant dans l'architecture d'installation. Que ce soit pour permettre la découverte, de permettre à l'utilisateur d'initier son propre questionnement, de soulever différentes questions, ou d'offrir une partie de solution, l'intervention cherche à déclencher un changement dans nos rapports à l'architecture. En suggérant des situations où la créativité de l'individu est directement interpellée, l'architecte peut appeler l'utilisateur à construire des relations particulières. L'expérience suggérée dans une architecture qui s'active, mène à la découverte, à la critique, ou encore à la mise au défi de la pratique standardisée. En agissant de la sorte, l'architecture ne peut pas être considérée comme un simple bâtiment ou une simple structure : nous devrions parler d'un outil expérimentiel, une architecture qui est installée dans la ville, dans l'expérience du lieu, de notre pensée et de la projection de cette expérience sur les perceptions subséquentes. Ces événements articulent une différenciation entre ce qui était, ce qui est et ce qui pourrait être, entre l'espace approprié et l'espace normatif.

Alors que le séminaire précédent cherche à identifier des manières d'interpeller les sens de l'individu, celui-ci cherche plutôt à provoquer l'action de l'individu sur l'architecture, et de l'architecture sur la ville.



Six étudiants seront chargés de présenter ce séminaire. Chaque étudiant présentera un des textes suivants :

**Alain Guiheux**, *Architecture Action*. Paris : Sens & Tonka Éditeurs, 2002.

**Manuel Gausa**, *Une nouvelle architecture « réactive »*. In Alain Guiheux, *Architecture Instantanée*. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 2000, pp. 89-96.

**Johnathan Hill**, *Actions of Architecture : architects and the creative user*. London : Routledge, 2003. (première partie, pp.10-89)

**Bernard Tschumi**, *The pleasure of architecture*. In Tschumi, *Architecture and disjunction*, CambridgeL the MIT Press, 1996, pp.81-99.

**Bernard Tschumi**, *Violence of architecture*. In Tschumi, *Architecture and disjunction*, CambridgeL the MIT Press, 1996, pp.121-141.

**Lars Lerup**, *Building the unfinished, architecture and human action*. Beverly Hills-London : sage Publications, 1977.

**Nicolas Michelin**, *Trois parrallèles*. In Finn Geipel, Nicolas Michelin, LABFAC. Paris : Centre Georges Pompidou, 1998, pp.23-26

Chaque étudiant est responsable de 10 minutes de présentation lors du séminaire. Chaque étudiant devra rapidement mettre en contexte l'ouvrage et présenter à ses collègues le texte qu'il ou elle aura étudié. Vous devrez également supporter votre présentation de deux images (minimum) d'exemples architecturaux qui vous semble pertinents pour la démonstration du propos. Chaque étudiant devra, au moment de la présentation, remettre aux tuteurs un texte d'environ 1000 mots, accompagné des images, qui résumera la présentation.

## Séminaire 06 : architecture et espace public

Eugene Victor Walter nous dit que la place publique est un milieu concret, un univers expressif à l'intérieur de limites sociales et physiques spécifiques, se trouvant dans un espace, un temps et une identité physique. (*Placeways : a theory of the Human environment*, 1988) Si la place publique est en effet reconnue d'un commun accord, qu'en est-il de l'espace public?

Jurgen Habermas nous dit que l'espace public n'est pas cette forme reconnaissable, la place, mais est plutôt la voie par laquelle nous nous donnons, ensemble, les moyens de devenir des sujets conscients et agissants dans l'histoire. Cet espace public apparaît au 18<sup>e</sup> siècle comme un contre-pouvoir, un instrument grâce auquel la société civile se donne le droit de discuter et remettre en question les décisions monarchiques, prenant conscience de sa force, de son pouvoir.

Cela étant dit, ce séminaire cherche à établir le lien entre l'architecture et l'espace public : comment la forme construite peut-elle participer à une prise de conscience collective? Comment l'intervention architecturale peut-elle permettre l'émergence de l'espace public?