



HAL
open science

Pratiques des architectes - Fabriques du sensible - Critiques cosmopolitiques

Emeline Curien

► **To cite this version:**

Emeline Curien. Pratiques des architectes - Fabriques du sensible - Critiques cosmopolitiques. Architecture, aménagement de l'espace. CNAM, 2024. tel-04822161

HAL Id: tel-04822161

<https://hal.science/tel-04822161v1>

Submitted on 6 Dec 2024

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

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

Pratiques des architectes
Fabriques du sensible
Critiques cosmopolitiques

Mémoire d'habilitation à diriger des recherches

Émeline Curien

ENSArchitecture Nancy / LHAC

4 décembre 2024

le cnam

École doctorale Abbé-Grégoire

Garante : Catherine Deschamps

Composition du jury

Rapporteurs

Béatrice Mariolle, Professeur TPCAU, HDR en architecture, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, Chercheure à l'IPRAUS, chercheure associée au LACTH.

Nicolas Tixier, Professeur TPCAU, HDR en architecture, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Chercheur au Cresson.

Nathanaël Wallenhorst, Professeur des universités, HDR en sciences de l'éducation, Université Catholique de l'Ouest, chercheur au LIRFE (UCO) et chercheur associé au LISEC (Université de Haute Alsace) et à ADEF (Aix Marseille Université).

Examineurs

Catherine Deschamps (Garante), Professeur SHSA, HDR en sociologie, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, chercheuse au LAA.

Xavier Bonnaud, Professeur TPCAU, HDR en architecture, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, chercheur au GERPHAU.

Maryse Carmes, Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication, HDR en Sciences de l'Information et de la Communication, CNAM, Chercheuse au laboratoire Dicen IDF.

Catherine Grout, Professeure VT, HDR en esthétique, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, Chercheure au LACTH, Chercheure associée au CEAC.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement :

Catherine Deschamps, pour sa confiance, ses critiques constructives et son accompagnement dans la rédaction de ce mémoire ;

Serge M'Boukou, pour les discussions animées qui ont précédé sa rédaction ;

Mathias Rollot, pour nos échanges stimulants ;

Aurélie Husson pour sa relecture amicale ;

Les enseignants et enseignantes de l'ENSA Nancy pour leur soutien et leurs encouragements, tout particulièrement Cécile Fries-Paiola, Lucile Pierron, Pierre Maurer, Gaëtan Haist, Marine Beuerle ;

Les membres de l'administration de l'école, et tout particulièrement Julie Ambal et Eléonore Compain ;

Celles et ceux qui m'ont invitée pour partager ce travail en cours, et dont les remarques ont participé à le construire : Antoine Begel, Margaux Darrieus, Luc Baboulet, Jean-Dominique Prieur ;

Les étudiants et étudiantes de l'ENSA Nancy avec qui j'ai pu partager, sous des formes parfois balbutiantes, ces réflexions ;

Gérome Antoine qui m'a permis de mener de front le marathon de la rééducation avec le marathon de l'habilitation ;

Eric Furnémont, pour sa présence, toujours, à mes côtés, dans la recherche des chemins à emprunter.

Je remercie le Ministère de la Culture ainsi que le CNECEA et l'ENSA Nancy pour le congé étude recherche qui m'a permis de réaliser ce travail.

Cadre de l'habilitation

Ce mémoire d'habilitation à diriger des recherches doit présenter, dans un document de 80 à 200 pages, une synthèse des travaux réalisés et les travaux en perspective.

Il a été rédigé dans le cadre d'un congé étude recherche de six mois obtenu en 2023-2024.

Sommaire

Remerciements	5
Cadre de l'habilitation	5
AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	11
<i>Première version</i>	19
1. ORIGINES. TRADITION DU RATIONALISME ET PENSEES CONSTRUCTIVES	23
La tradition du rationalisme constructif : lisibilité conceptuelle et ordre structurel	23
Rationalisme constructif	24
Esthétique de la raison	26
Pensées constructives	27
Histoire et point de vue de la structure : mythes modernistes et contemporanéité	31
Le point de vue de la structure	31
Enjeux du temps présent	33
Implication explicite et rationalisme critique : la cohérence interne des œuvres et des doctrines	35
Implication explicite	35
Rationalisme critique	37
<i>Deuxième version</i>	41
Culture rationaliste et crise écologique de la raison : l'intelligibilité comme valeur en soi	49
Divergence entre esthétique de la raison et complexité des problèmes écologiques	49
Les limites d'une approche basée sur l'idée de cohérence interne	50
La position du « témoin modeste » en question	51
2. DEPLACEMENTS. DU DESSIN DE LA CONSTRUCTION A LA CONSTRUCTION DE MONDES	55
Engagement dans la sensibilité de l'« autre » : participation symbolique et pratiques singulières	56
Participation symbolique	56
Architectures sans architectes	59
Architectes non prolétariés	60
Architectes de campagne	63
Anthropologie des formes et des images : renouvellement des problèmes fondamentaux	66
Anthropologie des images et des imaginaires	68
Histoire de l'art anachronique	69
Connaissance heuristique : montage et art de l'enquête	72
Montage et multiplication des ordres possibles d'interprétation	72
Anthropologie des gestes et empathie avec les formes architecturales	73
Art de l'enquête et exploration des processus créatifs des architectes	74

Écologie élargie : anthropologie écologique et humanités environnementales	78
Écosophie et écologie du virtuel	78
Anthropologie écologique et monde relationnel	79
Architecture relationnelle et responsabilité de l'architecte	81
Humanités environnementales et extension des répertoires épistémologiques	85
<i>Troisième version</i>	89
Accélération de l'inhabitabilité du monde et enrichissement des sensibilités	109
Fécondité de l'affectivité et catastrophè du sensible	109
Fabrique du monde humain et disparition de la communauté du vivant	112
3. PERSPECTIVES. ARCHITECTURE ET FABRIQUE DU SENSIBLE AU TEMPS DES CATASTROPHES	115
Anthropogénèse et cosmopolitiques : récits sur l'« invention » des êtres humains et fabrique de mondes communs	118
Anthropogénèse, milieux techniques, milieux vivants	119
Langage, réciprocity terrestres et architecture cosmopolitique	123
Cosmopolitique, la politique de l'être en relations	126
Écologie cosmopolitique et fabrique du sensible : architecture et espace de l'apparaître	129
Matrice d'interprétation du monde et partage du sensible	129
Partage du sensible et extension du domaine de la reconnaissabilité	130
Production de subjectivité et re-singularisation individuelle et collective	131
<i>Quatrième version</i>	133
CONCLUSION. CRITIQUE ARCHITECTURALE COSMOPOLITIQUE	149
ANNEXES	153
Bibliographie	153
Fiches récapitulatives édifices	161
Curriculum vitae	175
Travaux	181
Résumé français	191
Résumé anglais	193

Avant-propos

Le temps est sorti de son orbite¹.

Rupture de trajectoire – les cycles qui assuraient les rencontres entre les fleurs et leurs pollinisateurs attirés, les pluies et les organismes cachés sous la surface du sol, les récoltes et les agriculteurs et les agricultrices..., ces rythmes qui tissaient ensemble depuis des millénaires l'existence de toutes les formes de vie, se déforment, se rompent. La rotation de la Terre s'accélère sous l'effet de la fonte de la calotte glaciaire², certes peu. Mais la conscience de le savoir reste vertigineuse.

Cécité – nous ne voyons plus devant nous, incapables de nous projeter dans un monde à plus de deux, quatre, ou six degrés, incapables de nous imaginer jusqu'à quel point notre environnement, tant physique, que social et culturel, pourrait en être changé. Nous perdons nos repères : les expériences du passé ne tracent plus de chemins devant nos pas. Le quotidien semble sans cesse prêt à se rompre. Nous devons faire le deuil chaque jour de futurs déjà obsolètes.

Aveuglement – voulons-nous vraiment voir, souhaitons-nous réellement savoir, voulons-nous sincèrement trouver la force de réinventer nos modes de vie et nos récits culturels à la mesure de ces transformations ?

À travers cet œil du temps, ce sont les pertes, les souffrances et les deuils des sœurs et frères humains et non-humains, êtres vivants déjà là ou à venir, qui nous regardent et semblent déjà nous juger.

Et même ce *nous*, sommé de réagir, nous sommes incapables de le nommer, de le saisir. Jusqu'où s'étend cette responsabilité, dans l'*espace* et dans le *temps* – passé lointain, récent, présent morcelé, futur en germe dans nos actes actuels ? Comment nommer les responsables : anthropos, capital, occident, patriarcat... ? Aucun de ces termes ne semble offrir assez de prise pour engager des changements rapides.

Même cette responsabilité nous échappe. Comment dès lors agir et réagir ?

Avec ces déchirures du tissu des mondes connus, s'installe l'inhabitabilité progressive – physique, psychique – de pans entiers de la planète. Chaleurs, sécheresses, inondations, tempêtes, mais aussi misère, inégalités, déplacements forcés, guerres, accaparements de terres, dégradations de

¹ Je reprends ici une expression que j'ai déjà utilisée dans CURIEN, Emeline. « Postface. Pourquoi écrire encore (sur l'architecture) ? ». ROLLLOT, Mathias. *Décoloniser l'architecture*. Le passager clandestin, 2024, p.223-227.

² « Les scientifiques découvrent avec stupéfaction que la Terre tourne de plus en plus vite ». *Le Soir*, 28/03/2024. Edition en ligne, consultée le 28/03/2024 : <https://www.lesoir.be/577453/article/2024-03-28/les-scientifiques-decouvrent-avec-stupefaction-que-la-terre-tourne-de-plus-en>

l'attention, de l'espoir, des services publics,... s'abîme tout ce qui constitue nos existences actuelles et leur confort relatif. Sommes-nous capables d'inscrire tous nos gestes, nos actions, nos pensées, nos récits, dans leurs intrications avec ces catastrophes, dans leur capacité à en limiter l'ampleur, à se préparer à y faire face, à s'en relever, nous-mêmes transformés ?

Toutes les pratiques sont concernées, en tant qu'elles participent à construire ces devenirs : celles des architectes à qui nous déléguons encore – pour combien de temps ? - la construction de quelques-uns de nos lieux de vie, celles des chercheurs et chercheuses dans le choix de leurs thèmes de travail et dans les méthodes qu'ils mettent en œuvre, au même titre que celles des autres, des boulangers et boulangères choisissant les origines de leurs farines et les lieux dans lesquels ils distribuent leurs pains, des enseignants et enseignantes, agriculteurs et agricultrices, élus et élus, industriels et industrielles, publicitaires, informaticiens et informaticiennes, conteuses et conteurs...

Je cherche comment pratiquer – l'architecture, la recherche, l'enseignement – au milieu de ces enchevêtrements et de ces trajectoires incertaines.

Introduction

Je ne suis pas architecte : je n'ai pas passé mon habilitation à la maîtrise d'œuvre en nom propre, je ne suis pas inscrite à l'ordre des architectes, je ne pratique presque jamais comme dessinatrice-conceptrice³. Je suis formée à l'architecture, je mène des recherches sur les pratiques des architectes, et j'enseigne la théorie et la pratique de la conception architecturale dans une école d'architecture. Fondamentalement, je construis une recherche qui explore les pratiques et les sensibilités à l'œuvre chez un certain nombre d'architectes européens exerçant dans les dernières décennies du XX^e siècle et les premières du XXI^e siècle. Traversant différents champs du savoir, particulièrement les sciences dites « humaines », ces travaux parcourent les chemins qui relient histoire, théorie, et critique de l'architecture contemporaine. Leur dimension est plutôt *historique* – lorsqu'il s'agit de revenir vers le passé pour mieux comprendre une situation spécifique – , *théorique* – quand je tente de saisir les enjeux fondamentaux des relations que les êtres humains, et en particuliers les architectes, entretiennent avec la construction de leurs milieux de vie – *critique* – quand j'ouvre, à partir de ces situations et de leurs enjeux, des questions et que je construis des « problèmes »⁴. Je ne trace pas de limite claire entre ces trois approches, qui s'interpénètrent différemment en fonction des exigences propres à chaque travail de recherche que j'engage. Celles-ci se concrétisent dans l'écriture et dans l'enseignement, dans des articles scientifiques ou dans des revues architecturales, des livres ou des expositions, des cours ou des ateliers de projet. Ils sont fondamentalement, depuis leurs origines, animés par une seule et même question : comment pourrais-je pratiquer l'architecture de manière responsable... joyeuse et poétique ?

Depuis cette position d'architecte en devenir – un devenir qui peut-être ne se réalisera jamais mais qui pourrait rester en permanence le moteur de mon travail de chercheuse et d'enseignante –, je cherche ce que je devrais savoir et comprendre pour participer à la construction et à la transformation de milieux de vie habitables – encore habitables –, pour les humains comme pour les autres formes de vie. Je cherche les architectes et les penseurs et penseuses qui peuvent m'aider, non pas à résoudre cette question de la juste pratique - nécessairement toujours située, plurielle, « pluriverselle »⁵ -, mais à la reformuler sans cesse, à interroger ses contours, ses enjeux, ses motifs, ses contradictions. Cette question est donc toujours remise au travail, à chaque rencontre, et à chaque fois que s'approfondit ma compréhension de ce qui constitue notre contemporanéité, ses particularités, ses joies, ses violences, ses souffrances, ses doutes. Elle m'amène à reconsidérer en permanence la construction de nos connaissances et les valeurs qui les fondent, les croyances qui guident nos actions, et le sens que nous donnons à celles-ci.

Je m'intéresse, dans mes recherches, à un domaine assez restreint de la production de l'espace contemporain : les pratiques des architectes, à qui la société confie, au travers de commandes, la

³ Le port du titre d'architecte en France est réservé aux personnes physiques inscrites à un tableau régional de l'Ordre des architectes.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit, 2002, p.46.

⁵ ROLLOT, Mathias. *Décoloniser l'architecture. Op.cit.*

conception de certains de ses espaces de vie. Dans un monde plus serein, j'aurais eu à cœur de rendre compte de la diversité de ces approches de l'architecture à l'échelle européenne, sans jugement de valeur, sans préférence forte, me laissant surprendre par leurs singularités, partageant et me nourrissant de chacune de leurs particularités, faisant confiance à chaque lecteur et lectrice pour tracer son chemin éthique au sein de ces géographies. Je l'ai fait un temps, je continue ponctuellement à m'intéresser à des démarches éloignées des questions écologiques qui m'animent désormais, ne serait-ce que pour situer celles-ci autrement.

Cependant, ce désir de cartographie des pratiques s'est trouvé percuté par la nécessité brutale d'inventer de nouveaux devenir, des devenir-avec des partenaires humains et non-humains en souffrance, des compagnes et compagnons de vie qui réclament notre attention. Ceux-ci m'ont, d'une certaine manière, obligée à prendre position. C'est désormais au travers du prisme des écologiques sociales, culturelles et environnementales que j'interroge les pratiques contemporaines de l'architecture.

L'adjectif « écologique » étant lui-même devenu un grand fourre-tout, mobilisé et mobilisable sous des formes complexes et contradictoires, instrumentalisé en tous lieux et en toutes circonstances, j'hésite à l'utiliser encore. J'essaye sans cesse de le déplier, je suis parfois tentée de l'abandonner tout à fait. Quand je l'emploie faute de mieux, par habitude ou par facilité, par exemple pour parler de pratiques « écologiques », je me rends compte que je l'entends dans le sens suivant, nourri de la définition donnée par Ernst Haeckel de l'écologie en 1868 : ce qui prend au sérieux les effets des actions des êtres humains sur « l'ensemble des rapports des organismes, avec le milieu extérieur ambiant, avec les conditions organiques et anorganiques de l'existence »⁶, qui vise à réduire au maximum la destruction de ces relations, et cherche au contraire leur enrichissement, leur multiplication, leur intensification et leur développement.

Les questions que je pose ne sont pas originales. Sur ces chemins, nous sommes désormais nombreux et nombreuses à réfléchir. Les publications, les conférences, les appels à communications se multiplient, hors champ et dans le champ de l'architecture, irriguant progressivement les enseignements et la recherche dans les écoles, très progressivement les pratiques des architectes et les commandes qui leur sont adressées, et surtout très peu les normes et conditions économiques et réglementaires d'exercice du métier : elles le font largement en termes quantitatifs, déployant notamment des contraintes dans le domaine de la performance énergétique du bâtiment. Cependant, ces normes apparaissent à de nombreux égards « contre-productives » au sens d'Ivan Illich : elles substituent des « valeurs techniques » et économiques à des « valeurs éthiques »,⁷ sociales, politiques, culturelles, spirituelles, poétiques. Enfermées dans des logiques souvent purement calculatoires, elles finissent souvent par construire des situations de non-sens écologique.

Les questions que je porte se tournent vers d'autres directions : elles font l'hypothèse que pour que les attentions aux mondes vivants progressent, pour que des formes de « décolonisation de l'architecture »⁸ se mettent en place, il ne suffit pas de construire high-tech et efficace ou bas-

⁶ GUILLE-ESCURET, Georges. « Haeckel, Ernst Heinrich ». BOURG, Dominique, PAPAUX, Alain (dir.). *Dictionnaire de la pensée écologique*. Paris : PUF, 2015, p.516.

⁷ ILLICH, Ivan. « La convivialité ». ILLICH, Ivan. *Œuvres complètes, tome 1*. Fayard, 2009, p.471.

⁸ ROLLOT, Mathias. *Décoloniser l'architecture*. Op.cit., 2024.

carbone et vertueux. Il nous faut également fabriquer, avec les communautés habitantes, dans le champ de l'architecture comme partout ailleurs, de nouveaux récits culturels. Et pour que ceux-ci prennent vie, ils doivent à leur tour s'incarner dans des matérialités, des formes spatiales, des pratiques territoriales. Dans ce domaine, j'essaie, reprenant une proposition d'Isabelle Stengers, de « fabriquer de la pensée qui soit au mieux utile, ou au moins pas nuisible pour ceux qui viennent »⁹.

Je désire mettre à profit ce mémoire d'habilitation pour faire l'archéologie des processus de métamorphose que j'ai engagés dans mes travaux de recherche, pour établir l'inventaire des transformations qui m'ont affectée au cours de ces réflexions, et pour essayer d'esquisser les formes de celles qui restent à faire. Je voudrais mieux comprendre les déplacements, les glissements, les arrachements parfois, que les rencontres – avec des architectes, des réalisations, avec des textes d'anthropologues, de philosophes, d'historiens, de critiques d'art, avec des lieux, des milieux, des communautés – mais surtout que les confrontations avec la réalité des ruptures actuelles et à venir, ont produit dans mon travail au cours des quinze dernières d'années. Je souhaite explorer les enjeux scientifiques et éthiques des différentes perspectives que j'ai pu adopter, pour clarifier et renforcer aujourd'hui des positions, pour voir celles qu'il serait bon de transformer ou d'abandonner, et trouver des pistes pour orienter leurs devenir. Au travers de la synthèse des travaux que j'ai réalisés (et dont les résumés apparaîtront en note de bas de page), et de ceux en perspective, je prends donc ce mémoire comme une occasion de mener une enquête pour mieux saisir ce dont j'hérite – ce dont nous héritons : une opportunité de réfléchir à comment je pourrais essayer, à partir ou à contre-pied de ces héritages, de « répondre à l'urgence »¹⁰ pour reprendre une formulation de Donna Haraway.

Le point de départ de mes recherches était éloigné de ces préoccupations : j'ai commencé par une interrogation sur le dessin de la construction dans le contexte de l'architecture récente en Suisse alémanique, mobilisant la tradition du rationalisme et une manière de faire histoire et critique plus particulièrement influencée par la sémiologie, la linguistique et le structuralisme. Je me suis ensuite déplacée jusqu'à l'architecture dite « organique » en Belgique, m'intéressant à la construction à partir d'un point de vue enrichi par l'anthropologie des images, et, dans une perspective écologique élargie, réfléchissant à la manière dont les pratiques des architectes font « monde », mobilisant alors l'anthropologie écologique et les humanités environnementales pour essayer de comprendre les relations que nous tissons comme êtres humains avec notre extériorité – qu'elle soit sociale, animale, végétale, ou cosmique – au travers des processus et des formes architecturales.

Les composantes dont j'ai hérité de la tradition rationaliste, ou plutôt la manière dont je les ai d'abord interprétées, et la nécessité de dépasser cet héritage, occupent le *premier chapitre*. Celui-ci se clôture temporellement avec la soutenance de thèse. J'ai choisi de prendre le temps de revenir sur cette période initiale de mon travail, car la compréhension de ce qui est en jeu dans cette culture rationaliste de l'architecture dépasse la description des fluctuations de mon propre

⁹ STENGERS, Isabelle. *Résister au désastre*. Wildproject, 2019, p.26.

¹⁰ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Edition des mondes à faire, 2020, p.14.

parcours : il s'agit aussi, à travers elle, d'indexer des questions qui sont aujourd'hui encore problématiques au regard des enjeux écologiques. Le *second chapitre* retrace les chemins empruntés vers les questions écologiques élargies et revient sur les penseurs et penseuses qui ont accompagné ce déplacement. Il examine les effets de l'influence de l'anthropologie des images et des humanités environnementales sur la critique architecturale, ses méthodes et ses « problèmes fondamentaux »¹¹. Il revient enfin sur les diverses formes d'engagement que ces formes du savoir rendent possibles : engagement vers la sensibilité de l'« autre », habitant, habitante, créatrice ou créateur d'une architecture, engagement dans la rencontre avec les formes architecturales et les affects qu'elles produisent, engagement éthique des chercheuses et chercheurs dans leur travail. Le *dernier chapitre* aborde les réflexions développées dans le temps du congé étude recherche de six mois obtenu pour la réalisation de cette habilitation à diriger des recherches, ainsi que les perspectives de pensées qu'elles ouvrent. Il s'agit de considérer les conséquences politiques – au sens de Jacques Rancière de ce qui participe à « reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté »¹² - des formes conçues, dessinées, réparées par les architectes et des processus qu'ils mettent en œuvre, et d'envisager leurs implications sur les communautés du vivant au-delà de la sphère humaine. La conclusion développe une réflexion sur les enjeux théoriques et éthiques d'une critique architecturale cosmopolitique.

Dans la reconstruction a posteriori de ce parcours, je montrerai aussi comment j'ai abordé les pratiques contemporaines de l'architecture et les sensibilités qui les nourrissent à travers des corpus architecturaux (des territoires, des architectes, des réalisations construites, des dessins, des maquettes et des dire), des penseurs et penseuses (historiens, historiennes, anthropologues, philosophes, critiques...) - et à travers des thématiques en transformation et approfondissement progressifs. Il y aura bien sûr des simplifications, des contradictions, des réinventions... Il s'agit bien d'un récit qui essaye de mettre en partage un parcours, et donc à dessiner des lignes là où il n'y a parfois que des fils qui s'entremêlent. Fondamentalement, en dépit de glissements et modifications progressives, un aspect est toujours resté central pour moi : l'étude des pratiques des architectes, leur médiation en direction des étudiants et des étudiantes et des praticiens et praticiennes, via l'enseignement, via des conférences, mais aussi via des articles, des livres et des expositions.

Pour construire et stimuler ma propre réflexion, mais aussi pour inscrire des points de repères dans ce flot discontinu, complexe, parfois contradictoire, j'ai décidé de prendre avec moi dans ce mémoire cinq architectes et sept de leurs réalisations. Il s'agit de pratiques et d'édifices à même de rendre compte de mes préoccupations à différents moments des recherches, à même de situer les questions et les problématiques qui structurent celles-ci. Je produirai plusieurs *versions* des analyses de ces édifices au cours de ce mémoire. Une version correspond à « chacun des états d'un texte comportant des variantes ou des modifications du fait de l'auteur ou du copiste ».¹³ Ici, chacune des versions correspondra à un moment de la recherche. Elle permettra de visualiser les effets des différents positionnements traversés au cours de mon parcours. Les deux premières

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.46.

¹² RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004, p.38-39.

¹³ Définition de « version », CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/definition/version>. Consulté le 13/06/2024.

versions seront réalisées à partir de textes ou de notes écrits à chacune des périodes de mon travail, les suivantes au fil de ce travail de mémoire d'habilitation. La comparaison de ces différentes versions permettra de mesurer les transformations que j'ai pu opérer dans mon travail au cours de ces vingt dernières années. Dans cette expérience de pensée, ces versions m'aident à ouvrir les enjeux épistémologiques et éthiques de mes travaux. Les édifices retenus sont tous situés en Suisse. Je les ai choisis non pour leur appartenance au territoire helvétique, mais parce que je m'intéresse au travail de leurs architectes depuis ma thèse, et que je peux donc à partir d'eux prendre des mesures : évaluer des déplacements, et acter de décisions. Il ne s'agit donc pas d'investiguer dans cette habilitation de nouveaux terrains, mais au contraire de revenir sur quelques architectes étudiés auparavant – souvent de manière monographique ou dans la perspective de l'exploration d'un territoire – pour les déplacer. Ces édifices sont le bâtiment pour Ricola à Laufen (Herzog et de Meuron, 1986-1987), le centre Sankt-Antonius à Egg (Miroslav Sik, 1988-1996), les thermes de Vals (Peter Zumthor, 1990-1996), l'école de Paspels (Valerio Olgiati, 1996-1998), l'internat de Disentis (Gion A. Caminada, 2001-2004), la maison dans la forêt « Tegia da Vaut » de Domat/Ems (Gion A. Caminada, 2012-2013), et la tour d'observation du parc animalier de Goldau (Gion A. Caminada, 2016). Ces sept édifices seront observés à travers trois thèmes récurrents : les *atmosphères* qu'ils proposent, la manière dont leur *plan* est composé, et les *images* qui apparaissent dans le processus de conception et/ou les discours des architectes. J'aurais pu choisir d'autres questions transversales qui structurent mes recherches : les enjeux du local, les questions territoriales ou encore les dimensions constructives par exemple. Mais j'ai choisi à dessein trois thèmes qui, à première vue, sont éloignés des préoccupations « écologiques », pour montrer, qu'au contraire, ils y ont partie liée. J'opérerai ainsi, au sein de chaque version mais aussi au croisement de ces versions, des « montages »¹⁴ - au sens développé par Georges Didi-Huberman - de plusieurs pratiques, édifices ou textes. Un architecte y tiendra une place particulière, Gion A. Caminada, car c'est en pensant avec lui que j'ai le sentiment, pour l'instant, de pouvoir explorer le plus en avant les problèmes qui m'occupent. Il pourrait aussi y avoir un aspect problématique à considérer certains de ces édifices, vieux parfois de quelques décennies, au prisme de préoccupations contemporaines. Mais il ne s'agit pas de juger ici leurs auteurs à la lumière des exigences du temps présent : ils sont les supports et les prétextes à une exploration. En revenant régulièrement sur ces mêmes objets, au travers de ces thèmes récurrents, en reprenant les différents récits qu'ils m'ont amenée à construire, j'espère pouvoir faire le portrait d'une recherche à travers eux, documenter le déplacement de mes préoccupations, mais surtout étudier les effets sur l'histoire, la théorie et la critique architecturales de ces modifications de répertoires épistémologiques. Quatre versions, dans lesquelles vous devinez peut-être parfois un peu d'humour et d'auto-dérision, articuleront ainsi l'ensemble des chapitres de ce mémoire. En voici le plan détaillé :

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Paris : les éditions de Minuit, 2011, p.13.

PREMIERE VERSION

DEUXIEME VERSION

Construction des atmosphères : les caractéristiques expressives des matériaux, source de signification architecturale

Matérialité et ancrage sensoriel : « Au-delà des signes »
Atmosphères et quotidienneté : « architecture analogue » et « Altneu »

Structuration des plans : l'organisation en plan, expression des structures physiques, mentales, spatiales et fonctionnelles des édifices

Le noyau et sa périphérie : « force plastique » et « formes locales »
Construire l'ordre interne au projet : un « geste architectural unique »

La fonction image : l'image comme opérateur de transfert des schèmes entre objet de référence et formes constructives d'un projet

Une méthode de conception du projet : « Penser en images »
Concevoir à partir des images : la « fonction porteuse » des images

TROISIEME VERSION

Atmosphères : Au-delà de l'expérience individuelle, un effet possible dans la constitution et la transformation des corps sociaux ?

Une expérience exceptionnelle pour l'individu : le « noyau dur de la beauté »
Une expérience socialisée : un « art populaire authentique »
Le milieu des pratiques sociales : « apprendre et développer le sens de la communauté »

Mise en forme des plans : Concepts constructibles ou dispositifs de mise en relation ?

Plan carré : forme autonome ou dispositif situé
Déformation du carré : manipulation géométrique ou tissage dans un milieu de vie
La découpe du carré : « spatialité texturée » ou expérience située
La fabrique des étages : opération de symétrie ou production d'interrelations

Images : souvenirs personnels du créateur ou traces du conscient et de l'inconscient des cultures ?

Images et expériences personnelles : des « sites d'atterrissage individuels »
Survivance des images : L'« autobiographie iconographique »
Fabrique collective de nouveaux sensibles : « L'image derrière l'image »

QUATRIEME VERSION

Atmosphères : des expériences pour renouveler la perception des milieux et la capacité d'en prendre soin ?

L'appartenance à la communauté du vivant : '« éveil aux phénomènes naturels et culturels »
Fabrique de relations : « la beauté a-t-elle une forme »

Compositions en plan : fabriques d'expériences spatiales ou reconnaissance des partenariats planétaires ?

L'architecture idée : « Architecture non-référentielle »
Expériences individuelles et significations collectives : « Le parlement des choses »

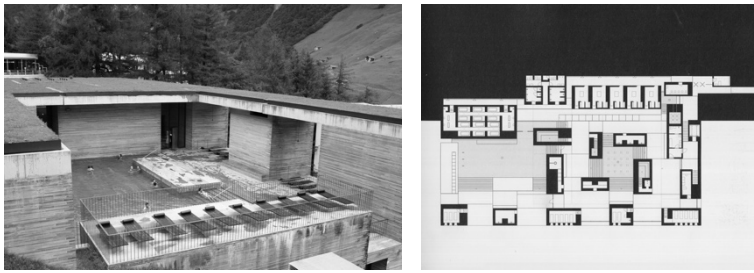
Les images au travail : participantes de la fabrique collective de nouveaux sensibles ?

De nouveaux contrats collectifs avec les différentes formes de vie : « la culture et la nature doivent trouver une expression symbiotique »

Vous trouverez en annexe des documents graphiques présentant ces sept réalisations plus en détail. Malheureusement, les différents projets et édifices dont il sera question ne seront pas nécessairement illustrés avec la même abondance : il ne m'a pas toujours été possible d'obtenir les droits des documents nécessaires pour les décrire convenablement par l'image.

Les différents chapitres développeront principalement les aspects théoriques du travail, alors que les versions s'attacheront plus largement aux dimensions critiques appliquées à l'analyse de réalisations architecturales. Pour des raisons de concision et de clarté, je ne développerai que peu ici la dimension historique dans l'étude des édifices et des pratiques - celles-ci sont bien entendu en relation avec d'autres et elles-mêmes en évolution permanente. L'approche historique y joue bien un rôle important, quoiqu'ici souterrain.

Première version



Thermes de Vals, Peter Zumthor, 1990-1996

Photographie (E.C.) et plan (DURISCH, Thomas. *Peter Zumthor. 1990-1997*. Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014)

La première version est bien loin de considérer l'architecture comme partie prenante d'échanges multispécifiques et de penser des « respons(h)abilités »¹⁵ terrestres. Elle s'ancre au départ de ma formation de cinq années à l'école d'architecture de Nancy, entre 2002 et 2007. Des sept édifices qui traverseront cette enquête, elle n'en connaît encore qu'un seul, les thermes de Vals dessinés par Peter Zumthor. La découverte de ce bâtiment a lieu dans l'amphithéâtre de l'école d'architecture, en deuxième ou troisième année de licence. Sur l'écran de projection¹⁶, une puissance de l'architecture que je n'ai encore jamais vue, encore jamais imaginée. Des blocs de pierre, des lumières mystérieuses, l'image d'une carrière creusée dans la montagne. Cette réalisation me fascine alors : le plan est rigoureux, construisant les espaces majeurs à partir de blocs servants, à la manière de l'architecte américain Louis Kahn, la référence qui m'accompagnera tout au long de mes études. La logique constructive est claire – on m'a appris avec Mies van der Rohe, Livio Vacchini ou Louis Kahn encore qu'une logique constructive doit être claire. Mais la structure aux thermes de Vals est dessinée avec une liberté de composition, une fluidité inattendue : pas de symétrie, pas de trame. Il y a pourtant un ordre, qui repose sur d'autres dynamiques : les rythmes des mouvements des corps et de l'eau, les usages différenciés des espaces, les différentes qualités de l'éclairage naturel. Les toitures sont tenues en porte-à-faux sur des blocs revêtus de pierre. Entre elles, de fines raies de lumière. « Quand on décide de la structure, on décide de la lumière »¹⁷ dirait encore Louis Kahn pour approuver cette composition. Ces thermes de Vals réalisent à la fois les conditions qui – toujours en suivant Louis Kahn – fondent un bon édifice, mais elles les amènent en même temps sur un autre terrain, tant en termes de géométrie que d'atmosphère. Au moment de leur découverte, au travers d'un documentaire réalisé à leur sujet par Richard Copans, ils me semblent appartenir au domaine du rêve.

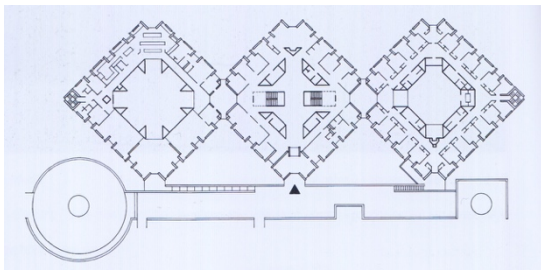
Pourtant, à l'issue de mes cinq années d'études, si j'avais été amenée à formuler des questions à partir de cet édifice, sur les thèmes de la composition en plan, des images ou des atmosphères, elles auraient sans doute été très rationnelles et sans aucune composante onirique : Quels sont les rapports qui s'établissent entre la structure mentale du projet (son principe interne, la construction théorique qui le fonde) – et sa structure physique (le système porteur qui lui permet d'exister) ? Selon quel ordre, selon quelles logiques compositionnelles, le plan est-il dessiné ? Comment les

¹⁵ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Op.cit., 2020, p.8.

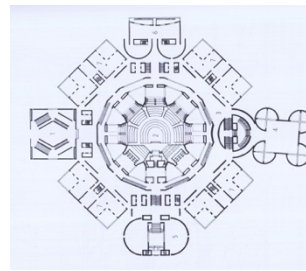
¹⁶ COPANS, Richard. Film *Les thermes de pierre*. Les films d'ici, 2001.

¹⁷ KAHN, Louis. *Silence et lumière*. Paris : Éditions du linteau, 1996, p.184.

images (telle celle de la carrière ici chez Peter Zumthor) informent-elles le processus de conception ? De quelle manière le dessin et la matérialité de cette ossature produisent-ils la lumière ? Ces questions me seraient apparues comme essentielles pour analyser un projet, réalisé ou non, pour comprendre la démarche de son ou de ses architectes, pour définir la valeur de ce travail. Il m'apparaît aujourd'hui qu'elles étaient fondamentalement sous-tendues par l'idée que l'ordre spatial, la vérité de la construction, la lisibilité des principes qui structurent un projet, sont au fondement de l'architecture, et que l'analyse de ces éléments prime sur toute autre considération ; ces questions construisaient à mes yeux l'architecture comme une collection d'objets, trouvant leur légitimité dans la cohérence de leur processus de conception, dans les opérations intellectuelles qui les fondent.



Résidence pour femmes du College de Bryn Mawr, 1960-1964.
Plan (GAST, Klaus-Peter. *Louis I. Kahn*. Bâle : Birkhäuser, 1999).



Assemblée nationale de Dhaka, Louis Kahn, 1962-1982
Plan (*Ibid.*)

J'aimerais, pour ouvrir cette enquête, explorer les conditions de la formation qui m'ont d'abord conduite à une vision monologique de la tâche de l'architecte : construire pour ordonner l'espace, oubliant même au passage toute la dimension « merveilleuse »¹⁸ des textes de Louis Kahn, pour ne retenir que son propos sur l'ordre : « L'ordre est. Le projet est la réalisation de la form dans l'ordre. Le principe formel émerge d'un système de construction. La croissance est une construction. Dans l'ordre est une force créatrice. »¹⁹ Pour mener cette exploration et pour fonder la critique cosmopolitique que je vise aujourd'hui, il me faut d'abord saisir la constitution de cet univers de valeurs que j'avais intégré au cours de mes études, ce rationalisme constructif qui orientait largement ma manière d'aborder l'architecture, et dont il me faudra me défaire pour réussir à aborder la pluralité des questions culturelles et environnementales qui, par ailleurs, commençaient déjà à me regarder.

¹⁸ « Le sens de l'émerveillement est pour nous très important parce qu'il précède la connaissance. » *Ibid.*, p.266.

¹⁹ *Ibid.*, p.19.



Chapelle Sogn Benedegt à Sumvitg, Peter Zumthor, 1985-1988
Photographie (E.C.)

1. ORIGINES. Tradition du rationalisme et pensées constructives

Pour commencer cette exploration, je montrerai comment j'ai d'abord « adhéré » au rationalisme constructif au cours de mes études, et comment cette « tradition architectonique »²⁰ a orienté le travail que j'ai développé en thèse, tant en termes de méthodes que de choix de sujet. Je reviendrais ensuite sur la manière dont cette « esthétique de la raison »²¹ allait de pair avec une histoire critique de l'architecture parfois qualifiée de « structuraliste »²². Je poursuivrai par l'exploration d'une troisième forme de rationalité coextensive aux deux premières, le « rationalisme critique »²³, une approche qui s'intéresse aux opérations intellectuelles qui fondent les œuvres, visant à rendre transparente la cohérence interne de chaque projet. La deuxième version reviendra sur les effets, dans la description des formes architecturales, de la conjonction entre ces différentes positions pour lesquelles il me semble aujourd'hui que « la raison représente le point culminant de la vie humaine »²⁴. Je conclurai sur les aspects problématiques de ces systèmes de rationalités interconnectés au regard de la « crise écologique de la raison »²⁵ contemporaine.

La tradition du rationalisme constructif : lisibilité conceptuelle et ordre structurel

À l'école d'architecture de Nancy, l'enseignement dit « du projet » m'avait essentiellement orientée vers une tradition : la tradition rationaliste dans plusieurs de ses déclinaisons. J'emploie le mot tradition ici pour qualifier une attitude « consistant à recourir à certaines formes [...] en raison des valeurs dont les charge, au fil du temps, la société »²⁶. Ici, cette société est composée d'un ensemble de praticiens et praticiennes, d'enseignants et enseignantes, et de critiques, mobilisant des formes architecturales mais aussi des modes de pensée spécifiques de l'architecture. Il faut bien préciser que cette éducation n'était pas monolithique : d'autres doctrines, d'autres visions du rôle des architectes dans la société cohabitaient, tant dans les ateliers que les travaux dirigés et les cours magistraux. Cependant, de formation dite « scientifique », j'étais particulièrement sensible à cette approche : celle-ci semblait, à première vue, offrir une forme de méthode et de solidité conceptuelle à l'image de la physique ou des mathématiques que j'appréciais. J'évoluais dans un univers culturel spécifique, fondé sur des références, des valeurs et des manières de faire relativement déterminées, mais qui dans les faits n'étaient que très rarement rendues explicites : c'était ainsi que l'architecture se devait d'être, c'est ainsi du moins que je l'ai comprise alors.

²⁰ VIGATO, Jean-Claude. « Critique et enseignement du projet. » DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins*. Paris : Éditions de la Villette, 2008, p.162.

²¹ ABRAM, Joseph. « Jacques Herzog et Pierre de Meuron : une architecture synthétique ». *Faces*, Genève, n°36, p.46.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'histoire de l'art est une discipline anachronique ». *Le Genre humain*. 1999, n° 35, p.292.

²³ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture*. Lausanne : Payot, 1996, p.40.

²⁴ PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. PUF / Wildproject, 2024, p.61-62.

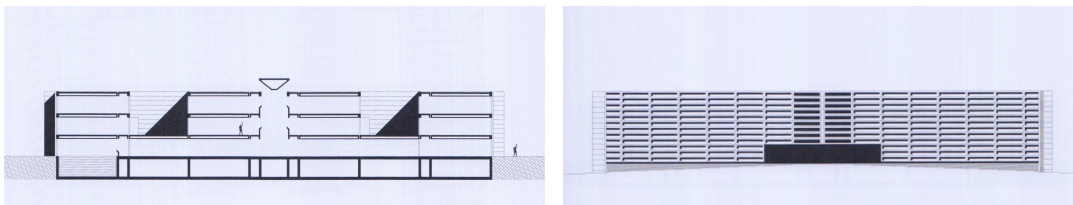
²⁵ *Ibid.*

²⁶ STEINMANN, Martin. « La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme, Considérations sur l'architecture de Kay Fisker ». STEINMANN, Martin. *Forme forte*. Bâle : Birkhäuser, 2003, p.49.

Rationalisme constructif

Pour mieux se repérer dans ce rationalisme, ou plutôt dans les différentes formes prises par l'idée de rationalisme à la fin du XX^e siècle en architecture, il est intéressant de considérer leur développement selon deux axes. Le premier se construit plutôt sous l'angle de la *continuité historique* : la « tradition » architecturale érudite, les questions fondamentales qui traversent le moment du « projet », les résolutions formelles qui leurs sont apportées, tant en termes de typologies, de composition ou encore de vocabulaire, sont le matériel premier avec lequel les architectes sont amenés à travailler. Selon Giorgio Grassi notamment, cette « pensée rationaliste proclame [...] la continuité historique de l'architecture et la donnée fixe et immuable de l'expérience historique de l'architecture pour le projet. Le choix rationaliste [...] s'établit sur l'aspect syntaxique de l'architecture et s'arrête sur la relation entre des architectures éloignées dans le temps. »²⁷ Le second axe considère le rationalisme essentiellement sous l'angle de la *démarche conceptuelle* et de sa lisibilité. Il s'agit de rendre compte de l'enchaînement des opérations logiques qui fondent le projet. Jean-Marc Lamunière le résume ainsi : « le rationalisme n'est pas seulement une pensée mais une méthodologie (de type scientifique) qui doit être appliquée avec ses exigences propres. Il existe des rationalités sociales, économiques, compositives et productives qui délimitent les champs d'investigation et clarifient l'interprétation et les propositions. »²⁸ Ces deux approches, qui insistent toutes deux sur l'intelligibilité des processus qui construisent le projet, ne sont pas contradictoires et coexistent dans les démarches de nombreux architectes.

Au sein de la plupart des ateliers de projet que j'ai suivis, l'accent était essentiellement mis sur ce deuxième aspect du rationalisme : l'exigence de rigueur conceptuelle et la nécessaire lisibilité de celle-ci dans les formes architecturales était au cœur de nos réflexions. Plus encore, ce rationalisme était *constructif* : l'ordre interne – parfois nommé « le concept » - qui donnait naissance au projet, devait nécessairement se traduire dans une construction claire et géométriquement ordonnée, la structure porteuse se devait d'incarner ce principe générateur qui lui donnait naissance, le dessin des détails devait relever de cette logique d'ensemble. Mies van der Rohe, Louis Kahn ou encore Livio Vacchini étaient les figures qui nous accompagnaient dans cet apprentissage.



École d'architecture de Nancy, Livio Vacchini, 1992-1995

Coupe et façade sur le canal (LENSING, Till. Livio Vacchini. *Typologie. Tektonik. Transformation*. Zürich : Park Books, 2015.)

²⁷ GRASSI, Giorgi. « La question de la décoration ». 1970. GRASSI, Giorgi. *L'architecture comme métier et autres écrits*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1983, p.72.

²⁸ LAMUNIERE, Jean-Marc. « Directions et limites de l'architecture rationnelle en Suisse pendant les années trente ». LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture*. *Op.cit.*, p.3.

Une partie de l'équipe enseignante de l'époque avait découvert avec enthousiasme le travail de Livio Vacchini au Tessin à la fin des années 1970 et au début des années 1980. S'appuyer notamment sur cet architecte suisse permettait de fonder l'enseignement sur une « tradition architectonique »²⁹ déterminée. Pour Jean-Claude Vigato, enseignant en histoire de l'architecture, « la choisir – comme toute autre tradition – ce n'est pas prendre une assurance contre le doute et recevoir le cadeau d'un paquet de certitudes mais, pour qui travaille dans le champ de la théorie et de la critique, c'est au contraire saisir toutes les occasions [...] d'interroger, de perfectionner, de renouveler mais aussi de défendre, de faire connaître les valeurs et notions propres à cette tradition qui reste ainsi vivante.»³⁰ Ce n'est donc pas un hasard si Livio Vacchini a gagné en 1992 le concours pour la réalisation du bâtiment de l'école d'architecture de Nancy, dans lequel j'ai réalisé mes cinq années études, et dans lequel j'enseigne également aujourd'hui. L'architecte tessinois poursuit à travers la réalisation de cet édifice son exploration des possibilités offertes par le béton armé, et cherche à réduire au minimum les composants de l'architecture pour fusionner espace et construction, à partir de principes déterminés par la « raison » - je reviendrai plus loin sur l'usage de ce terme -, la logique, et les règles de l'architecture classique. Ainsi, l'école d'architecture de Nancy est composée selon un plan rassemblant deux parties identiques de part et d'autre d'un axe de symétrie, occupé par l'atrium toute hauteur de la médiathèque. Sa structure est composée de piliers de béton de section carrée, portant des poutres-caissons, de longues structures au profil asymétrique. Ces éléments structurels sont mis à nus, le béton laissé tel quel, sans finition. Selon Peter Disch, la liste des règles du jeu que met en place Livio Vacchini sont les suivantes : « *Intégrité* - la forme de l'édifice doit être auto-suffisante ; *Totalité* - Les différentes parties qui composent l'édifice ne doivent pas pouvoir être séparées ; *Symétrie* - Les différentes parties de l'édifice doivent atteindre un équilibre, être en proportion les unes avec les autres ; *Irradiation* - l'édifice doit être unique, non répétable, original, autobiographique.»³¹ Ces règles, que je n'ai jamais entendu exprimées de manière aussi explicite au cours de mes études, je les ai pourtant intégrées à l'époque comme des « principes universels »³². Parfait exemple d'une architecture relevant des principes de ce rationalisme constructif, le bâtiment de l'école d'architecture de Nancy était là pour nous montrer le chemin à emprunter, une leçon d'architecture pour celles et ceux qui y suivaient leur formation. Ce n'est pas un hasard non plus si j'ai réalisé un rapport de recherche et coécrit un livre sur cet édifice en 2013 à la demande de la direction de l'école d'architecture de Nancy³³.

²⁹ VIGATO, Jean-Claude. « Critique et enseignement du projet. » DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins. Op.cit.* p.162.

³⁰ *Ibid.*

³¹ DISCH, Peter. « A preface and seven questions for Livio Vacchini », in DISCH, Peter. *Livio Vacchini architetto = Livio Vacchini architetto*. Lugano : ADV, 1994, p.14.

³² ABRAM, Joseph. « Réalisme et rationalité. Une nouvelle génération d'architecte à New York ». *Faces*, Genève, 1994, n°33, p.29.

³³ CURIEN, Emeline, FRANCOIS, Christian, PAGEL-PREVOTEAU Élise. *L'école d'architecture de Nancy : Livio Vacchini, architecte*. Jean-Michel Place, 2013. Cet ouvrage rend compte de l'histoire du projet, de ses fondements théoriques ainsi que des différentes étapes de son chantier.

Les enseignements de licence en histoire de l'architecture, ainsi que les séminaires de master dispensés par Joseph Abram à l'école d'architecture de Nancy accompagnaient la construction de ce cadre intellectuel dans lequel j'étais immergée tant en termes de références architecturales que théoriques. Cet enseignant-chercheur d'une générosité peu commune, spécialiste d'Auguste Perret, partageait au travers de ses cours ses travaux de recherche. Ceux-ci explorent essentiellement le « continent immense » du rationaliste constructif « dans ses contrées les plus éloignées »³⁴, chez les modernes, mais aussi au sein des pratiques contemporaines telles celles de Roger Diener, Lamunière et Devanthéry, Christian Kerez... Il s'attache à comprendre et décrire les « œuvres créatives »³⁵ qui actualisent cette « esthétique de la raison »³⁶ qui l'intéresse. Dans ses écrits comme dans ses enseignements, Joseph Abram suit les « lignes problématiques »³⁷ du travail des architectes, tente de reconstituer les « maillons d'une chaîne de projets »³⁸, les « règles » et les « libertés de conception »³⁹ qu'elles permettent. En relisant ses ouvrages et articles nombreux, on constate qu'ils concernent essentiellement des œuvres chez qui l'on découvre, toujours selon ses propres termes, les « principes universels »⁴⁰ suivants : « définition d'un rapport compréhensible entre espace et construction, expression claire des matériaux, valorisation de leur articulation dans la bâtisse, attention particulière portée au détail... »⁴¹. Immergée dans cet univers intellectuel que je trouvais très stimulant, je semblais entièrement acquise à la cause du rationalisme constructif, preuve en sont nombre des projets d'étudiante réalisés en licence et master, mais aussi le titre de mon mémoire de fin d'étude réalisé sous la direction de Joseph Abram : *Structure et constructions théoriques en architecture. Rôle et place de la structure dans l'élaboration du projet d'architecture*⁴².

Pourtant, une citation du jardinier-paysagiste Gilles Clément, reprise sans aucun commentaire dans ce travail d'étudiante, laisse apparaître de premières fissures dans cet édifice intellectuel : « Un recul du pouvoir lisible de l'homme est considéré comme une grave défaite. On comprend pourquoi cette démarche de la pensée a conduit à une extrême formalisation des modes de création : il n'y avait pas d'autre moyen d'exprimer une suprématie et de la donner à lire. Et sans doute cela vient-il aussi de ce que la forme – la forme maîtrisée – jouissait du pouvoir exorbitant de nous prévenir des rémanences diaboliques de l'inconnu. De quoi a-t-on peur au juste ? Ou plutôt de qui avons-nous encore besoin d'avoir peur ? Il y a dans l'ombre épaisse des sous-bois ou dans la fange des marécages une inquiétude que l'inconscient tend à chasser. Ce qui est net et

³⁴ ABRAM, Joseph. « Rationalismes antithétiques ». *Faces*, Genève, 1993, n°28, p.53.

³⁵ ABRAM, Joseph. « Diener & Diener. Un caractère intemporel. L'immeuble de la Roquette à Paris ». *Faces*, 1997, n° 41, Genève, p.20.

³⁶ ABRAM, Joseph. « Jacques Herzog et Pierre de Meuron : une architecture synthétique ». *Op.cit.*, p.46.

³⁷ ABRAM, Joseph. « Transparence, abstraction, paysage : L'agrandissement du lycée de Chamblandes à Pully, Patrick Devanthéry & Inès Lamunière ». *Faces*, Genève, 1998-1999, n°45, hiver 1998-1999, p.20.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ ABRAM, Joseph. « Réalisme et rationalité. Une nouvelle génération d'architecte à New York ». *Op. cit.*, p.29.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² CURIEN, Emeline. *Structure et constructions théoriques en architecture. Rôle et place de la structure dans l'élaboration du projet d'architecture*. Mémoire soutenu sous la direction de Joseph Abram. Nancy, ENSAN, 2007.

clair rassure. Tout le reste est peuplé d'êtres maléfiques... ».⁴³ Cela était propre à « semer le trouble »⁴⁴, mais il était encore trop tôt pour permettre à celui-ci de se manifester.

Pensées constructives

Ces premiers questionnements sur *les raisons de privilégier la raison* – une certaine forme de raison - restaient largement intuitifs, fragiles et souterrains, mais ils ont été d'une certaine manière à l'origine de mon désir de m'engager dans la réalisation d'une thèse dès la fin de mes études de master. Ce projet doctoral résidait surtout dans un profond sentiment d'impuissance : il me semblait que ma formation ne m'avait pas permis de comprendre les enjeux d'une pratique qui fasse sens dans le monde contemporain. Je sentais confusément que j'étais passée à côté de l'essentiel, et la réalisation d'une thèse me paraissait l'opportunité d'approfondir ma connaissance de l'architecture, de revenir sur ce qui m'avait échappé, et surtout de construire les fondements tant créatifs qu'éthiques d'un exercice professionnel de l'architecture. Le moment de la thèse à l'origine n'avait donc pas pour objectif de m'orienter vers la recherche ou l'enseignement en tant que tels, mais de dessiner des directions pour une pratique comme architecte – une architecte « réflexive » comme il était coutume de dire alors. Entamées donc dès la sortie de mes études en architecture, les recherches doctorales que j'ai engagées en 2008 restaient cependant dans le droit fil de ma formation : elles s'attachaient aux questions constructives chez les héritiers parmi les plus radicaux de ce rationalisme constructif contemporain, les architectes suisses allemands. Le sujet que j'envisageais alors s'inscrivait dans la continuité de mon mémoire de master sur la structure en architecture. Joseph Abram, ainsi que les relations qu'entretenait le LHAC (laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine de l'école d'architecture de Nancy) avec l'Université Panthéon-Sorbonne, ont orienté mon travail vers cette université, dans la direction de l'histoire de l'art, avec comme directeur Claude Massu.

J'ai d'abord abordé, sans plus de réflexions formalisées de ma part, la recherche en architecture via l'histoire de l'art, au travers de questionnements liés à la construction, considérée non comme résultat de l'application de techniques, mais comme moteur et concrétisation d'une pensée architecturale. Cette thèse portait sur une quinzaine d'architectes, deux critiques et un ingénieur suisses allemands. Intitulée « L'architecture suisse alémanique, 1979-2007, Pensées constructives »⁴⁵, elle a été soutenue en 2012. Formée à l'architecture, ayant eu des cours

⁴³ CLEMENT, Gilles. *Où en est l'herbe ? Réflexion sur le jardin planétaire*. 2006, Actes sud.

⁴⁴ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. *Op.cit.*, p.7.

⁴⁵ CURIEN, Emeline. *L'architecture suisse alémanique, 1979-2007, Pensées constructives*. Thèse soutenue le 27 janvier 2012 sous la direction de Claude Massu. Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 2012. La première partie du travail « L'HISTOIRE. UN MATERIAU POUR CONSTRUIRE » s'intéressait à la place faite à l'histoire au sein de l'espace suisse allemand. Elle étudiait notamment les fondements de l'intérêt pour la réutilisation des formes du passé à l'ETH de Zurich dans les années 1970. Il s'agissait de comprendre, d'une part, pourquoi les formes architecturales préexistantes, issues d'un passé immédiat ou lointain, d'un contexte proche ou distant, d'une culture érudite ou populaire, servaient de base à la conception et à l'intégration des édifices dans leur contexte géographique et culturel. Son enjeu était d'autre part de montrer que cet intérêt pour l'histoire, caractéristique de la post-modernité qui traversait alors les débats contemporains, n'était pas en Suisse dissocié de la question du faire. Ces manières d'envisager le passé dans l'architecture mettaient ainsi en présence plusieurs systèmes constructifs : ceux des références mobilisées, et ceux des objets projetés, systèmes qui entretenaient des liens complexes, entre mimétismes et réinterprétation. Les jeunes architectes tels Roger Diener ou Burkhalter & Sumi par exemple, fondaient leur travail théorique dans ce champ de tension entre la réutilisation de modèles et leur transformation. La valeur de l'architecture, à leur sens, résidait alors dans le métadiscours qu'ils étaient capables de tisser à partir de ces précédents historiques, souvent tirés de la modernité suisse. Ces formes architecturales du passé étaient transformées au cours du processus de projection. Il s'agissait de montrer les altérations qui intervenaient dans les transferts de schémas de l'objet de référence à l'objet projeté, et les fondements d'ordre

d'histoire de l'art et de l'architecture, j'étais pour autant peu initiée aux enjeux et méthodes de cette discipline. Ma formation à la recherche s'est donc véritablement faite par la recherche, dans la confrontation au quotidien avec les questions méthodologiques et épistémologiques que mon sujet d'étude me posait.



**Marché couvert à Aarau, Miller et Maranta
1996-2002**
Photographie (E.C.)



**École à Leutschenbach, Christian Kerez
2003-2008**
Photographie (E.C.)

Les investigations menées dans le cadre de cette thèse se sont appuyées sur des visites et analyses de bâtiments, des entretiens avec les architectes, critiques et ingénieurs, la lecture de leurs écrits, parfois lorsque c'était possible la consultation de leurs archives. Elles ont aussi mobilisé les débats tels qu'ils pouvaient apparaître au sein des revues, publications et institutions d'enseignement de l'architecture. Elles ont permis de dégager un espace problématique dense et structuré, cohérent bien qu'hétérogène, sous-tendu par une culture commune partagée par un certain nombre d'architectes, d'enseignants et d'intellectuels de la partie alémanique de la Suisse, et gravitant autour de l'ETH de Zurich⁴⁶. Le corpus s'est constitué en sélectionnant les acteurs – apparaissaient peu d'actrices - dont les discours et les réalisations étaient les plus significatifs au sein de ces réseaux de problématiques. Il s'agissait de comprendre chacun des positionnements théoriques et

technique, artistique ou social qui sous-tendaient ces processus. Cette réflexion sur l'histoire comme matériau pour construire était l'occasion de s'interroger sur les enjeux d'une architecture comprise comme un système de signes, qui ne faisait sens pour les architectes que parce qu'il se rapportait à un précédent lui-même déjà connoté. La seconde partie « L'IMAGE ET LA GESTALT. DES OUTILS DE PROJECTION » montrait l'émergence, dans le milieu des années 1980, de nouvelles manières d'aborder le projet, liées à une volonté de certaines agences de s'émanciper des formes de l'histoire. Dans de nombreuses situations, l'image devenait un intermédiaire pour les architectes entre l'objet de référence et l'objet projeté. Cet objet de référence n'était plus nécessairement tiré des formes de l'architecture : il pouvait devenir un artefact, par exemple un tas de bois, ou un élément naturel, une feuille d'arbre notamment. L'enjeu était ici d'une part de repérer comment des architectes tels qu'Herzog et de Meuron, Marcel Meili ou Peter Zumthor définissaient le rôle de l'image dans leur façon de projeter, et d'autre part d'élargir la compréhension des enjeux véhiculés par les images, et de saisir leur influence dans la résolution des questions constructives. Plus largement, il était l'occasion de s'interroger sur ce à quoi l'architecte se relie dans sa définition du projet, et les formes que prennent ces relations. En parallèle, des questionnements d'ordre perceptif et phénoménologiques influençaient, à partir du milieu des années 1980, le dessin de la construction. Il s'agissait ici de montrer les fondements de ces préoccupations, et l'influence des critiques sur cette nouvelle direction prise par plusieurs architectes tels que Burkhalter & Sumi par exemple, et les auteurs et artistes qui nourrissaient cette nouvelle sensibilité. Pour finir avec cette partie, le travail mettait à jour les ambiguïtés et les tensions qui apparaissaient entre construction de l'image et image de la construction à partir de la fin des années 1980. L'enjeu était ici de montrer les débats en lien avec l'idée de vérité constructive. La troisième et dernière partie « LE SYSTEME STRUCTUREL. PRINCIPE UNIFICATEUR DU PROJET » s'intéressait à la manière dont certains architectes, à partir de la fin des années 1980, cherchaient à justifier les choix architecturaux au sein même de l'édifice, et tentaient de lier une réflexion d'ordre conceptuel avec une réflexion sur le système structurel des édifices, travaillant sur les relations qui s'établissaient entre les logiques structurelles, spatiales et fonctionnelles. L'objectif ici était, entre autres, de montrer la place prépondérante de l'ingénieur Jürg Conzett, qui permettait de mettre en œuvre de nouveaux systèmes statiques au service de nouvelles expressions architecturales. Plus encore, cette approche montrait l'évolution des recherches en direction d'objets « concrets » : l'édifice n'acquiescrait plus sa légitimité par les significations qu'il véhiculait ou par la facture de son enveloppe, mais par sa cohérence interne et par les expériences phénoménologiques qu'il proposait. L'intérêt de cette réflexion était à mon sens de montrer d'une part la filiation des architectes qui commençaient à construire au milieu des années 1990 avec leurs aînés, et d'autre part la manière dont, avec une radicalité certaine, ils formulaient de nouvelles propositions, supposées être sans équivoque et guidées par la raison, une raison organisatrice et structurante.

⁴⁶ École polytechnique fédérale de Zurich (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich)

critiques de ces architectes et chercheurs en les considérant dans leur spécificité, dans leurs interrelations et leurs confluences. L'enjeu était également de les restituer dans leur historicité : d'une part en saisissant les filiations qui pouvaient s'établir dans un temps plus ou moins long entre elles, et entre elles et leurs précédents, mais aussi de voir au sein d'une même pratique les évolutions rapides à l'œuvre sur quelques décennies. J'ai également tenté de faire apparaître des dynamiques collectives à partir de fils thématiques : histoire, *Gestalt*, image, et système structurel, étaient les entrées qui me permettaient de retracer tant des trajectoires personnelles que collectives, et de mener les analyses de chacun des édifices considérés.

Le titre d'un article paru dans la revue *Faces*⁴⁷ en 2006 m'a permis de résumer la spécificité de ce territoire intellectuel : il déclare qu'en Suisse, on dessine une construction, alors qu'en France, on construit un dessin⁴⁸. Cela suppose que très souvent, les aspects constructifs sont pensés dès les origines du processus de conception, et qu'ils jouent un rôle prépondérant dans la formalisation de l'édifice. Mais cela signifie également que, de manière plus spécifique que dans d'autres cultures architecturales contemporaines, la construction résulte d'un dessein qui dépasse largement les aspects techniques, économiques et réglementaires. Elle est au cœur non seulement de la pratique, mais aussi de la pensée architecturale et de l'ordonnancement des projets : en bref elle reconduit les enjeux constitutifs de la culture du rationalisme constructif. Je me suis donc intéressée, d'une part, à la manière dont les questions liées aux matériaux, à leur mise en forme et à leur mise en œuvre, informent le processus projectuel, et d'autre part, à la façon dont des considérations de nature « non constructive » - les implications théoriques, spatiales, esthétiques, culturelles... - interagissent avec ces aspects constructifs.



**Immeuble d'habitation à Sargans, Peter Märkli
1985-1986**
Photographie (E.C.)



**Bâtiment de bureaux Picassoplatz à Bâle
Peter Märkli, 2002-2007**
Photographie (E.C.)

C'est donc par une réflexion sur cette hétérogénéité des motivations qui précèdent le dessin d'une construction, sur les univers de sens que les architectes mobilisent dans leur pratique et leur rencontre avec les questions constructives, que j'ai commencé mon expérience de la recherche. Documenter ces tournants des années 1980 et 1990 m'a permis de mieux saisir ce qui animait un certain nombre d'architectes à cette période, ce qui a leurs yeux fondait la légitimité de leurs approches, mais aussi – toujours motivée par l'objectif de construire ma propre pratique - de comprendre certains de leurs désintéressements sur les questions sociales et écologiques de leur temps. C'est au final ce dont ils ne parlaient pas – ou ce sur quoi je ne les avais pas interrogés - qui m'a le plus sauté aux yeux lors de la finalisation de l'écriture de ma thèse. S'intéresser au plus près

⁴⁷ BRESLER, Henri. « En France, on construit un dessin, en Suisse, on dessine une construction ». *Faces*, 2006, n°64, p.40.

⁴⁸ L'auteur emprunte cette citation à l'architecte Yann Keromnes.

à ces pratiques a stimulé depuis le désir de comprendre comment ces architectes, au travers de leurs réalisations et des appareillages théoriques qui les accompagnent, définissent leur rapport au monde et à autrui. À quoi font-ils fondamentalement appel pour construire le sens collectif de leur production ? Que cela révèle-t-il de la manière dont ils considèrent leur rôle dans la société ?

Cette thèse a été publiée aux éditions belges Fourre-Tout,⁴⁹ dans une version résumée et légèrement remaniée, et avec une iconographie nouvelle, dans une collection dont l'objectif est, selon les mots de son éditeur Pierre Hebbelinck, d'« appréhender comment un livre d'histoire ou de critique architecturale peut former une 'boîte à outils' qui permette d'évaluer les particularismes locaux ou régionaux.»⁵⁰ Apparaissent dans cet ouvrage paru en 2019 quelques conclusions nouvelles par rapport au manuscrit de thèse : « Qu'ont à nous apprendre ces démarches aujourd'hui ? La qualité constructive de l'architecture suisse, la beauté de certaines de ses réalisations, et la fascination qu'elles peuvent exercer sont parfois ambiguës. Cette attention pour le construire, et pour le discours sur le construire, n'a-t-elle pas conduit certains architectes à délaisser d'autres thèmes fondamentaux, et à négliger la construction en tant que pratique sociale ? Hors du contexte économique et culturel privilégié suisse et des constructions prestigieuses pour de grands groupes économiques ou pour une élite informée, certains de ces questionnements résistent-ils aux enjeux culturels, sociaux et écologiques qui traversent nos territoires européens ? D'autres pratiques, au contraire, ne nous rappellent-elle pas l'importance culturelle du geste du construire ? Choisir un matériau et sa mise en forme, n'est-ce pas choisir d'utiliser ou non des ressources renouvelables, de participer à un environnement plus ou moins sain, de favoriser ou non un tissu économique éthique, des savoir-faire spécifiques, d'engager les acteurs dans une dynamique particulière, de convoquer un imaginaire symbolique, archétypique ou propre à une communauté, de permettre certains gestes, certains usages, de confronter les corps à des expériences particulières... » ?⁵¹

En interrogeant ce territoire et les pratiques qui s'y sont développées, j'ai pu aussi bien sûr considérer avec un peu plus de recul ce rationalisme constructif qui m'avait été enseigné. J'ai pu mieux en saisir les mobiles, les enjeux, l'historicité, ainsi que les présupposés sociaux, culturels et éthiques. J'en mesurais les enjeux et les limites en vue d'une action dans le monde complexe et incertain dans lequel j'évoluais.

⁴⁹ CURIEN, Emeline. *Pensées constructives. Architecture suisse alémanique. 1980-2000*. Liège : Fourre-Tout, 2019.

⁵⁰ *Ibid*, p.22.

⁵¹ *Ibid*, p.232.

Histoire et point de vue de la structure : mythes modernistes et contemporanéité

L'histoire et la critique des architectures s'inscrivant dans la culture du rationalisme constructif sont souvent faites par celles (rares) et ceux (plus nombreux) qui adhèrent à ses principes architecturaux. Ces derniers ne sont pas sans influence sur leur manière de faire histoire. L'exigence d'ordre et d'intelligibilité aux fondements de cette tradition architectonique se retrouve dans les pratiques historiques, théoriques et critiques qui rendent compte de ses productions. Ce n'est qu'à l'occasion de la codirection d'un ouvrage constitué de *Mélanges offerts à Joseph Abram*⁵² en 2022, que j'ai pu saisir de manière plus précise comment cette vision de l'histoire de l'architecture m'avait aussi été transmise par cet enseignant, mais aussi par d'autres historiens et critiques rencontrés pendant la réalisation de ma thèse, une vision notamment nourrie, de manière parfois très libre, des écrits liés au structuralisme.

Le point de vue de la structure

En réalité, ce que Joseph Abram proposait au travers de ses travaux et de ses enseignements au début des années 2000 m'apparaît aujourd'hui plus complexe que ce que j'en retenais alors. Il s'oppose clairement à une conception de l'histoire vue comme une succession de strates, ou comme une enfilade de salles de musée correspondant chacune à un style défini, et où les portes ne pourraient se traverser que dans une seule direction. Dans son travail de chercheur comme d'enseignant, il ne renonce pas pour autant au savoir historique, « condition culturelle inhérente à notre humanité »⁵³, mais il cherche d'autres formes d'intelligibilité pour en révéler la profondeur. Il préfère ainsi, par exemple, révéler les liens complexes qui s'établissent entre des auteurs et des productions possiblement éloignés dans le temps. Preuve en est, par exemple, un article intitulé « La terre et la pierre. La référence à l'Égypte antique dans le rationalisme architectural du XX^e siècle »⁵⁴. Joseph Abram nous formait à cette histoire critique dans le cadre de ses séminaires de master, au travers notamment de l'étude des textes de Rosalind Krauss. Nous lisions patiemment – à vrai dire sans en comprendre grand-chose – *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, un recueil d'essais écrits entre le début des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts. Cette critique américaine assume la scission de nature historique qui s'effectue dans la construction de l'histoire de l'art de son temps, s'opposant radicalement à la *vision idéaliste* de l'histoire. Dans cette dernière, l'histoire de l'art est conçue de façon évolutionniste comme une suite de révolutions en rapport avec les conventions historiques du médium (peinture, sculpture,...) et « l'intérêt de la critique est tout entier du côté de la valeur »⁵⁵. Au contraire, Rosalind Krauss, qui se dit portée par « le structuralisme et ses diverses révisions

⁵² CURIEN, Emeline, DE ARAUJO, Ana bela, MAURER, Pierre, THILLEUL, Karine (dir.). *Le véritable enjeu de l'histoire est la contemporanéité. Mélanges offerts à Joseph Abram*. Jean-Michel Place, 2022.

⁵³ ABRAM, Joseph. « À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ? ». KLEIN, Richard (dir.) *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ?* Paris : Éditions Hermann, 2018, p.12

⁵⁴ ABRAM, Joseph. « La terre et la pierre. La référence à l'Égypte antique dans le rationalisme architectural du XX^e siècle », *Le Visiteur*, 2009, n°13, pp. 91-114.

⁵⁵ KRAUSS, Rosalind. *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993, p.8.

dites post-structuralistes »⁵⁶, préfère partir des œuvres elles-mêmes, plutôt que de ne travailler qu'en référence à l'histoire. Le structuralisme lui permet d'abord « de se libérer de notions de cohérence stylistique ou de continuité formelle »⁵⁷, le post-structuralisme de rendre « problématiques toutes les catégories transhistoriques à partir desquelles la plus grande partie de la production moderniste était pensée, [...] la notion d'auteur, d'œuvre, d'origine et d'originalité »⁵⁸. Rosalind Krauss, tout comme Joseph Abram, rejettent donc le modèle historiciste de l'engendrement du sens : la signification des énoncés, des œuvres d'art, des productions culturelles en général, n'est pas à trouver dans leur rapport de filiation ou de rupture par rapport à des précédents historiques. Il faut au contraire identifier à chaque fois leur sens dans l'œuvre elle-même et son rapport plus complexe à l'histoire. De la même manière que Rosalind Krauss, via cette approche, déconstruit les « mythes modernistes »⁵⁹ en histoire de l'art, Joseph Abram vise une « réévaluation complète de l'histoire de l'architecture moderne » et « la déconstruction systématique de l'idéologie de la modernité qui imprégnait non seulement les pratiques artistiques, mais aussi leur histoire ».⁶⁰ Ainsi, la production moderne n'est plus abordée à partir d'une compréhension resserrée du « progressisme » fondée sur l'usage d'un matériau ou de la diffusion d'une esthétique nouvelle, son histoire peut être faite sur un mode qui n'est plus mythologique : elle est vue par Joseph Abram comme un héritage structuré de manière complexe.

Avec le refus de l'histoire comme opérateur de signification, Rosalind Krauss abandonne aussi toutes considérations liées au style. Chaque œuvre, chaque artiste, est abordé au regard des problématiques qui lui sont propres. « Refuser le modèle proposé par l'historicisme pour rendre compte de la manière dont l'œuvre d'art engendre du sens [...] signifie plusieurs choses. Cela implique en premier lieu que, au lieu de concevoir l'œuvre d'art comme un organisme (se développant à partir d'une tradition, enracinée dans l'histoire de tel ou tel médium), on la conçoit comme une structure »⁶¹. Elle reprend à son compte la métaphore du vaisseau *Argo* mobilisée par Roland Barthes pour illustrer ce concept de structure : les dieux ont ordonné aux Argonautes de finir leur périple sur un même navire, qui se dégrade progressivement au cours de la traversée, amenant les navigateurs à remplacer pièce par pièce la totalité de l'embarcation. Cette dernière fournit à Roland Barthes « l'allégorie d'un objet éminemment structural ».⁶² L'œuvre (d'art pour Rosalind Krauss, d'architecture pour Joseph Abram) est considérée comme une structure, mais l'histoire l'est aussi : les œuvres forment des réseaux complexes et entretiennent des relations multiples avec d'autres œuvres contemporaines ou non. Pour Joseph Abram, l'histoire « n'apparaît plus comme la sédimentation d'un éternel présent, mais plus comme une 'totalité' qui pour n'être sans finalité n'en est pas moins 'structurable' ».⁶³ Cette perspective se rapproche de ce que Georges Didi-Huberman qualifie d'histoire « structuraliste », une approche où se croisent et

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p.12.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. École d'Architecture de Nancy, 1981, p.31.

⁶¹ KRAUSS, Rosalind. *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. *Op.cit.*, p.9.

⁶² Rosalind Krauss cite BARTHES, Roland. « Roland Barthes par Roland Barthes ». *Écrivains de toujours*. Paris : Le Seuil, 1975, p.50.

⁶³ ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. *Op.cit.*, p.39.

s'articulent « la diachronie et la synchronie, le point de vue de l'évolution et le point de vue de la structure ». ⁶⁴

Apparaissent dans les textes de Rosalind Krauss, ou en arrière-plan de ses recherches, Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson ou encore Charles Sanders Peirce. Ces figures sont tout autant convoquées dans les milieux suisses de l'histoire de l'architecture dans les années 1970 et 1980, milieux dont Joseph Abram était très proche. Ainsi, dans mes études comme dans ma thèse, j'étais confrontée à des historiens et critiques introduisant linguistique et sémiologie dans le débat architectural. Le caractère systémique de ces modèles avait un intérêt pour plusieurs des chercheurs évoluant dans les territoires du rationalisme architectural : il répondait, de manière renouvelée, à l'exigence d'intelligibilité et de scientificité dans l'interprétation des phénomènes culturels telles l'architecture et ses productions. Bruno Reichlin par exemple, dont j'ai étudié le parcours dans ma thèse, précise comment il a commencé à faire de la sémiotique architecturale : « J'ai [...] saisi le fonctionnement du structuralisme, et beaucoup de choses sont alors devenues plus claires. J'ai commencé à analyser le texte architectural à travers ses différents modes d'existence. Cette notion est devenue centrale. Cela m'a permis de séparer ces différents modes d'existence, de les analyser et de croiser les effets de la dimension structurale, de la dimension spatiale, de la dimension symbolique, entrecroisant les raisons culturelles et factuelles de la composition architecturale. Je commençais à considérer l'objet architectural comme une structure dans laquelle interagissent différents modes », ⁶⁵ des modes qui correspondent chacun à différentes formes de rationalité.

Dans le cadre de mes recherches sur l'architecture récente en Suisse alémanique, cette approche – ou plutôt la manière dont elle m'avait imprégnée de manière peu consciente - était particulièrement stimulante, car elle me donnait des pistes pour étudier les différentes réalisations, et elle me donnait le sentiment de pouvoir rendre compréhensible les relations complexes qui s'établissaient, par exemple, entre les réalisations du *Neues Bauen* (le mouvement moderne suisse), le travail de l'italien Aldo Rossi, la tradition vernaculaire, et les influences de divers protagonistes hors champ de l'architecture qui participaient à forger la production contemporaine.

Enjeux du temps présent

Le savoir historique ainsi reconfiguré est conçu par Joseph Abram comme un « patrimoine théorique » ⁶⁶, comme une « archéologie des pratiques et des idéologies », ⁶⁷ dont la visée est de soutenir et irriguer les doctrines architecturales contemporaines, en vue de construire de nouvelles pratiques. Le regard sur l'histoire est donc explicitement motivé par les questions que suscitent le temps présent : pour Joseph Abram, « le véritable enjeu de l'histoire est la contemporanéité » ⁶⁸. Il ne faut pas entendre la contemporanéité ici comme une temporalité stricte à laquelle appartiendrait un certain nombre d'œuvres et d'auteurs et autrices récents et

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'histoire de l'art est une discipline anachronique ». *Op.cit.*, p.292.

⁶⁵ Entretien avec Bruno Reichlin, 11 février 2011.

⁶⁶ *Ibid*, p.39.

⁶⁷ ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. *Op.cit.*

⁶⁸ ABRAM, Joseph. « À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ? ». *Op.cit.* p. 12.

actuels, mais comme un faisceau de questions qui impliquent le temps présent. Ces questions renvoient à des productions pouvant être situées à différents moments de l'histoire. Elles relient celles-ci différemment selon les mises au point qu'opère le chercheur dans son travail, à l'image des constellations multiples que l'on peut dessiner dans le ciel nocturne à partir des étoiles, ou des pièces du vaisseau *Argo* décrit par Roland Barthes.

La construction et l'exploration de ces structures nécessitent un jugement engagé du chercheur sur les productions qu'il considère. Dans sa contribution au recueil d'essais *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui*, Joseph Abram explique à quel point cette position rejoint les convictions de Joseph Rykwert « quant à l'engagement sociétal du travail de l'historien »⁶⁹. Pour celui-ci, pratiques d'historien et de critique sont étroitement liées. Il « considérait comme factice toute séparation entre une histoire prétendument objective et une critique simplement cantonnée dans la subjectivité. »⁷⁰ L'historien, pour Joseph Rykwert, « tout en respectant les documents, construit une narration. Il doit en permanence choisir, trancher, développer une thèse, et il ne peut le faire qu'à travers un point de vue particulier. [...] D'où la nécessité de la critique. Si tous les édifices avaient la même valeur, faire de l'histoire n'aurait aucun intérêt. Ce serait d'ailleurs impossible. C'est dans ce caractère incontournable du choix que réside le fondement de la critique. [...] Une histoire sans valeurs consisterait à retracer à l'identique, ce que Jorge Luis Borges appelle 'la vraie carte du monde' »⁷¹. Théorie et critique étaient ainsi revisitées : le chercheur se devait de révéler une structure sous-jacente capable de situer les œuvres et les pratiques architecturales passées ou présentes au sein de réseaux complexes d'intelligibilité.

⁶⁹ *Ibid.* p.11.

⁷⁰ *Ibid.* p. 10-11.

⁷¹ Joseph Rykwert dans un entretien accordé en 1991 à Joseph Abram. *Ibid.* p.11.

Implication explicite et rationalisme critique : la cohérence interne des œuvres et des doctrines

Cette histoire en quête de sens en chacune des œuvres se traduit chez Joseph Abram par une volonté de rendre intelligible la cohérence interne des productions et des pratiques architecturales. Cette recherche se constitue en miroir par rapport aux architectures issues du rationalisme constructif : d'un côté, l'architecte rationaliste répond à une exigence de rigueur conceptuelle pour produire des formes architecturales ; de l'autre, l'historien critique rationaliste cherche à mettre au jour l'intelligibilité à l'œuvre dans les processus d'engendrement de sens au sein de chaque production. Sur le plan du miroir se trouvent le projet ou l'édifice construit. De part et d'autre, la nécessité pour les propositions et les analyses, d'offrir un « caractère d'intelligibilité ».⁷² Ces structures intellectuelles à l'œuvre *dans* l'œuvre – celles construites par les architectes, celles produites par les historiens-critiques – peuvent, ou non, se superposer. À charge en effet pour le chercheur ou la chercheuse de rendre compte des intentions des architectes, mais aussi de déceler les logiques que le praticien ou praticienne n'aurait pas énoncées explicitement. Ainsi, l'objectif que je reprendrai à mon compte comme une évidence au départ dans mes propres travaux, plutôt orientés vers l'histoire de l'art, était de rendre explicites ces cohérences et ce à deux niveaux : d'une part il s'agissait de rendre transparente les logiques internes aux pratiques architecturales en mettant à jour les positionnements doctrinaux qui les constituaient, d'autre part l'objectif était de rendre compte des intentions à l'origine de chaque projet, de l'enchaînement des opérations logiques qui les constituaient, et des traductions de ces processus dans les formes architecturales. L'enjeu était de saisir ces dynamiques en relations les unes avec les autres, dans leur originalité et leur historicité.

Implication explicite

Cette quête d'intelligibilité se traduisait chez Joseph Abram par une approche que j'ai également intégrée sans en être consciente : la position théorique de « l'implication explicite ». Il n'en parlait pas – du moins à mon souvenir – dans ses cours, mais il écrit en 1981 que cette posture est promise à un grand avenir dans la pédagogie de l'architecture⁷³. Il s'agit « d'explorer la 'cohérence interne' des doctrines, leurs effets 'techniques' sur les pratiques, mais aussi leur historicité, donc leur 'mécanisme de légitimation' »⁷⁴. Cette position reconnaît donc la pluralité des doctrines, qui sont considérées comme des « idéologies théoriques [...] dont la cohérence interne est pénétrée de part en part par l'historicité »⁷⁵. Le travail de l'historien est donc de mettre à jour ces mécanismes internes, formulés de manière plus ou moins explicites par les architectes, et leurs conséquences.

⁷² LAMUNIERE, Jean-Marc. « Directions et limites de l'architecture rationnelle en Suisse pendant les années trente ». LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture*. *Op.cit.*, p.3.

⁷³ ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. *Op.cit.*, p.41.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

Par ailleurs, dans le cadre de la pédagogie et de la pratique, cette attitude a pour visée première de construire son pendant dans la réalisation d'un projet : l'étudiant, étudiante, architecte... est encouragé à « choisir » la doctrine qu'il souhaite mettre en pratique, voire à la « construire », à *s'impliquer* donc et « à assumer la prise de parti en cherchant à la contrôler par la clarification de son fonctionnement et de ses conséquences concrètes »⁷⁶. Il est aussi amené à clarifier cette prise de position, à maîtriser ses tenants et aboutissements, à la rendre *explicite* donc, d'où l'appellation « implication explicite ». Chaque projet est donc l'occasion pour les étudiants, étudiantes et architectes de tester les implications des positionnements théoriques qu'ils sont amenés à sélectionner ou proposer, et à construire des processus et outils de projection cohérents avec ces prises de position. En vis-à-vis de la recherche, la perspective de l'implication explicite clarifie donc le travail du praticien : celui-ci y trouve des exemples pour construire son propre travail. Cette attitude « renforce ainsi, en l'élucidant, notre position heuristique dans le tissu des choses et, ce faisant, notre capacité à agir en leur sein pour les transformer »⁷⁷.

Le travail de clarification du chercheur a donc comme visée explicite la construction de savoirs en vue de la pratique architecturale. En recherche d'une manière de devenir architecte, cette position ne pouvait que m'attirer. En tant qu'enseignante à l'école d'architecture de Nancy à partir de 2009, elle m'a aussi guidée sans que je la formule si clairement, tant dans les enseignements de projet, qu'en cours magistraux et en séminaires. En effet – et c'est peut-être plus facile à assurer lorsque l'on est dans une pratique de recherche – il me semble essentiel de proposer aux étudiants et étudiantes non une doctrine à appliquer, mais un accompagnement dans la construction spécifique de leur propre pratique à venir, tout particulièrement en master. De même, dans la situation complexe de la post-modernité, confronté à la relativité du savoir et à la « délégitimation » post-moderne, Joseph Abram construisait ses cours d'histoire de manière à inciter ses étudiants et étudiantes, confrontés à la conception dans l'exercice du projet, à un « dogmatisme pratique » « sans illusion de légitimité.»⁷⁸ S'il privilégiait dans son travail de chercheur les productions relevant du rationalisme constructif, il n'en était pas moins généreusement ouvert à d'autres formes de pratiques, à d'autres formes d'intelligibilité. S'il n'y avait plus de grands récits capables de porter les architectes au travail, restait selon lui à construire un récit cohérent pour chaque pratique, chaque projet : « Le discours devient le témoin de sa propre cohérence, juxtaposable à d'autres discours et cohérences. »⁷⁹ Cette attitude nous conduisait par ailleurs à considérer les productions tant matérielles qu'intellectuelles avec le même sérieux, sans que l'une n'ait de prévalence sur l'autre, mais plutôt en considérant leurs interrelations.

Dans cette perspective, le travail de recherche se construit alors comme l'explicitation et la mise au jour de caractéristiques spécifiques à plusieurs échelles : à l'échelle de chaque projet en soi, à l'échelle de chaque pratique, à l'échelle de groupements possiblement sans cesse reconfigurés de praticiens et praticiennes qui partageraient des principes intellectuels similaires. Chaque échelle

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ ABRAM, Joseph. « À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ? ». *Op.cit.*, p. 12.

⁷⁸ ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. *Op.cit.*, p.39.

⁷⁹ *Ibid.*, p.39.

est considérée à la fois en elle-même et en relation avec une histoire particulière, au sein de constellations d'autres œuvres, pratiques, écoles de pensée, avec lesquelles l'objet d'étude entre en résonance. Cette approche est même en capacité d'accueillir la « complexité et la contradiction »⁸⁰, à partir du moment où elles résultent d'un projet intellectuel. À ce sujet, Joseph Abram rejoint des critiques tel Jean-Marc Lamunière pour qui : « rationnels seraient les systèmes compositifs et constructifs que l'on peut qualifier de 'transparents' c'est-à-dire où la distribution et l'identité des espaces, les structures portantes et les portées, les apports de lumière sont lisibles à travers leur expression matérielle. Mais seraient rationnels aussi des systèmes plus complexes dont l'expression, relativement opaque, traduit différemment les espaces, leur construction, leur lumière et dont l'image de l'enveloppe, par exemple, répond de manière indirecte soit à sa signification première, soit à des significations secondes. Cette rationalité-ci n'est pas simple (analogique) mais complexe et décidément contradictoire ».⁸¹

Sans se superposer à l'histoire de l'art telle qu'elle peut être pratiquée par Rosalind Krauss, la théorie de l'implication explicite a en commun avec cette première de chercher, en chaque pratique, ses formes propres d'engendrement de sens. Toutes deux entretiennent un lien consubstantiel avec l'activité de la critique. Celle-ci n'est pas considérée comme l'instance proférant des jugements de valeur, mais comme une construction, le lieu d'explicitation de dynamiques spécifiques à une œuvre ou une pratique. En ce sens, la critique, et l'écriture qu'elle fabrique, sont elles aussi considérées comme un lieu d'engendrement de sens en tant que tel. Ainsi Rosalind Krauss écrit-elle : « Ne pourrait-on soutenir la thèse que l'intérêt d'un texte critique réside presque exclusivement dans sa méthode ? Ne pourrait-on dire qu'une lecture sérieuse de textes critiques sérieux ne s'intéresse pas aux jugements de valeur qui sont prononcés – 'ceci est réussi, important', 'ceci est mauvais, trivial' - , mais qu'au contraire c'est à partir de la forme de ses arguments que l'activité critique doit être comprise, à partir de la manière dont sa méthode, en construisant l'objet sur lequel s'exerce son activité, fait apparaître les choix qui précèdent et prédéterminent tout acte de jugement ? »⁸² Très attentif à la forme des textes qu'il produisait, Joseph Abram reprenait à son compte cette exigence et me l'a transmise.

Rationalisme critique

Les savoirs issus de la linguistique, de la sémiologie et du structuralisme permettaient aussi à Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Martin Steinmann, Bruno Marchand, Jean-Marc Lamunière ou encore Patrick Mestelan – des auteurs qui m'accompagnaient plus ou moins largement dans mes recherches doctorales - de théoriser, au sein des processus de conception et des œuvres architecturales, les relations entre formes et signification. La réception et l'intégration du structuralisme, de la linguistique et de la sémiologie chez ces historiens et critiques de l'architecture ne dessinent pas un champ homogène et cohérent. Les influences sont multiples, entrecroisées, voire contradictoires. Les méthodes qui en découlent peuvent parfois prendre de

⁸⁰ VENTURI, Robert. *De l'ambiguïté en architecture*. Paris : Dunod, 1971.

⁸¹ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture*. *Op.cit.*, p.20.

⁸² KRAUSS, Rosalind. *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. *Op.cit.*, p.7.

larges libertés par rapport aux modèles qui les inspirent. Là n'est pas l'enjeu : il s'agissait de renouveler les dispositifs de l'analyse et de la critique architecturales. La sémiologie « en tant qu'outil critique » permet par exemple à Bruno Marchand de procéder de manière systématique à « l'analyse de la production architecturale, cela à travers la recherche d'analogies comparatives entre les éléments constitutifs du langage – comme les détails constructifs ou le rapport entre les structures portantes et le type d'ouvertures.»⁸³ Pour Patrick Mestelan, « l'élément fondateur du projet réside dans l'intelligibilité d'une pensée et son expression. L'un et l'autre sont indissociables et engendrent un rapport de sens. [...] Cette relation entre le concept et l'expression s'apparente à celle qui unit le signifiant et le signifié du signe linguistique. Différemment de celle du signe, cette relation est motivée et non arbitraire.»⁸⁴ Jean-Marc Lamunière à partir de sources intellectuelles similaires cherche quant à lui à esquisser une « sorte de narration de la (des) rationalité (s) architecturale(s) »⁸⁵ : « les rationalités distributives (fonctionnelles ou organiques), les rationalités techniques, les rationalités sociales, économiques et politiques, jusqu'aux rationalités linguistiques.»⁸⁶ Son objectif est de construire un « rationalisme critique » qui précède, accompagne et suit l'œuvre « conçue dès lors d'avantage comme un processus que comme un résultat.»⁸⁷ À nouveau, cette « recherche rationnelle a une obligation : celle de son intelligibilité. »⁸⁸

Il faut en effet noter que tous ces intellectuels de l'architecture s'inscrivent plus ou moins directement dans la tradition du rationalisme architectural. La rencontre entre ces champs du savoir d'une part, et cette architecture qui se traduit par son caractère d'intelligibilité d'autre part, n'est pas fortuite. Elle traduit en effet dans les champs de la théorie et de la critique architecturales une volonté de faire science. Fondamentalement cependant, ce qui semble visé en réalité, et qui est explicitement énoncé par Jean-Marc Lamunière, est une raison supérieure, l'« essence » même de l'architecture, que ne seraient capables d'atteindre que certains architectes. Pour celui-ci, les œuvres de Louis Kahn par exemple « semblent se détacher des rationalités spécifiques contingentes pour rejoindre le concept d'une raison supérieure et idéale. Leurs expressions paraissent dépasser la matière historique et contextuelle pour produire des significations de valeur absolue.»⁸⁹

Cette « esthétique de la raison »⁹⁰ qu'est le rationalisme, et qui se traduit par le caractère d'intelligibilité de chacune des décisions prises dans la conception du projet, va donc de pair avec une histoire considérée du point de vue de la structure, et une critique de l'architecture s'intéressant aux opérations intellectuelles qui fondent les œuvres et les pratiques, cherchant à rendre transparente leur « cohérence interne » - une expression récurrente dans les textes cités

⁸³ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture. Op.cit.*, p.109.

⁸⁴ MESTELAN, Patrick. *L'ordre et la règle. Vers une théorie du projet architectural*. Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005, p.26.

⁸⁵ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture. Op.cit.*, p.40.

⁸⁶ *Ibid.*, p.50.

⁸⁷ *Ibid.*, p.40.

⁸⁸ *Ibid.*, p.53.

⁸⁹ *Ibid.*, p.50.

⁹⁰ ABRAM, Joseph. « Jacques Herzog et Pierre de Meuron : une architecture synthétique ». *Op.cit.*, p.46.

de Joseph Abram. Cette critique, qui repose en réalité sur la doctrine rationaliste, l'alimente en retour, et participe à sa définition et à l'élaboration de certaines de ses « règles fondamentales ».⁹¹ Les pratiques, histoires et critiques au sein desquelles j'ai été formée procèdent ainsi de trois systèmes de rationalités similaires et interconnectés. J'étais alors incapable de décrire et comprendre ce milieu intellectuel dans lequel j'évoluais et dans lequel j'ai commencé la recherche en architecture, entre fascination pour le rationalisme constructif – et Louis Kahn –, immense respect pour l'exigence intellectuelle de Joseph Abram, admiration pour la richesse de l'écriture de Rosalind Krauss, et exigence de logique et d'intelligibilité dans l'analyse des pratiques architecturales et des formes qu'elles produisent.

⁹¹ VAGO, Pierre. « La critique architecturale : entre carcan et utilité » texte paru en 1964-1965. DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins. Op.cit.*, p.31.

Deuxième version

La deuxième version s'inscrit essentiellement au sein de cette « matrice d'interprétation »⁹² rationaliste. Situons-là au mi-temps de la rédaction de ma thèse, afin d'observer les effets de ces héritages sur l'analyse des réalisations et des pratiques. Il s'agit d'une réécriture a posteriori : je m'appuie largement sur mes écrits et notes de l'époque pour la retranscrire et me replonger dans mes préoccupations d'alors. Cet exercice pourrait paraître artificiel, mais pour moi cette expérience de pensée est importante : elle situe le début d'une trajectoire et permet, à partir d'elle, de mesurer des écarts. Ces derniers ne regardent pas que moi : en effet se dessinent dans cette version des legs qui sont encore agissant dans de nombreuses formes de pratiques de l'architecture, de l'histoire, de la critique et de la pédagogie architecturales, et qui participent de leurs incapacités à « répondre à l'urgence »⁹³ culturelle, écologique et sociale. Cinq de nos édifices sont maintenant présents. Ils sont considérés comme des points d'une coupe qui traverse l'architecture suisse alémanique contemporaine et révèle certaines des caractéristiques et des nœuds problématiques qui caractérisent la culture architecturale de ce territoire.

Construction des atmosphères : les caractéristiques expressives des matériaux, source de signification architecturale

Matérialité et ancrage sensoriel : « Au-delà des signes »⁹⁴



Thermes de Vals, Peter Zumthor, 1990-1996 et village de Vals
Photographies (E.C.)

Pour aborder les enjeux liés à l'atmosphère dans les thermes de Vals dessinés par Peter Zumthor, je me serais notamment intéressée à la manière dont il y est fait usage du gneiss local pour constituer les façades intérieures comme extérieures du bâtiment. Cette pierre est utilisée sous forme de superpositions de fines pièces, de trois épaisseurs différentes. Leurs lits servent de coffrage perdu pour le béton qui forme la structure porteuse de l'édifice : cette matière interne, coulée, qui constitue les murs, est donc invisible. La relation intime que les deux matériaux entretiennent fait de la pierre plus qu'un simple revêtement : le gneiss n'est pas collé mais intégré à la matière même de la structure porteuse. Dans la superposition de ses lits, la pierre transmet elle aussi les charges, même de manière limitée, jusqu'au sol. Le rapport à la « vérité de la construction » est donc

⁹² BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris : la Découverte, 2010.

⁹³ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. *Op.cit.*, p.14.

⁹⁴ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. Bâle : Birkhäuser, 2008, p16.

complexe : la pierre joue un rôle porteur, mais partiellement ; le béton assume son caractère structurel, mais il est caché. Cette mise en œuvre des deux matérialités s'inscrit ainsi dans une réflexion « tectonique » : il s'agit de faire appel à une « dimension esthétique qui n'est pas inscrite dans la construction proprement dite, en tant que réalité technique, mais dans l'image de la construction »⁹⁵ pour reprendre la définition donnée de ce terme par Fritz Neumeyer. Ce mode d'assemblage permet aux murs d'apparaître comme étant monolithiques, faits exclusivement de pierre. Cette solidité visuelle participe de l'atmosphère des thermes, mais aussi de celle du village. En effet, ce même gneiss est traditionnellement utilisé dans Vals pour réaliser les toitures des habitations ainsi que différents murets et murs de soutènement. L'usage de cette pierre, selon une technique qui renouvelle la mise en œuvre traditionnelle du matériau, ancre l'édifice dans son environnement proche. Il réalise, pour reprendre les termes de son architecte Peter Zumthor, « l'ancrage sensoriel dans le lieu ».⁹⁶ Cette matière, sa mise en forme et sa mise en œuvre, participent pleinement de l'expérience du bain sous la montagne. Il s'agit de susciter des expériences à travers une manière très directe de construire, de fabriquer pour ces thermes une *Stimmung*. Martin Steinmann utilise ce terme, qui en allemand signifie l'accord, l'accordage, mais aussi l'état d'âme, l'humeur, l'ambiance ou l'atmosphère, pour caractériser le côté affectif de la signification : pour lui, la *Stimmung* participe à l'élaboration des signes, elle participe de la signification des choses.⁹⁷ Ce n'est donc pas tant l'usage tectonique de la pierre qui fait sens dans les thermes de Vals, que l'expérience immédiate que génère cette mise en forme de la matière.

Atmosphères et quotidienneté : « architecture analogue » et « Altneu »



Centre Sankt-Antonius à Egg, Miroslav Šik, 1988-1996
Photographies (Marion Busson)

De même, pour parler de l'atmosphère dans le travail de Miroslav Šik, j'aurais été attentive à la manière dont celui-ci fait appel au bois sous différentes formes dans l'extension du centre catholique Sankt-Antonius à Egg par exemple. Pour commencer, des bardeaux de bois sont mis en œuvre en façade ; ils sont similaires à ceux utilisés dans les constructions qui composent l'ensemble existant (l'église construite en 1921 et agrandie dans les années 1930 et 1940, et la cure de 1945). Cette technique n'est pas courante dans la région, mais elle l'est en Suisse centrale et orientale d'où est originaire la communauté religieuse. Ainsi, le matériau de façade, sa mise en forme et sa mise en œuvre confèrent son unité à l'ensemble du centre, tout en le singularisant par rapport à son environnement proche. Ensuite, la structure de l'extension est réalisée en poutres et poteaux en

⁹⁵ NEUMEYER, Fritz. « Tectonique : le théâtre de l'objectivité et la vérité du jeu de l'architecture ». *Faces*, 1999-2000, n°47, p.4.

⁹⁶ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. *Op.cit.*, p.42.

⁹⁷ STEINMANN, Martin. « Les limites de la critique ». *Matières*, 2003, n°6, p.22.

bois lamellé-collé. Ceux-ci sont laissés lisibles à l'intérieur de l'édifice. Cette expression de la construction, la monstration directe des matériaux et des structures, participent à créer un « ouvrage vrai et solide »⁹⁸ selon les termes de Miroslav Šik. Quant aux revêtements intérieurs, réalisés en bois massif, ils sont à l'échelle de l'individu, de la sphère intime, et sont peints en blanc. Ils sont percés, ponctuellement, par des trous qui assurent des fonctions acoustiques ou d'aération. Disposés en losange, ou en fleur, ils transforment la résolution d'un problème technique en un dispositif ornemental. Il s'agit ici d'utiliser le bois pour ses qualités intrinsèques, mais pas seulement : l'enjeu est aussi de le mettre en œuvre de façon conventionnelle, afin de rappeler aux usagers des souvenirs qu'ils associent à d'autres architectures ancrées dans leur mémoire, de mettre en relation les habitantes et habitants avec des formes qui leur sont familières. Ainsi, Miroslav Šik reconduit des éléments constitutifs de l'architecture dite traditionnelle (ossatures, toitures, menuiseries, revêtements...), mais aussi les atmosphères (sonorités, lumières, tactilités, couleurs...) qui leurs sont associées. D'abord nommée « architecture analogue »⁹⁹ en hommage à Aldo Rossi à la fin des années 1980, puis architecture « Altneu »¹⁰⁰ dans les années 1990, cette pratique cherche à construire un « mélange entre modernité et contexte, entre modernité et éléments traditionnels »,¹⁰¹ entre ancrage dans le temps long des pratiques héritées des générations passées, et déplacement par la rencontre avec d'autres héritages, entre formes architecturales croisées dans la banalité des périphéries urbaines et du vernaculaire des sociétés rurales occidentales, et d'autres cultures, voire d'autres formes issues du monde naturel.¹⁰² Les formes et les atmosphères ne sont donc pas simplement copiées. Elles font l'objet de réinterprétations discrètes, théorisées par Miroslav Šik sous le terme de « *Verfremdung* »¹⁰³ : un décalage, une réinterprétation qui ancrent les dispositifs architecturaux dans la contemporanéité et qui invitent les usagers à les reconsidérer de manière poétique. Ce n'est donc pas tant une expérience immédiate qui est ici visée dans la fabrique des atmosphères comme dans le travail de Peter Zumthor, qu'une mise en relation avec le temps long des formes socialisées et de leur dépôt dans la mémoire collective. Dans les deux cas cependant, la construction des atmosphères passe par les caractéristiques expressives des matériaux qui sont à la source des significations architecturales.

⁹⁸ ŠIK, Miroslav. « *Projekt Sommersemester* ». Zurich : ETHZ, 1999. <http://www.Šik.arch.ethz.ch/>, Consulté le 10.2.2009.

⁹⁹ REINHART, Fabio, ŠIK, Miroslav. *Analoge Architektur*. Zurich : Boga, 1988, np.

¹⁰⁰ Contraction des mots allemands signifiant l'ancien et le nouveau.

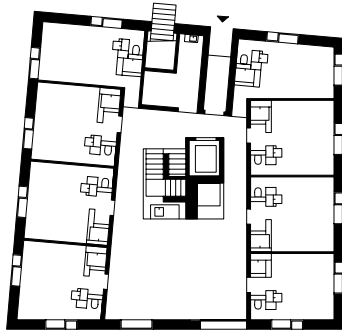
¹⁰¹ BUSSON, Marion. CURIEN, Emeline. Entretien avec Miroslav Šik. 19 mai 2009. Entretien réalisé en français à l'ETH Zurich.

¹⁰² ŠIK, Miroslav. An die Seelenmaler [Aux peintres d'âme]. REINHART, Fabio, ŠIK, Miroslav. *Analoge Architektur*. Op.cit., np.

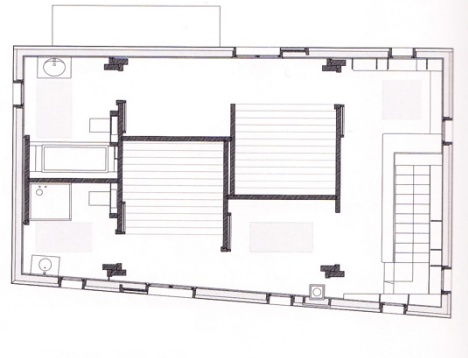
¹⁰³ Miroslav Šik emprunte cette notion au dramaturge et metteur en scène allemand Bertolt Brecht. Ce terme est formé sur l'adjectif allemand *fremd*, qui signifie à la fois étranger (dans le sens d'inconnu) et étrange (dans le sens de surprenant). Les traducteurs de Bertolt Brecht utilisent pour traduire ce vocable les mots de distanciation, étonnement, effet d'étrangement, défamiliarisation ou distancement.

Structuration des plans : l'organisation en plan, expression des structures physiques, mentales, spatiales et fonctionnelles des édifices

Le noyau et sa périphérie : « force plastique »¹⁰⁴ et « formes locales »¹⁰⁵



Internat de Disentis, Gion A. Caminada, 2001-2004
Plan du deuxième étage (archives Gion A. Caminada)



Maison à Fürstenaubruck, Gion A. Caminada, 2005
Plan de l'étage (archives Gion A. Caminada)

Dans cette deuxième version, parler d'organisation en plan aurait d'abord signifié s'intéresser aux relations qui s'établissent entre composition des pièces et fabrique matérielle de l'architecture. Pour qualifier le plan de l'internat de Disentis, je me serais d'abord tournée vers plusieurs autres édifices réalisés par Gion A. Caminada, dans lesquels l'architecte distingue un noyau central et une périphérie, chacun de ces deux ensembles ayant un système constructif spécifique. Ainsi, dans la maison Fürstenaubruck, les murs extérieurs de la maison sont réalisés en ossature bois, et recouverts à l'extérieur d'un enduit teinté en gris, à l'intérieur d'un revêtement en tissu. En opposition à cet univers textile, le cœur de la maison, qui constitue les séparations entre les différents espaces, est constitué de murs en bois massifs empilés. Ils jouent de ressauts et de retournements pour créer une véritable épaisseur utile : alcôves, coin bureau... Un principe similaire se retrouve dans la conception de l'internat de Disentis, sous la forme d'une distinction entre la périphérie et le volume sculptural en béton qui traverse l'ensemble du bâtiment. Escalier, ascenseur, mais aussi tisaneries et alcôves y trouvent place.

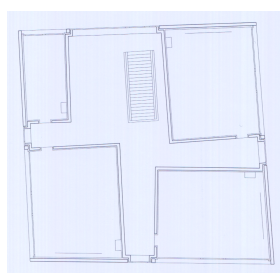
Trois données définissent les plans de chacun des étages. La première est le tracé de l'enveloppe extérieure, un quadrilatère non régulier. La seconde est le cœur en béton, sculpté et creusé différemment à chacun des étages. La troisième est l'organisation en plan du programme : des chambres s'installent sur trois des côtés du quadrilatère, et le cœur de ce U est occupé par une pièce commune qui s'ouvre sur le paysage par de grandes ouvertures. Cette salle forme, avec la circulation qui contourne le cœur et dessert les chambres, un espace continu. Cette configuration spatiale se reproduit sur chacun des niveaux, mais subit une rotation de 90° à chaque fois, faisant de chaque étage un espace unique, ouvert sur une direction différente de l'environnement proche

¹⁰⁴ CAMINADA, Gion A. Texte de description de la maison Tumliasca à Fürstenaubruck. Archives numériques personnelles de l'architecte. Non daté.

¹⁰⁵ CAMINADA Gion A.. « Raum für die Gemeinschaft. Frühlingsemester ». Zurich : ETHZ, 2008.
<http://www.arch.ethz.ch/darch/entwurf/caminada/> consulté le 12.01.2009.

et lointain. Dans la maison Tumliasca comme dans l'internat de Disentis, les cœur sculpturaux, modelés pour répondre à différents usages, expriment une « force plastique »¹⁰⁶ particulière, alors que les murs périphériques s'inscrivent dans des expressions puisées dans l'environnement immédiat de l'édifice et répondent à des « formes locales »¹⁰⁷ : l'objectif premier de cette familiarité avec l'existant est que les habitants et habitantes puissent s'identifier à ces réalisations. Ainsi, ces deux édifices relèvent d'une distinction entre un rapport à l'espace public qui correspond à la poursuite ou l'évolution lente de la tradition qui s'exprime dans un lieu particulier d'une part, et d'un cœur libre qui relève d'expérimentations plastiques contemporaines, de qualités d'usage renouvelées et de spatialités uniques d'autre part.

Construire l'ordre interne au projet : un » geste architectural unique »¹⁰⁸



Ecole de Paspels, Valerio Olgiati, 1996-1998

Photographie (E.C.)

Plan du deuxième étage (Valerio Olgiati. 1996-2011. *Afinadasdiscordancias. Harmonized discordances*. Madrid : El Croquis, 2011)

La deuxième version était très à l'aise pour décrire l'architecture de l'école de Paspels de Valerio Olgiati : le plan résulte clairement de l'application d'une succession de règles déterminées en amont par l'architecte. L'origine des recherches est un carré divisé par une circulation centrale en forme de croix. Une déformation légère de ce carré (en plan) puis de la croix centrale, une transformation inférieure à 5°, est appliquée. Elle supprime plusieurs angles droits et modifie la perception des perspectives auxquelles nous pouvons être habitués dans un espace orthonormé. La forme de l'espace distributif définit en négatif la forme des quatre salles par étage. Il ne s'agit donc pas d'une addition de pièces, mais d'un principe d'interdépendance entre les espaces. Entre les deux niveaux supérieurs, ce schéma salles de classe/circulation subit une symétrie. La composition des façades répond elle aussi à l'application de principes compositionnels déductifs : des fenêtres allongées en menuiseries bois au nu intérieur pour les classes, des fenêtres à menuiserie en bronze et au nu extérieur pour les circulations. L'inversion de la forme du plan d'un étage à l'autre se répercute au niveau des façades et produit un effet dynamique.

L'école de Paspels se base donc sur l'application d'une succession d'opérations. La recherche d'un ordre interne au projet, de « la » solution posée par l'équation du projet, se doit de résoudre simultanément, et de la manière la plus minimale possible, toutes les questions d'ordres

¹⁰⁶ CAMINADA, Gion A. Texte de description de la maison Tumliasca à Fürstenaubruck. Archives numériques personnelles de l'architecte. Non daté.

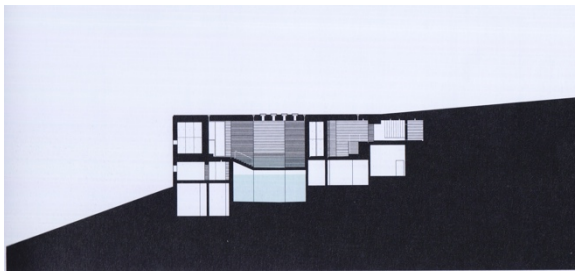
¹⁰⁷ CAMINADA Gion. « Raum für die Gemeinschaft. Frühlingsemester ». Zurich : ETHZ 2008. <http://www.arch.ethz.ch/darch/entwurf/caminada/> consulté le 12.01.2009.

¹⁰⁸ « Valerio Olgiati ». 2G, 2006, n°37, p.42.

fonctionnel, structurel ou esthétique. Elle se doit d'être « élégante », au sens mathématique du terme. Si les projets de Valerio Olgiati et de Gion A. Caminada appartiennent à des univers culturels très différents, leur structuration en plan relève, dans les deux cas, de l'expression des structures physiques, mentales, spatiales et fonctionnelles des édifices.

La fonction image : l'image comme opérateur de transfert des schèmes entre objet de référence et formes constructives d'un projet

*Une méthode de conception du projet : « Penser en images »*¹⁰⁹



Thermes de Vals, Peter Zumthor, 1990-1996
Coupe (DURISCH, Thomas. *Peter Zumthor. 1990-1997. Op.cit.*)

Les questions que la seconde version posent à l'image pourraient être les suivantes : comment cette intermédiaire - que je considérais essentiellement comme le substitut d'une chose à laquelle elle ressemble - participe aux processus de conception architecturale ? Comment permet-il de sélectionner dans des objets de référence – objets architecturaux ou formes hors du champ architectural – des schèmes qui seront intégrés dans le projet et ses formes constructives ? Les thermes de Vals et les propos de Peter Zumthor permettent de travailler sur ces questions. L'architecte précise que le point de départ du processus de conception est l'image d'une carrière. Les caractéristiques physiques et spatiales de cet objet, ainsi que l'imaginaire qui les accompagne, sont réinterprétés dans les formes construites et réinvesties pour produire l'atmosphère spécifique de l'édifice. Ainsi, dans les thermes, l'apparence de massivité des blocs qui constituent les espaces, le parcours qui progresse de cavités en cavités, le rapport étroit à la roche, ou encore les principes d'écoulement de l'eau, correspondent à un réinvestissement de l'image de la carrière dans les formes construites des thermes. Il ne s'agit pas pour autant de creuser réellement dans la roche : la logique de l'empilement et du creusement se traduit en coupe par de larges piliers de pierre portant des dalles en porte-à-faux.

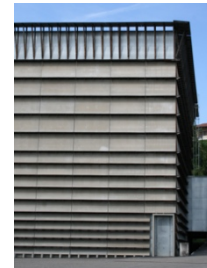
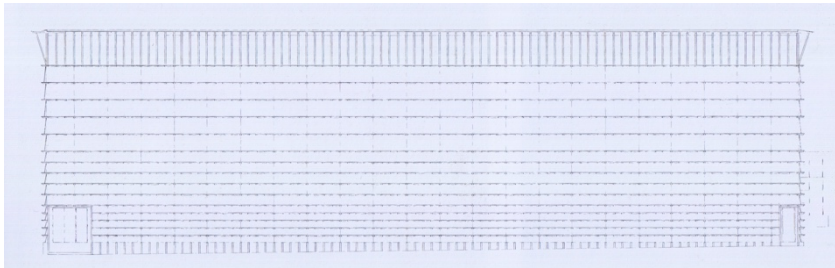
Peter Zumthor dit penser en images, et il indique : « Produire des images intérieures, c'est un processus naturel que nous connaissons tous. Cela fait partie de la pensée. Penser en images, par associations d'idées, de manière effrénée, libre, ordonnée et systématique, penser en images architecturales, spatiales, colorées, sensorielles – c'est ma définition préférée du projet d'architecture. Penser en images comme méthode de la conception de projet »¹¹⁰. Faire appel à l'image permet d'explorer de nouveaux outils de projection : plutôt que de partir de logiques

¹⁰⁹ ZUMTHOR. *Penser l'architecture. Op.cit.* p.69.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.69.

spatiales éprouvées en plan, ou plutôt que de reprendre des précédents historiques déjà connotés, l'architecte part de l'image d'un objet de référence, c'est-à-dire de propriétés, de schèmes que l'image permet de sélectionner. En tant qu'intermédiaire, celle-ci permet d'exprimer une forme en s'appuyant sur les expériences dues à une autre forme. Dans ce transfert de schèmes, l'image devient fonctionnelle. Elle participe à l'élaboration des choix formels, conceptuels, et constructifs.

Concevoir à partir des images : la « fonction porteuse »¹¹¹ des images



Ricola à Laufen, Herzog et de Meuron, 1986-1987

Façade (MACK, Gerhard. *Herzog et de Meuron 1978-1988*. Bâle : Birkhäuser, 1997)

Photographie (E.C.)

L'enveloppe réalisée pour un entrepôt Ricola par Herzog et de Meuron à Laufen a aussi comme point de départ l'image d'une carrière. Les architectes disent s'être inspirés de l'image d'une stratification de couches calcaires, mais aussi de celle d'un empilement de planches, pour concevoir ce projet. Ces images ont toutes deux un rapport avec le fait structurel d'empiler. Dans la réalisation construite, les panneaux d'Eternit sont fixés à l'oblique sur une structure en bois, afin de former des lignes horizontales qui courent tout autour de l'édifice. La structure qui les porte, à la manière des carrelots qui écartent des planches mises à sécher, devient visible lorsque l'on s'approche du bâtiment. Le couronnement du bâtiment est réalisé à partir de chevrons longs et inclinés, portant une corniche très fine constituée elle aussi de panneaux d'Eternit. Ce n'est donc pas la logique structurelle de l'empilement de la carrière qui est projetée ici sur la façade, mais plutôt la structure visuelle de l'image de la superposition de couches géologiques. Par ailleurs, les différents éléments qui composent l'enveloppe ne tiennent pas par l'effet de leur propre masse comme dans le cas d'un empilement. Les lignes de forces de l'image précèdent le mode de réalisation concrète de la façade. Les choix constructifs résultent donc de l'interaction conjuguée des propriétés sélectionnées par l'image et des nécessités statiques de l'édifice projeté. Comme chez Peter Zumthor, recourir à l'image signifie une rupture avec une architecture composée à partir de signes des architectes du passé. Il s'agit de produire des expressions architecturales sans recourir à des éléments stylistiques. Ces images sont un point de départ de la réflexion et servent de guide lors de la conception : elles assurent une « fonction porteuse »¹¹² qui leur permet de « s'intégrer à un système de relations »¹¹³. Dans le travail d'Herzog et de Meuron, les images de carrière comme d'empilement de bois se combinent et se superposent, le but final étant cependant

¹¹¹ DE MEURON, Pierre, HERZOG, Jacques. « Ein Rückblick auf einen Ausblick = Une rétrospective dans une perspective, un entretien ». *Werk, Bauen+Wohnen*, 1989, n° 9, p.67.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

de leur échapper. Elles n'apparaissent pas de manière littérale dans l'apparence finale des projets. Le bâtiment doit pouvoir être compris hors de toute référence extérieure, se basant plus sur l'expérience inconsciente des structures perceptives que sur une reconnaissance figurative de l'image d'origine, au contraire du travail de Peter Zumthor dans les thermes de Vals, où l'image de la carrière continue à jouer un rôle dans l'expérience de l'édifice au-delà du processus de conception. Dans les deux situations cependant, l'image apparaît comme un opérateur de transfert de schèmes entre objet de référence et formes constructives du projet.

Que retenir de cette deuxième version ? Elle découpe chaque projet d'architecture en éléments – matériaux, assemblages, détails, ... - considérés comme autant de signes, signes d'une part qui confèrent à l'édifice sa signification, signes d'autre part qui nous conduisent à interpréter la démarche des architectes et à accéder à sa cohérence interne et aux doctrines que ceux-ci portent. Dans une logique comparative, elle identifie des signes similaires dans différentes architectures, et analyse les significations de chacune des différences produites par chacune des configurations spécifiques dans lesquels ils apparaissent, une analyse influencée sans le savoir par la sémiologie. Cette seconde version prétend saisir les « intentions » des architectes en s'appuyant sur leurs discours (entretiens, textes écrits, conférences...) et analyse les formes architecturales à partir de ces dires. Elle examine, sur base d'un appareillage critique hérité du rationalisme, différentes rationalités à l'œuvre dans le projet architectural en vue de rendre intelligible chaque décision qui constitue le projet. Les processus de conception semblent être « transparents », nécessairement logiques et cohérents. Sous de nombreux aspects, cette version rejoint la critique que Jacques Lucan pratique et qualifie de « formaliste »¹¹⁴ : l'objectif de celle-ci est de rendre compte, dans et à partir du champ de l'architecture, des raisons qui conduisent les architectes à produire des formes bâties spécifiques. Il la qualifie également d'« intrinsèque », dans la mesure où elle vise à comprendre la cohérence interne d'un langage, « ce qui anime les architectes quand ils font des projets »¹¹⁵. Bien qu'elle parle de matérialité, cette version reste en fait à distance de la réalité construite de l'architecture et de ses effets dans le réel : le bâtiment n'est vu que comme un objet de pensée, pris dans un spectre de compréhension relativement réduit, restant sur des questions « internes » à la discipline architecturale comprise comme « cosa mentale ». Cette version échoue à rendre compte des qualités des atmosphères, elle réduit les plans à un assemblage de dispositifs spatiaux, elle limite l'image à un opérateur fonctionnel. Elle affirme et ne laisse pas de questions ouvertes. Détachée de sa réalité corporelle et émotionnelle, mise à relative distance des questions culturelles et sociales, cette pensée semble prétendre ne pas prendre position – mais en réalité elle reste dans une position unique qu'elle ne rend pas explicite. Dans la recherche d'une voie pour le pratiquer l'architecture dans le monde contemporain, elle m'est apparue mener à de nombreuses impasses.

¹¹⁴ BOEGLY, Luc, CURIEN, Emeline. *Pesmes. Art de construire et engagement territorial*. Building Books / Avenir Radieux, 2022, p.118.

¹¹⁵ *Ibid.*

Culture rationaliste et crise écologique de la raison : l'intelligibilité comme valeur en soi

J'ai finalisé mes études à l'école d'architecture de Nancy avec un mémoire portant sur la structure – structure porteuse des édifices/structure du discours des architectes - dans une approche essentiellement nourrie de la linguistique et de la sémiologie ; j'ai mené une thèse sur la construction dans une perspective historique et théorique globalement rationaliste et sur le travail d'architectes essentiellement rattachés à cette tradition. Cependant, les années qui ont suivi l'expérience de doctorat se sont traduites par un triple déplacement : sortie de la « tradition architecturale rationaliste » - c'est-à-dire prise de conscience de l'historicité et de la relativité des théories qu'elle construit - ; sortie progressive de l'histoire de l'art « structuraliste » au sens de Georges Didi-Huberman – c'est-à-dire élargissement à d'autres répertoires épistémologiques - ; et prise de distance avec l'un des présupposés de l'implication explicite - l'idée que toute réalisation, toute pratique, repose nécessairement sur une cohérence interne qui leur confère leur valeur. Les ressorts de ces déplacements sont multiples, mais un aspect s'est avéré central : le sentiment profond que ces trois systèmes de rationalités interconnectés qui me guidaient alors, et la culture rationaliste qu'ils contribuent à construire, n'étaient pas à même de répondre aux enjeux écologiques, et qu'ils participaient en réalité de la faillite environnementale que nous connaissons désormais. Je reste aujourd'hui encore en question quant à cette incompatibilité et esquisse a posteriori dans cette conclusion provisoire quelques pistes de réflexion.

Divergence entre esthétique de la raison et complexité des problèmes écologiques

Jean-Marc Lamunière identifie au début des années 1990 plusieurs formes de rationalités architecturales : distributives, techniques, sociales, économiques et politiques...¹¹⁶ A priori, rien ne s'oppose à ce que les questions environnementales, telles qu'elles apparaissent essentiellement dans les débats contemporains, ne constituent une rationalité architecturale parmi d'autres : la prise en compte de l'énergie nécessaire à une construction, l'usage frugal de ressources renouvelables, le calcul de performances énergétiques, l'adaptation à de nouvelles conditions climatiques, la construction de nouvelles filières matérielles plus vertueuses... sont absolument intégrables au sein de cette culture architecturale héritière selon Jean-Marc Lamunière d'un « contenu méthodologique de portée universelle, provenant certes, [...] des Lumières et du positivisme, mais aussi, en aval, du matérialisme historique et en amont, des traités humanistes [...], des grands auteurs de traités du XVI^e, des encyclopédistes aux approches positivistes du XIX^e siècle, jusqu'aux meilleurs manualistes du mouvement de l'architecture moderne récente ». ¹¹⁷ Les enjeux relatifs à ces questions écologiques que l'on pourrait qualifier de « matérielles » sont largement absorbables au sein du rationalisme architectural et critique, et peuvent contribuer au « caractère d'intelligibilité que doivent offrir ses analyses et ses propositions. »¹¹⁸

¹¹⁶ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture. Op.cit.*, p.50.

¹¹⁷ LAMUNIERE, Jean-Marc. « Directions et limites de l'architecture rationnelle en Suisse pendant les années trente ». *Architecture de la raison, la Suisse des années vingt et trente*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires Romandes, 1991, p.2.

¹¹⁸ *Ibid.* p.50.

Des réalisations plus anciennes - par exemple le Home d'enfant de Mümliswil (1936-1939) d'Hannes Meyer qui mobilise les modes locaux de production et apporte des réponses aux contraintes climatiques régionales... - ou plus récentes – les chais viticoles à Vauvert (1998) ou Solan (2007) réalisés par Gilles Perraudin qui réactivent les filières de construction en pierre massive – en sont la preuve. Ces actions peuvent participer, à n'en pas douter, d'une réduction de l'empreinte du secteur de la construction sur l'environnement, et même à une activation de formes sociales plus vertueuses que celles générées par les pratiques dominantes de l'architecture. Peut-on cependant encore réduire l'écologie à ces aspects ? N'est-ce pas plutôt le récit culturel construit par le rationalisme, dans lequel « la raison représente le point culminant de la vie humaine »¹¹⁹, qui est aujourd'hui en « faillite »¹²⁰? Il ne s'agit pas de critiquer la raison en soi, mais la prédominance dans cette culture architecturale et intellectuelle que j'ai intégrée, des articulations logiques sur les relations éthiques, de la « valeur absolue »¹²¹ d'une cohérence interne sur les pratiques situées, du sens de l'ordre sur les implications corporelles des formes architecturales, de la pensée logique sur la pensée symbolique... Je rejoins ainsi Val Plumwood, lorsqu'elle écrit qu'« en réalité, la crise 'écologique' est une crise ou une faillite de la raison et de la culture, une crise des formes monologiques de l'une et de l'autre, qui sont incapables de s'adapter à la Terre et aux limites qui sont imposées par d'autres formes de vie.»¹²² Il ne s'agit pas de renoncer à la raison, mais de critiquer la « tendance à mettre l'accent sur la rationalité au détriment de toutes les autres facultés »¹²³, lorsqu'il s'agit de produire de l'architecture, une analyse ou une critique de celle-ci. Je reviendrai sur ces questions dans la suite du mémoire.

Les limites d'une approche basée sur l'idée de cohérence interne

Un large pan de l'architecture rationaliste comme de la critique qui l'accompagne et à laquelle j'ai participé, repose sur la recherche de cohérence interne à l'œuvre architecturale comme à la pratique. D'une certaine manière, c'est cette adéquation entre le discours logique et les formes produites qui vaut preuve de la rigueur de la pensée, et en conséquent de la qualité d'un projet ou d'une réalisation. La valeur tend donc à reposer principalement sur l'intelligibilité des formes et des discours en eux-mêmes, non sur habitabilité de l'édifice, son contenu ou ses implications éthiques. L'intelligibilité devient une valeur en soi, presque indépendamment des motifs qu'elle met en ordre. Ces réflexions qui se présentent souvent comme purifiées de toute composante sensible et éthique, ces « modèles de pensée et d'organisation ratiogénique (engendrés par la raison) »¹²⁴ se veulent objectifs ; alors qu'ils sont un choix culturel parmi d'autres possibles, ils apparaissent parfois pour leurs défenseurs, architectes comme critiques, en mesure d'incarner l'ordre rationnel, universel, donc absolument dépolitisé : un ordre qui serait « naturel », aussi naturel que peut l'être l'univers « entièrement ordonnée par des principes rationnels, que les

¹¹⁹ PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. *Op.cit.*, p.61-62.

¹²⁰ *Ibid.* p.56.

¹²¹ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture*. *Op.cit.*, p.50.

¹²² PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. *Op.cit.*, p.56.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

représentants de la raison peuvent découvrir et utiliser afin de réorganiser le monde au bénéfice des êtres rationnels.»¹²⁵

Ainsi, la pensée logique qu'incarnent ces trois systèmes de rationalité interconnectés les conduit largement à adhérer – sans nécessairement que cela soit revendiqué ou conscient - au grand récit fondateur « selon lequel la raison est appelée à dominer la sphère antagoniste de la nature et à se libérer de tous les éléments contagieux associés à la nature : l'émotion, l'attachement et la corporéité »,¹²⁶ des composantes pourtant essentielles de la relation que nous entretenons avec notre environnement bâti. De même, de façon générale – et il y a bien sûr des exceptions – leurs productions, leurs analyses et leurs critiques architecturales se tournent préférentiellement vers l'objet et les logiques qui le constituent, plutôt que vers les relations que celui-ci institue.

Ainsi intégrée à un rationalisme plus vaste traversant tous les champs de l'existence, la culture architecturale rationaliste ne peut qu'échouer – sauf exceptions rares - à répondre à des enjeux écologiques élargis, qui prendraient en considération non seulement la dimension psychique et émotionnelle de notre relation à l'environnement, les inégalités et les vulnérabilités sociales, la complexité des relations qui s'établissent au sein des milieux entre les humains et les autres formes de vie dont dépendent nos existences, mais aussi les souffrances que ces vivants subissent du fait de nos actions. Fondée sur la supériorité du royaume des idées et de la sphère humaine, « non seulement [cette] logique monologique a-t-elle conduit à nier toute dépendance à l'Autre au nom d'une conception hyperbolique de l'autonomie, mais elle a également conduit à établir des relations insoutenables dans le contexte du monde réel, car celui-ci témoigne au contraire d'une dépendance radicale vis-à-vis de l'Autre. »¹²⁷ Je reviendrai là aussi plus tard sur cette difficulté à considérer les intérêts des diverses formes de vie à l'intérieur du continent intellectuel du rationalisme.

La position du « témoin modeste » en question

À travers une volonté de faire « presque »¹²⁸ science et via une recherche d'intelligibilité et de cohérence, l'architecture mais aussi l'analyse et la critique rationalistes tendent à adopter des structures conceptuelles reposant à première vue sur « l'objectivité personnelle, la neutralité émotionnelle et le détachement éthico-politique.»¹²⁹ Comme de nombreux acteurs et actrices de cette tradition, j'ai aussi eu tendance à adopter la position du « Témoin Modeste, personnage central du théâtre de la Révolution scientifique »¹³⁰ pour Donna Haraway. « Ce type de modestie est l'une des vertus fondatrices de ce que nous appelons la modernité. Elle garantit que le témoin modeste est le ventriloque légitime et autorisé du monde objectif, n'ajoutant aucune opinion ni rien de sa corporéité biaisée. [...] Il témoigne ; il est objectif ; il garantit la clarté et la pureté des objets. [...] Ses récits ont un pouvoir magique — ils perdent toute trace de leur histoire comme narrations, comme produits de projets partisans, comme représentations contestables ». ¹³¹ Sur

¹²⁵ *Ibid.*, p.63.

¹²⁶ *Ibid.*, p.36.

¹²⁷ *Ibid.*, p.35.

¹²⁸ LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture. Op.cit.*, p130

¹²⁹ PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison. Op.cit.*, p.102.

¹³⁰ HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*. Paris : Exils, 2007, p.310.

¹³¹ *Ibid.*, p.310-311.

cette scène architecturale et intellectuelle se décide en effet ce qui va compter ou non comme savoir, comme matière autorisée à entrer dans le domaine de l'intelligibilité. Je reviendrai également sur des positions alternatives à cette figure du témoin modeste dans la suite de ce travail.

Face à la complexité inhérente aux faits culturels, face aux « problèmes » auxquels j'étais confrontée pour mener cette réflexion sur l'engendrement de sens dans la pratique des architectes contemporains, j'ai éprouvé les limites de ces approches intriquant trois univers de sens posant comme principe une raison claire, structurée et unifiante. Je me suis progressivement déplacée - de manière intuitive, désirante, parfois proliférante – vers d'autres heuristiques, mais aussi vers d'autres thématiques et d'autres territoires de pratiques architecturales, avec le sentiment de la nécessité non pas d'abandonner la raison, mais de faire place au « trouble »¹³² dans ma pratique de recherche.



Station de pleine nature de Mandailles-Saint-Julien, Atelier du Rouget, 2019
Salle polyvalente de Saint-Jean-du-Bois, Atelier Julien Boidot & Emilien Robin architectes, 2017
École primaire de Pontailier-sur-Saône, BQ+A, 2014
Photographies (E.C.)

Je n'en ai pas pour autant fini avec ces traditions rationalistes, dont j'ai nécessairement simplifié l'image dans le cadre de cette description rapide, d'une part parce qu'elles laissent nécessairement des traces dans la structuration même de ma pensée, d'autre part parce qu'elles continuent à me poser « problème », qu'elles soulèvent encore aujourd'hui des questions du « temps présent ». Par ailleurs, au vu de mon parcours, je reste régulièrement sollicitée pour des travaux ayant trait au rationalisme constructif. J'ai ainsi été contactée par Bernard Quirot pour écrire en 2021 un livre d'entretiens autour du séminaire d'architecture de Pesmes, ouvrage que j'ai intitulé *Pesmes. Art de construire et engagement territorial*¹³³. J'ai accepté ce travail parce qu'il

¹³² HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. *Op.cit.*

¹³³ BOEGLY, Luc, CURIEN, Emeline. *Pesmes. Art de construire et engagement territorial*. *Op.cit.* Ce livre est une commande de l'association Avenir radieux. Au sein de cette structure, l'architecte Bernard Quirot organise chaque été dans son village de Pesmes un séminaire d'architecture, invitant des étudiants ou jeunes architectes à participer au processus de lecture problématique du village, et à expérimenter une certaine forme d'exercice du projet, conçu comme outil de connaissance et de transformation du territoire. Des conférenciers sont conviés pour enrichir les échanges, ouvrir les débats, et construire des ouvertures critiques et prospectives. Ils sont architectes, critiques et historiens, venus de France, Italie, Suisse ou encore Espagne et concourent plus ou moins directement au projet de Bernard Quirot et de l'association Avenir Radieux, qui articule réévaluation architecturale du village et réaffirmation du métier d'architecte. Bernard Quirot définit ainsi l'objet de ce travail : « Avec ses outils que sont la géométrie et la proportion, l'architecture doit redevenir l'art de la construction pour donner naissance à des espaces dont l'ambiance est d'abord déterminée par l'effet de la lumière sur les matériaux tirés de la terre où nous vivons. » (p.18) Bernard Quirot m'a proposé de réaliser un livre essentiellement composé d'entretiens avec un certain nombre d'acteurs participant au séminaire de Pesmes et à ces réflexions. Pour tisser cette interrogation avec les enjeux du séminaire, j'ai proposé de travailler sur le thème de l'art de construire et de l'engagement territorial, autour d'une dizaine d'entretiens avec des architectes mais aussi des critiques et historiens. Un des enjeux de cet ouvrage était ainsi de cartographier leurs présupposés communs, leurs problématiques partagées, et leurs convictions sous-jacentes, de trouver leur cohérence interne et tensions –

était l'occasion de rencontrer et d'étudier de nouvelles pratiques, mais aussi et surtout d'approfondir un point qui reste encore questionnant pour moi : comment ces architectes, qui se revendiquent pour beaucoup du rationalisme constructif, accordent-ils du sens et de la valeur à ce positionnement ? Quels univers de sens se déploient au travers de leurs travaux et de leurs affirmations ? Comment ces formes du rationalisme constructif, qui revendiquent une attention particulière au territoire, se structurent-elles ? En quoi les choix de matériaux, l'expression du langage des forces, mais aussi plus largement les dynamiques structurelles et formelles... relèvent-ils d'une relation particulière à des territoires spécifiques ? Dans quelle mesure participent-ils, en retour, à construire ceux-ci ? Et que recouvrent, dans ces pratiques, l'usage du terme d'écologie ?



Maison Curien-Furnémont à Montegnet, Atelier Éric Furnémont, 2017-2024
Photographie (E.C.)

2. DEPLACEMENTS. Du dessin de la construction à la construction de mondes

Ce second chapitre traitera donc des déplacements qui se sont opérés dans mon travail entre la fin de l'expérience de thèse, et le début de la réflexion pour ce mémoire d'habilitation. Au-delà des préoccupations abordées précédemment, ces mouvements - que je peux lire aujourd'hui comme des tentatives de dépassement de la culture rationaliste - ce sont principalement effectués selon deux directions. D'une part, il me semblait que beaucoup des architectes que j'avais étudiés en thèse ne considéraient l'« autre », destinataire de leur architecture, souvent que comme un spectateur ou une spectatrice qui se voyait offrir une expérience plastique et/ou intellectuelle, et non comme des acteurs ou actrices engagés dans des dynamiques sociales, culturelles et politiques. Je voudrais d'abord montrer comment je me suis intéressée à la manière dont les architectes s'engagent dans la sensibilité de l'« autre », en travaillant notamment avec les écrits de Bernard Stiegler sur l'individuation. J'aborderai ensuite, au travers notamment des travaux de Georges Didi-Huberman, les perspectives ouvertes par l'anthropologie des images et la capacité de celles-ci à déplacer les problèmes fondamentaux de l'histoire, la théorie et la critique architecturales, et transformer leurs enjeux éthiques et épistémologique. Pour finir, je reviendrai sur les effets de la condition de l'engagement actif sur le terrain des réalisations architecturales comme des échanges avec les architectes, suivant notamment les propositions de l'anthropologue Tim Ingold. D'autre part, grâce notamment à l'écologie telle qu'elle est définie par Felix Guattari, je montrerai comment j'ai pu faire le lien avec des questions qui m'animaient profondément sans encore émerger réellement dans mes recherches : les questions écologiques élargies. Celles-ci m'ont permis d'observer comment, au-delà de l'écologie matérielle, les architectes, par les processus qu'ils mettent en place et les formes architecturales qu'ils mettent en œuvre, peuvent participer à une transformation de notre relation à l'environnement. Il n'est donc plus dès lors question de penser le dessin de la construction, mais plutôt de considérer les mondes – symboliques, socio-économiques, écosystémiques... - que fabriquent les architectes quand ils dessinent une construction, et d'appréhender la manière dont ces mondes peuvent participer d'une écologie élargie au-delà des questions matérielles. Je montrerai ensuite comment j'ai cherché à mettre en action dans mes recherches une écologie du sensible et essayerai pour finir de dégager les effets épistémologiques de cet engagement et leurs corollaires éthiques, en m'appuyant sur des propositions issues des humanités environnementales.

Engagement dans la sensibilité de l'« autre » : participation symbolique et pratiques singulières

Les grands absents des questionnements menés pendant mes recherches sur l'architecture suisse alémanique étaient donc celles et ceux à qui cette architecture était destinée : non seulement les pratiques étudiées n'abordaient que peu cette composante relationnelle de l'architecture, mais surtout l'approche que je mettais en œuvre n'était pas en mesure de la révéler. À l'exception d'architectes tel Miroslav Šik, qui affirmait la nécessité d'un « art populaire authentique » à la place d'un « art pour initiés »,¹³⁴ ou encore Gion A. Caminada dont le travail était clairement lié aux communautés pour lesquelles il construisait, l'« autre », celui pour lequel les architectes sont supposés bâtir, restait distant, souvent cantonné à un rôle de spectateur, lecteur d'une architecture ou sujet d'une expérience architecturale, voire plus encore réduit à une abstraction : de manière générale, il apparaissait comme un sujet passif. L'historien et critique d'architecture suisse Martin Steinmann dont j'avais étudié attentivement les textes soulevait bien d'une certaine manière ces questions : il travaillait en effet, à la fin des années 1970 et dans les années 1980, à partir d'une approche essentiellement sémiologique, s'appuyant notamment sur les écrits de Roland Barthes¹³⁵ et d'Umberto Eco¹³⁶, pour interroger la signification des œuvres architecturales. À la fin des années 1980, la sémiologie ne suffit plus à Martin Steinmann pour porter une analyse sur l'architecture : il est incontestable selon lui que les bâtiments provoquent des sensations à des niveaux autres que ceux de la signification. Il s'intéresse alors à la *Gestalt Theorie*, à l'œuvre de Rudolf Arnheim¹³⁷ et à la phénoménologie, qui lui permettent d'appréhender la question de la perception des formes. Dans les deux cas, cependant, les perspectives sémiologiques comme phénoménologiques qu'il adopte accordent bien du crédit à cet « autre » qui vit l'édifice, mais il me semblait qu'elles l'assignaient à une place déterminée, plutôt restreinte et problématique, qu'il m'est apparu intéressant de questionner.

Participation symbolique



Extension de l'hôtel Zurichberg à Zurich
Burkhalter et Sumi, 1989-1995
Photographie (E.C.)



Logements Saint-Alban-Tal à Bâle
Diener et Diener, 1982-1986
Photographie (E.C.)

¹³⁴ ŠIK, Miroslav. „An die Seelenmaler [Aux peintres d'âme]“. REINHART, Fabio, ŠIK, Miroslav. *Analoge Architektur. Op.cit.*, np.

¹³⁵ BARTHES, Roland. « Éléments de sémiologie ». *Communications*, 1964, n°4, pp. 91-135. BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.

¹³⁶ ECO, Umberto. *Le signe*. Bruxelles : Labor, 1988. ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1979.

¹³⁷ ARNHEIM, Rudolf. *La pensée visuelle*. Flammarion, 1976. ARNHEIM, Rudolf. *Dynamique de la forme architecturale*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1977.

Ainsi, à première vue, les trois articles que j'ai rédigés dans les années qui ont suivi la soutenance de thèse semblent reprendre les principaux aspects de celle-ci : ils explorent les investissements symboliques de la construction, dans quelques-uns des projets choisis parmi les plus significatifs de l'architecture suisse alémanique contemporaine. Au travers du prisme de l'ornement, le texte « Construction, expression, ornement ? » écrit en 2012¹³⁸ s'intéresse à trois réalisations des années 1990, et à la manière dont le bois y est mis en forme et mis en œuvre pour engendrer des effets plastiques et symboliques : la mise en forme constructive est-elle ou non en charge d'assurer un rôle de lien social, symbolique, esthétique, voire affectif, entre les usagers, d'une part, et l'objet architectural, d'autre part ? Écrit l'année suivante en 2013, le texte « Les leçons de la forme »¹³⁹ revient quant à lui sur l'émergence en Suisse alémanique à la fin des années 1980, chez de nombreux architectes et critiques, d'une nouvelle sensibilité, nourrie des artistes contemporains de l'art minimal, de l'art conceptuel ou de l'*arte povera*. Il montre comment les architectes cherchent à faire en sorte que les édifices affectent instantanément l'espace physique et le corps des usagers considérés comme des spectateurs d'une œuvre architecturale productrice de sensations. Quant à l'article « Construction et intertextualité »¹⁴⁰ écrit en 2014, il interroge le

¹³⁸ CURIEN, Emeline. « Construction, expression, ornement ? Trois réalisations en bois des années 1990 en Suisse alémanique ». MASSU, Claude, GAIMARD, Marie, GUILLERM, Elise (dir.). *Métier : architecte. Dynamiques et enjeux professionnels au cours du XXe siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2013, p.89-102. Il s'agissait de s'interroger sur l'écart existant entre les aspects « techniques » et « artistiques » - Karl Bötticher dirait entre *Werkform* (forme matérielle) et *Kunstform* (travail pour trouver une dignité à la forme issue de la réflexion constructive, mise en forme artistique de la construction) - du dessin de la construction, et ainsi de repérer, dans le discours des architectes, comment la mise en forme constructive est ou non en charge d'assurer un rôle de lien social, symbolique, esthétique, voire affectif, entre les usagers, d'une part, et l'objet architectural, d'autre part. Il est ainsi apparu que les façades de l'École suisse d'ingénieurs du bois, à Bienne, de Meili et Peter, sont dessinées pour exprimer les forces qui descendent des poutres de la toiture au socle de l'édifice. Il s'agit pour les architectes de trouver une expression nouvelle à l'architecture issue de l'industrialisation de la filière bois, et des nouvelles contraintes en termes d'isolation thermique. Apparaît ici de manière sous-jacente la volonté de donner une apparence de solidité visuelle à l'édifice, en s'appuyant sur l'expérience que chacun peut avoir de la gravité qui s'exerce sur les corps. Le bardage rouge et jaune, tantôt vertical et tantôt horizontal, de l'entrepôt forestier à Turbenthal, de Burkhalter et Sumi est quant à lui indifférent aux multiples systèmes structurels des volumes qui composent le bâtiment ainsi qu'à ces questions liées à la gravité, il a pour but de « dénaturiser la construction » : le bardage coloré ne fait ni référence à des signes architecturaux déjà connotés, ni à la manière dont les édifices fonctionnent d'un point de vue structurel, mais cherche à produire des effets plastiques. Quant aux motifs issus des traditions populaires du Centre Sankt-Antonius, à Egg, de Miroslav Šik, ils ont vocation à être autant des dispositifs techniques autant que des figures poétiques. Dans la continuité du réalisme poétique, il s'agit pour l'architecte d'initier un nouvel art populaire, grâce à la reprise des formes issues de la tradition, en tant qu'elles relèvent d'un imaginaire commun et de valeurs collectives. Ainsi, chez Miroslav Šik et contrairement à ses confrères dont les propos relèvent d'une recherche qui s'affirme comme étant essentiellement plastique, les différents investissements symboliques et plastiques de la construction assument un rôle culturel et politique, et se donnent comme objectif de faire de l'architecture un instrument de transformation sociale. Et BÖTTICHER, Karl. *Die Tektonik der Hellenen*, t. IV (Der Hellenische Tempel in seiner Raumanlage für Zwecke des Cultus). Potsdam : Ferdinand Riegel, 1849.

¹³⁹ CURIEN, Emeline. « Les leçons de la forme. Façades et enveloppes dans l'architecture suisse alémanique depuis les années 1980 ». *Histoire de l'art*, 2013, n°72, p. 43-53. Cet article montre comment il s'agit, pour les architectes comme pour les critiques, de se déprendre des signes. « L'autre » n'est plus invité à déchiffrer l'édifice comme il lirait un texte, mais à vivre une expérience immédiate en sa présence. Les édifices résultant de déformations subtiles appliquées à des volumes primaires, ou à des formes archétypales, se multiplient, des matérialités nouvelles apparaissent, le rôle des façades est profondément modifié. En définitive, la signification des édifices ne se déploie plus dans un espace culturel sous-tendu par la référence à un passé qui serait potentiellement commun, présumé à l'œuvre dans des démarches liées à la pensée postmoderne, ils visent au contraire à affecter instantanément l'espace physique et le corps de l'habitant et usager considéré comme un expérimentateur, spectateur d'une œuvre architecturale productrice de sensations.

¹⁴⁰ CURIEN, Emeline. « Construction et intertextualité. Quelques spécificités de l'architecture suisse alémanique des années 1980 ». FLEURY François, MASTRORILLI, Antonella, MOUTERDE, Rémy, REVEYRON, Nicolas, BARIDON, Laurent (dir.). *Les temps de la construction : processus, acteurs, matériaux : recueil de textes issus du deuxième congrès francophone d'histoire de la construction, ENSA, Lyon, 29,30 et 31 janvier 2014*. Paris : Picard, 2016, p1093-1101. Au travers des réalisations de quatre jeunes architectes nés en 1950 (Christian Sumi, Roger Diener, Jacques Herzog ou Pierre de Meuron), il s'agissait de comprendre l'expression suivante utilisée par Jean Marc Lamunière : une architecture qui se fait « biographie du lieu, du destinataire, et de l'auteur », une expression utilisée pour qualifier, lors de la biennale de Venise de 1980, le retour de l'histoire au sein des processus de conception architecturale. Il apparaît que dans le contexte Suisse alémanique, ce recours à des formes du passé joue soit comme une manipulation d'objets trouvés - à la manière des collages pratiqués par Marcel Duchamp -, soit comme un assemblage savant reliant l'édifice au lieu dans lequel il s'installe - par des reprises de formes existant dans l'environnement

recours au fond historique et à ses formes déjà connotées comme ressource pour le projet dans les travaux de la fin des années 1970 et du début des années 1980, recours qui positionne l'utilisateur dans un rôle de lecteur de son environnement architectural.

Il se dessine dans ces textes un angle d'approche qui est radicalement différent de celui de la thèse, et qui ouvre pour quelques années une approche sensiblement autre dans mes travaux : il s'agit d'envisager le travail des architectes à partir d'une réflexion sur la « participation » que les processus qu'ils mettent en œuvre et les édifices qu'ils construisent visent à instaurer avec les différents acteurs et actrices concernés par l'édifice, en cherchant à mettre au jour les présupposés, souvent implicites, à l'œuvre dans leur pratique. Il ne s'agit pas uniquement d'employer ce terme de « participation » au sens de l'architecte belge Lucien Kroll, qui fait intervenir les futurs habitants et habitantes dans la conception de leur environnement dans le but de susciter une adéquation à leurs besoins et représentations¹⁴¹, mais aussi - et peut-être surtout - pour générer des situations propres à fabriquer de la diversité. L'objectif est de considérer cette participation dans un sens plus large, en interrogeant la manière dont les architectes anticipent plus ou moins fortement les relations que leurs réalisations vont entretenir avec les individus qui les habitent, les regardent ou les traversent.

Le philosophe Bernard Stiegler dans *De la misère symbolique* permet de dégager les enjeux essentiels de cette participation d'ordre symbolique, lorsqu'il rappelle que « l'individuation collective en quoi consiste une société suppose une participation de tous à la production de l'un, c'est-à-dire du tout, comme phantasme et fiction nécessaires installant le théâtre d'une unité supposée que l'on appellera 'la société' - toujours par le biais d'une dimension sociale qui, tels la langue, la religion, la structure familiale, les modes de production, etc., sont ce que l'on nommera des structures, ou des systèmes, ou des dispositifs, etc., qui toujours supposent l'extériorisation originaire supportant des destins. »¹⁴² Bernard Stiegler ne la cite pas explicitement ici, mais l'architecture fait bien partie à mon sens de ces dispositifs produits et agis par la société, qui participent en retour à nous rendre agissants et à nous fabriquer en tant qu'individus, et sociétés. Les travaux que j'ai engagés ne visent pas à considérer la réception des formes architecturales par les usagers – une recherche qu'il y aurait bien sûr un intérêt à mener - , mais bien de considérer la manière dont les architectes situent leur pratique dans cette « circulation symbolique » en quoi consiste la participation, dans cette instauration du » sym-bole, en grec le sum-bolon, comme partage, aussi bien sensible que cognitif et spirituel ». ¹⁴³ Comment les architectes envisagent-ils la place des « autres » - ce terme pour ne pas utiliser ceux plus restrictifs d'« utilisateurs », d'« utilisatrices » ou d'« usagers » - dans leur travail ? Comment s'engagent-ils dans la sensibilité de ceux-ci ?

Abordée sous cet angle, une grande part de l'architecture suisse alémanique contemporaine que j'avais étudiée n'en devenait que plus problématique au regard de la situation contemporaine. En

immédiat du projet -, du destinataire – en réutilisant des formes liés à des conventions sociales (hiérarchie, programmes...) ou à des traditions -, ou de l'auteur, fonction de ses préférences et expériences personnelles.

Et LAMUNIERE, Jean-Marc. « La référence à l'histoire dans le mouvement dit post-moderne. L'œuvre architecturale comme biographie du lieu, du destinataire, et de l'auteur. » 1981-1982. LAMUNIERE. *Récits d'architecture. Op.cit.*, p.31.

¹⁴¹ KROLL, Lucien. *Faut-il industrialiser l'architecture ?* Bruxelles, SOCOREMA. KROLL, Lucien, atelier. *Bio psycho socio/éco 1. Ecologies urbaines.* L'Harmattan, 1997.

¹⁴² STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle.* Paris : Galilée, 2004, p.27.

¹⁴³ *Ibid.*, p.30.

faisant de l'« autre » le lecteur et la lectrice de formes architecturales érudites ou le spectateur et la spectatrice d'expériences architecturales inédites, ces manières de faire ne rendent-elles pas les individus comme les sociétés passifs face à la production de leur milieu ? Ne sous-estiment-elles pas la manière dont l'architecture pourrait contribuer à construire des mondes communs ? Animée par le désir de réfléchir à l'éthique des pratiques contemporaines, j'ai ainsi cherché à travailler sur d'autres terrains, capables d'enrichir la réflexion sur ces thématiques. Il s'agissait aussi de comprendre comment j'avais pu moi-même, au cours de mes études et des débuts de mon doctorat, me sentir si peu concernée par cette finalité qui m'apparaît aujourd'hui essentielle dans l'acte de construire.

Architectures sans architectes



Carrelets de la côte de Jade
Photographie Patrick Gratien-Marin



Quartier libre des Lentillères à Dijon
Photographie Patrick Gratien-Marin



Coteaux de Malzéville
Photographie Patrick Gratien-Marin

Un travail réalisé sur plusieurs années autour des cabanes avec le photographe Patrick Gratien-Marin m'a permis de faire un pas de côté pour revenir autrement à ces questions. Avec la disparition de pans entiers de l'économie vernaculaire, les architectes se sont retrouvés dépositaires, dans le monde occidental du moins et dans un certain nombre de situations, de la médiation entre la communauté et le milieu qu'elle se construit. Ils se trouvent en responsabilité, dans le groupe, de l'art de bâtir. Il me semblait alors intéressant de chercher aussi à comprendre des situations dans lesquelles cette médiation des professionnels de l'espace entre l'individu et la collectivité d'une part, et l'expression de leurs besoins en terme spatiaux d'autre part, est absente. Architectures sans architectes, souvent réalisées en auto-construction, les cabanes ont ici été vues comme le prétexte à une exploration : celle des savoir-faire de ceux qui les ont construites, des savoir-vivre de ceux qui les habitent, des lieux qu'ils fabriquent en commun. De nombreux territoires ont été parcourus : le plateau des Mille Étangs, dans les Vosges Saônoises, avec ses petites constructions agricoles et ses habitats légers de loisir ; les cabanes de jardin dressées au pied des tours de logements dans la petite couronne de Paris, les constructions collectives des jardins partagés parisiens ou les ruines de cabanes des coteaux de Malzéville, les cabines de plage de la côte Picarde, les cabanes de jardin des hortillonnages d'Amiens ou encore les carrelets de la côte de Jade. Les photographies réalisées par Patrick Gratien-Marin, qui ont donné lieu à deux expositions¹⁴⁴, m'ont permis d'accéder aux formes que peuvent prendre les milieux humains

¹⁴⁴ GRATIEN-MARIN, Patrick (photographies), CURIEN, Emeline (conception), HEBBELINCK, Pierre (commissariat). *Exposition Cabanes en Jardins*. Brie : La Première Rue, 2013.

GRATIEN-MARIN, Patrick (photographies), CURIEN, Emeline (commissariat et conception). *Exposition Terres de cabanes*. Malzéville : la Douëra, 2014.

lorsqu'ils se forment sans spécialistes, au plus proche de celles et ceux qui les vivent. Elles ont été pour moi l'occasion de réfléchir aux expérimentations plastiques mais aussi sociales, individuelles ou collectives, menées en dehors des contraintes normatives. Elles m'ont en retour questionnée sur la place des architectes au sein des sociétés contemporaines.

Architectes non prolétarisés

Réflexions sur la participation et « architecture sans architectes »¹⁴⁵ me permettent aussi de spécifier la nature des pratiques que j'ai choisi d'étudier depuis le début de mes travaux de recherche. Il ne s'agit pas des modes de production les plus courants de l'architecture et de nos milieux de vie, mais de petites structures, portées par un, une ou un collectif restreint d'architectes (potentiellement associés à d'autres spécialités), travaillant sur des commandes de taille petite ou moyenne, souvent en milieu rural. Il y aurait bien sûr un intérêt réel à travailler à partir de la production plus majoritaire de l'architecture – quartiers pavillonnaires, opérations de promotion immobilière, équipements publics de grande ampleur...-, qui relève en majorité de l'industrialisation non seulement de composants matériels à différentes échelles (de la poignée de porte, au plan masse en passant par la maison clef sur porte...), de processus de production intellectuelle (normalisation par plan type, copier-coller de façades...), mais aussi de la massification des comportements et des imaginaires habitants qui en résultent. Il s'agirait alors de mener une critique, dans la continuité des travaux de Bernard Stiegler par exemple, du devenir industriel de presque tous les domaines de la culture humaine occidentale. L'enjeu serait alors de comprendre comment cette extension des mécanismes de la productivité industrielle aux diverses composantes de nos milieux de vie « engendre une perte de participation symbolique »¹⁴⁶ et « prive une part importante de la population de toute expérience esthétique » car « le conditionnement esthétique [...] vient se substituer à l'expérience esthétique pour la rendre impossible. »¹⁴⁷ Il s'agirait de s'intéresser aux victimes de cet environnement standardisé, dessiné selon les besoins du marché : les singularités individuelles et collectives, celles des habitants et habitantes comme celles des architectes au service de ces processus. Des stages réalisés dans quelques agences participant de cet appauvrissement de l'expérience de l'espace habité m'ont permis de comprendre de l'intérieur ces modes de pensée tant formels qu'intellectuels. Les pratiques à partir desquelles je travaille se construisent généralement, de manière plus ou moins explicite, en opposition à cette production de « misère symbolique »¹⁴⁸. Il s'agit d'architectes contemporains que je qualifierais de non-prolétarisés, au sens où Bernard Stiegler utilise ce terme : si dans un premier temps la prolétarianisation a concerné la perte des savoir-faire des artisans dans l'usine - la machine formalisant leurs gestes - , elle concerne aujourd'hui la perte des savoir-faire cognitifs - les processus intellectuels telle la conception de l'architecture tombant tout aussi bien dans des procédures désincarnées et dans des machines computationnelles. La centaine d'architectes à laquelle je me suis intéressée depuis le début de mes recherches,

¹⁴⁵ RUDOVSKY, Bernard. *Architecture sans architectes : brève introduction à l'architecture spontanée*. Chêne, 1997.

¹⁴⁶ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. Op.cit., p.30.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.21.

¹⁴⁸ *Ibid.*,

essentiellement en France, Suisse et Belgique, ont en commun une manière « artisanale » de faire. Comme le « charpentier, la technicienne de laboratoire et le chef [d'orchestre] » décrits par Richard Sennett, « tous sont attachés à l'excellence du travail en soi. [...] Leur travail n'est pas simplement un moyen en vue d'une fin. [...] L'artisan illustre la condition humaine particulière de l'engagement »¹⁴⁹. Les savoir-faire de ces architectes n'ont pas été délégués à des programmes instrumentaux et à des procédures répétitives, l'échelle de leurs structures de travail reste réduite, et ils restent dans une certaine mesure, force de décision et de créativité dans l'exercice de leur métier. Le travail que je mène a donc pour objet, d'une part, les pratiques de ces architectes, les représentations qui les nourrissent et les engagements qui les animent, d'autre part les édifices, les milieux, les environnements qui résultent de cette pratique, en tant que finalités, traces et matérialisations de ces sensibilités à l'œuvre.

Je dis souvent « architecte » au singulier, ou « architectes » sans citer les collaborateurs et collaboratrices, ingénieurs, artisans, maîtres d'ouvrage... qui participent de la conception des projets. Il ne s'agit surtout pas de nier la dimension collective de la fabrique de l'architecture, et surtout pas de participer à l'invisibilisation de tous les acteurs et actrices multiples de la construction. Mais il s'agit de reconnaître que les pratiques que j'ai pu étudier sont généralement portées, pensées, modelées, par des personnes identifiables. Praticiens et praticiennes singuliers, mettant en œuvre des édifices l'étant tout autant, ils me semblent toujours porteurs dans le monde contemporain de savoir-faire utiles et pertinents au regard des questions écologiques élargies. Bien loin de représenter un idéal romantique de la profession, ils m'apparaissent au contraire incarner des possibilités très concrètes et pragmatiques de soin, de réparation, de transformation et d'attention aux habitants et habitantes et aux milieux de vie. Plus largement, bien que de manière de plus en plus fragile, ils dessinent une forme de résistance à l'industrialisation et l'uniformisation de l'espace et de nos milieux de vie, une résistance à la fabrication de cette misère symbolique que décrit encore Bernard Stiegler : « Mon passé étant de moins en moins différent de celui des autres parce que mon passé se constitue de plus en plus dans les images et les sons que les médias déversent dans ma conscience, mais aussi dans les objets et les rapports aux objets que ces images me conduisent à consommer, il perd sa singularité, c'est-à-dire que je me perds comme singularité. »¹⁵⁰ La conviction fondamentale sur laquelle repose mes recherches réside ici : ce n'est qu'à travers des pratiques situées, portées par des habitants et des habitantes et des architectes qui assument leur singularité, que pourront se construire des milieux de vie particuliers eux-aussi, capable de nous construire comme êtres à la fois singuliers et en relation, capables de prendre soin de chaque situation spécifique. Ou, pour le dire à travers les mots de Félix Guattari : « on ne peut espérer recomposer une terre humainement habitable sans la réinvention des finalités économiques et productives, des agencements urbains, des pratiques sociales, culturelles, artistiques et mentales. La machine infernale d'une croissance économique aveuglement quantitative, sans souci de ses incidences humaines et écologiques et placée sous l'égide exclusive de l'économie de profit et du néolibéralisme doit laisser place à un nouveau type de développement qualitatif, réhabilitant la singularité et la complexité des objets

¹⁴⁹ SENNETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Albin Michel, 2010, p.32.

¹⁵⁰ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. *Op.cit.*, p.26.

du désir humain [...], à la perspective d'un choix éthico-politique de la diversité, du dissensus créateur, de la responsabilité à l'égard de la différence et de l'altérité.»¹⁵¹ Ni « critique par l'usage », ni « sociologie de la profession »¹⁵², le travail que je mène ne cherche donc pas tant de « montrer, que ce soit dans la conception, dans l'usage ou dans l'expression, l'aspect collectif des productions architecturales »,¹⁵³ que de voir « dans l'œuvre une posture et une identité singulières »,¹⁵⁴ ce qu'Olivier Chadoin appelle « le discours particulariste ».

Cette position centrée sur le « créateur » ou la « créatrice » et leur production pourrait sembler contradictoire avec une réflexion sur la construction de mondes communs. À mon sens, il n'en n'est rien. Partir des édifices et orienter les recherches sur « l'architecte » singulier ou singulière ou le collectif qui pratique, leurs représentations ou leurs processus de création, ce n'est pas nécessairement ériger ces praticiens et praticiennes en figures démiurgiques ou en génies artistiques déliés de responsabilités face aux collectifs pour lesquels ils construisent. C'est, pour moi, montrer des pratiques portées par des personnes identifiables, dotées de sensibilités particulières, animées par des considérations éthiques qui leurs sont propres, et qui forgent nos existences et nos milieux de vie, avec d'autres, et au même titre que d'autres pratiques : médecine, restauration, artisanat, maraichage... Cette approche peut participer du bien commun, à condition de se donner les moyens de distinguer entre des processus créatifs qui ne sont qu'au service de la notoriété et de l'image de marque de leurs créateurs et créatrices et de leurs commanditaires, de celles et ceux qui se mettent au service de dynamiques sociales et collectives. Un texte de Wim de Wit sur les enjeux de l'architecture de l'école d'Amsterdam et de l'expressionnisme m'a permis de poser les premiers jalons de cette réflexion, qui pourrait apparaître à première vue comme une contradiction entre création individuelle de l'architecte et enjeux collectifs. Il y décrit l'architecture de De Klerk à la Spaarndammerplantsoen, plus particulièrement la tour du côté de la Hembrugstraat : « Elle n'a ni fonction ni entrée. Mais de par sa position en retrait, elle semble surgir de l'intérieur et ainsi témoigner au monde de la vie continue à l'intérieur. Elle joue aussi le rôle de symbole social pour les travailleurs qui habitent l'immeuble, dans la mesure où elle est le signe manifeste du statut social qu'ils ont atteint grâce à l'habitat. Perçue de cette façon, on peut dire de la tour qu'elle sert de médiateur entre la créativité pure exprimant la subjectivité de l'architecte et le groupe social dont il est chargé de concevoir les logements. La forme individuelle donne ici une matérialité à l'identité collective.»¹⁵⁵ Cette perspective m'intéresse, car il me semble que c'est aussi là que réside une part des enjeux sociaux de l'architecture contemporaine. Elle montre que travailler sur cette dimension créative de l'architecture n'est pas abandonner le terrain de son rôle social, bien au contraire. Il s'agit en effet de la considérer comme un phénomène culturel qui participe au bien commun, et non comme un objet de consommation et de spéculation, de la voir comme une forme poétique capable de susciter des attachements particuliers, et non une machine à habiter. Elle rejoint les propositions

¹⁵¹ GUATTARI, Félix. « Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective », 1993. GUATTARI, Félix. Qu'est-ce que l'écosophie ? Textes présentés par Stéphane Nadaud. *Op.cit.*, p.33.

¹⁵² CHADOIN, Olivier. « Critique architecturale et sociologie : le grand partage ». DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins. Op. cit.*, p.180.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ DE WIM, Wit (dir.). *L'école d'Amsterdam, architecture expressionniste, 1915-1930*. Liège : Pierre Mardaga, 1987, p.41.

de Félix Guattari dans son texte de 1973 « Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective » énoncées ici à l'échelle de l'urbanisme : « Ces fonctions de subjectivation partielle que nous présentifie l'espace urbain ne sauraient être abandonnées aux aléas du marché immobilier, des programmations technocratiques et au goût moyen des consommateurs. Tous ces facteurs sont à prendre en considération, mais ils doivent demeurer relatifs, à travers les interventions de l'architecte et de l'urbaniste, être élaborés et 'interpréter', au sens où un chef d'orchestre fait vivre de façon constamment novatrice les phylums musicaux. Cette subjectivation partielle, pour une part aura tendance à s'accrocher au passé, à des réminiscences culturelles, à des redondances rassurantes, mais pour une autre part, elle restera dans l'attente d'éléments de surprise, de novation dans ses manières de voir, quitte à être quelque peu déstabilisante. De tels points de rupture, de tels foyers de singularisation ne peuvent être assumés à travers les procédures consensuelles et démocratiques ordinaires. Il s'agit d'opérer un transfert de singularité entre l'artiste créateur d'espace et la subjectivité collective. »¹⁵⁶

Architectes de campagne



Atelier Mani à Pignia, Iseppi/Kurath.
2008-2010
Photographie (E.C.)



Ecole à Alvaschein, Bearth et Deplazes
1988-1990
Photographie (E.C.)

Par ailleurs, l'essentiel des pratiques que j'ai étudiées se situent dans des villes de taille modeste ou en milieu rural. Je pourrais dire que je m'intéresse à des architectes qui exercent en territoires peu denses car c'est là que vit une partie non négligeable de la population européenne, ou parce que je pense que ce sont des lieux potentiellement appelés, dans le cadre des transformations environnementales, énergétiques et économiques en cours, à accueillir de nouveaux habitants et habitantes en grand nombre dans les prochaines années, à jouer un rôle stratégique dans la production énergétique et alimentaire, et qu'ils sont ainsi des lieux à enjeux. Je pourrais aussi justifier le choix de ce corpus, qui dessine des lignes de réflexions particulières, par des contextes d'intervention plus favorables à une interrelation forte entre les actrices, les acteurs, les ressources et les particularités d'un territoire, et donc peut-être plus aptes à mettre en œuvre cette singularité dont je parlais plus tôt. Je pourrais aussi argumenter en assurant que les questions que les pratiques des architectes qui interviennent en milieu rural nous posent peuvent tout aussi bien irriguer des pratiques en milieux urbains, en participant à repenser les connectivités entre les actrices, les acteurs, les milieux, les ressources, qui s'établissent pendant le processus de conception, pendant la construction, après la réalisation de l'édifice.

¹⁵⁶ GUATTARI, Félix. « Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective », 1993. GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie ? Textes présentés par Stéphane Nadaud*. Lignes, 2018, p.56.

Mais il serait plus juste de reconnaître que ces territoires sont simplement mes milieux de vie. Que les différents lieux où j'ai vécu – Vosges, Alpes, Haute-Saône - et où je vis aujourd'hui – Condroz belge - se caractérisent par une faible densité mais aussi de fortes interrelations : un nombre réduit d'acteurs et d'actrices, mais une grande interconnaissance et de vastes potentiels de solidarités et d'« entre-subsistance »¹⁵⁷, une proximité avec des ressources constructives potentielles et la capacité de prendre conscience sur place des effets de leur exploitation, une intrication fine avec les écosystèmes ainsi qu'une prise directe sur leurs transformations rapides au fur et à mesure de l'évolution de la situation climatique. Et que les pratiques qui m'intéressent surtout aujourd'hui sont celles qui me permettent de penser une action en tant qu'architecte sur ces territoires, une action modeste, située, qui ne distingue pas en termes de valeur transformations de l'existant et nouvelles constructions, interventions sur des bâtiments publics, des habitations ou des locaux à destination agricole, et dont les praticiens et praticiennes sont parfois qualifiés, sur le modèle des médecins, d'« architectes de campagne »¹⁵⁸.



Habitat solidaire à Montagnet, Atelier Éric Furnémont, 2017-2024
Photographie chantier participatif, constructions, exposition Pauline Bourguignon (E.C.)

Par ailleurs, si elles n'appartiennent pas directement à mon activité d'enseignante-chercheuse, un certain nombre d'actions menées hors de l'école d'architecture sont étroitement imbriquées avec ces questionnements soulevés dans mes recherches : elles en sont tout autant la source que le prolongement, et il me semble important de rendre compte de cet enchevêtrement dans la perspective de cette habilitation. Avec l'architecte Éric Furnémont, d'abord rencontré dans le cadre de mes recherches sur l'architecture en Wallonie et devenu par la suite mon époux, nous avons tout d'abord engagé ensemble la construction d'un habitat solidaire, dans le Condroz belge¹⁵⁹. Ces constructions dans lesquelles nous vivons depuis 2020 ont été l'occasion de mettre en acte un processus foncièrement incrémental : le projet collectif comme les formes architecturales et paysagères dans lequel il s'incarne évoluent et se transforment avec l'arrivée de chacun et chacune des nouveaux arrivants, et les désirs et opportunités qui se présentent. Elles

¹⁵⁷ PRUVOST, Geneviève. *Quotidien politique*. La Découverte, 2021, p.164.

¹⁵⁸ DANA, Karine. Dossier « Architectes de campagne ». *d'A*, 2015, n°232, p.61-89.

¹⁵⁹ L'habitat groupé regroupe autour d'un verger et d'un jardin potager des maisons pour sept familles, ainsi que des locaux professionnels pour l'atelier d'architecture iO et des espaces dédiés à l'accueil d'activités culturelles et artistiques. Les habitants et habitantes tendent de mettre en œuvre des relations de solidarité et d'entraide, non édictées par des règles ou une charte, mais vécues dans les gestes au quotidien et à la mesure des forces de chacun, qu'il s'agisse de temps disponible, d'argent, de connaissances ou de savoir-faire.

ont aussi permis de mettre en œuvre des formes de constructions moins impactantes sur l'environnement : bioclimatisme, matériaux renouvelables, filières locales, isolation renforcée, forte inertie... Par ailleurs, l'échelle de cette « maisonnée » - « bâtis, animaux, végétaux, outillages, esprit des lieux »¹⁶⁰ - permet d'envisager des formes d'« interconnaissance »¹⁶¹ et d'« entre-subsistance »¹⁶², et favorise une « politisation du moindre geste »¹⁶³ envisagée au-delà de la sphère familiale et professionnelle. Le chantier est tout autant social que politique, culturel et spirituel. Pour ouvrir plus largement ces expérimentations concrètes, nous avons mis en place, pour la réalisation de notre maison – à la fois lieu de vie et de travail, atelier d'architecture et lieu de rencontres culturelles - un programme de chantiers pédagogiques et participatifs. L'objectif était d'ouvrir l'espace du projet aux rencontres multiples, centrées sur l'écologie de la construction, la remobilisation des corps et de leur capacité à faire ensemble, et de soulever immédiatement les questions sociales, politiques et philosophiques qui y sont liées.¹⁶⁴ Dans un temps plus long, ces expériences se prolongent avec la création d'une fondation dont j'assume la présidence, et qui est accueillie au sein de l'habitat groupé. Celle-ci organise et accueille des concerts, des séances de cinéma, des expositions, des ateliers, des bourses aux graines... Il s'agit au travers de cette fondation de « rêver et expérimenter de nouveaux imaginaires de vie, développer nos sens et sensibilités, aviver et raviver des savoirs et savoir-faire, construire et apprendre de nouvelles formes de partage et de solidarité, aimer et fonder un lieu »¹⁶⁵.

Cette vie et ces rencontres nourrissent au quotidien mes réflexions, réorientent mes interrogations, stimulent mes travaux comme historienne, théoricienne et critique. Elles ont participé du déplacement de mes recherches : viser non plus à comprendre le dessin de la construction, mais les mondes que construisent les architectes, les habitants et habitantes, les citoyens et citoyennes, lorsqu'ils agissent sur leurs lieux de vie, sur les territoires qu'ils habitent. Elles ont joué un rôle crucial dans mon décentrement vis à vis de la tradition rationaliste, en parallèle d'un certain nombre de lectures qui ont orienté tant mes recherches que mon existence, notamment Günther Anders, Paul Ariès, Augustin Berque, Patrick Bouchain, Gilles Clément, Jacques Ellul, Clive Hamilton, Ivan Illich, Serge Latouche, Alberto Magnaghi, Ernst Friedrich Schumacher...¹⁶⁶

¹⁶⁰ PRUVOST, Geneviève. *La subsistance au quotidien*. La Découverte, 2024, p.13.

¹⁶¹ PRUVOST, Geneviève. *Quotidien politique*. *Op.cit.*, p.9.

¹⁶² *Ibid.*, p.164.

¹⁶³ PRUVOST, Geneviève. *La subsistance au quotidien*. *Op.cit.*, p.349.

¹⁶⁴ Plus d'une centaine de personnes ont été accueillies sur quatre étés et ont appris à réaliser des murs à ossature bois, des murs en briques de terre crue, des enduits à l'argile et des revêtements en bardeaux de bois. Un cycle de conférences, de visite d'architectures et de projection de films a également été engagé pendant ces chantiers pour partager autour d'expériences d'architectes, réalisateurs et artisans engagés dans les territoires sur lesquels ils interviennent.

¹⁶⁵ www.fondationnaya.org. Les membres fondateurs de Naya pensent ainsi qu'il est à la fois urgent et important de constituer des relais fondés sur le don, l'enthousiasme et l'échange, indépendants des organisations politiques actuelles, afin de pouvoir offrir des possibilités d'expression multiples, libres et autonomes, et d'œuvrer dans une optique de résilience.

¹⁶⁶ Entre autres : ANDERS, Günther. *L'obsolescence de l'homme n° 1 : Tome I : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2002. ARIES, Paul. *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*. Paris : la Découverte, 2010. BERQUE, Augustin. *Poétique de la terre*. Belin, 2014. BOUCHAIN, Patrick. *Construire autrement : comment faire ?* Actes sud, 2006. CLEMENT, Gilles, JONES, Louisa. *Gilles Clément, une écologie humaniste*. Aubanel, 2006. ELLUL, Jacques. *Le bluff technologique*. Paris : Hachette, 1988. HAMILTON, Clive. *Requiem pour l'espèce humaine*. Presses de la fondation des sciences politiques, 2013. ILLICH, Ivan. *Œuvres complètes, tomes 1 et 2*. *Op.cit.*. LATOUCHE, Serge. *Vers une société d'abondance frugale. Contresens et controverses sur la décroissance*. Mille et une nuits. 2011. MAGNAGHI, Alberto. *Le*

Anthropologie des formes et des images : renouvellement des problèmes fondamentaux



Théâtre du Manège à Mons, Atelier Pierre Hebbelinck, 2006
Maison Schroeder-Allmann à Wallerode, ARTAU, 1987-1988
Maison Caméléon à Eupen, Yves Delhez, 1996-2020
Photographies (E.C.)

Ce changement de « continent »¹⁶⁷ intellectuel s'est accompagné d'un déplacement géographique vers la Grande Région transfrontalière (Lorraine, Luxembourg, Sarre, Wallonie) à la faveur d'un post-doctorat réalisé au Laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine en 2012-2013. Ce travail visait la préparation d'une exposition intitulée *1945-2015 / Architectures en Lorraine dans le contexte territorial de la Grande Région* au centre Pompidou Metz¹⁶⁸. Celle-ci n'aura finalement pas lieu, mais cette expérience a été pour moi l'occasion d'explorer les pratiques contemporaines présentes sur ces territoires. Je me suis particulièrement concentrée sur la Wallonie, afin de confronter les productions physiques et théoriques des acteurs contemporains de cette région belge francophone avec la situation en Lorraine. J'ai réalisé une dizaine d'entretiens avec des architectes, visité et analysé une centaine de leurs projets, et dépouillé la revue belge d'architecture *A+* sur les 4 dernières décennies. Ce travail m'a également permis de nouer de nombreux échanges avec la Belgique, ses centres de formation et de recherche. Il m'a par exemple conduite à co-diriger avec Norbert Nelles un guide d'architecture moderne et contemporaine

projet local. Sprimont : P. Mardaga, 2000. SCHUMACHER, Ernst Friedrich. *Small is beautiful : une société à la mesure de l'homme*. Paris : Seuil, 1978.

¹⁶⁷ ABRAM, Joseph. « Rationalismes antithétiques ». *Op.cit.*, p.53.

¹⁶⁸ Projet pour une exposition au Centre Pompidou-Metz « 1945-2015 / architectures en Lorraine dans le contexte territorial de la Grande Région ». LHAC, 2015. Nous proposons, à travers cette exposition, de dresser un bilan problématique de la période, en cherchant à dégager, face à l'enchaînement des enjeux nationaux et internationaux (reconstitution de l'appareil productif, reconstruction des villes et des villages, industrialisation du bâtiment, restructurations urbaines, etc.) certaines cohérences régionales, tout en mettant en avant les réalisations les plus significatives. Le territoire pris en compte est celui des quatre départements lorrains – Meurthe-et-Moselle, Meuse, Moselle, Vosges – étendu, pour des raisons aussi bien historiques qu'heuristiques, aux franges transfrontalières wallonnes, sarroises et luxembourgeoises, c'est-à-dire au contexte de la Grande Région. L'exposition, globalement chronologique, devait croiser plusieurs approches (géographique, thématique, typologique, monographique...). Elle devait se développer dans l'espace de la galerie supérieure du Centre Pompidou-Metz, au moyen d'une scénographie lisible valorisant le long volume intérieur et les fragments de paysage captés à ses extrémités. Elle devait comporter trois grandes parties. La première couvrait la période des Trente Glorieuses, de l'immédiat après-guerre (logements provisoires, reconstructions industrielles et urbaines) aux années 1960-1970 (grands ensembles, zup et zac, rénovations, équipements scolaires, universitaires, sportifs, hospitaliers, architectures sacrées, expérimentations technologiques...). La seconde partie traitait de la crise d'identité des années 1980 (référence à l'histoire, postmodernisme, néo-modernisme...). La troisième partie portait sur le renouveau des deux dernières décennies (équipements publics, réhabilitation en matière de logement social, reconversion des friches industrielles, économie d'énergie, écologie, projets « lumière », nouveaux programmes...). Elle tentait de mettre en évidence les grandes tendances contemporaines.

consacré à l'arrondissement de Verviers, sorti en langue française et allemande en 2022¹⁶⁹, dans le cadre d'une collection éditée par la Cellule Architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Plus largement, les recherches que j'ai pu mener sur l'architecture contemporaine en Wallonie pourraient être résumées en la mise au jour de trois directions : l'exploration et la poursuite de la tradition de la modernité par un groupe de praticiens entretenant des interrelations étroites, un ensemble de démarches proches du régionalisme critique tel qu'il a été développé par Kenneth Frampton, et des architectures s'inscrivant, d'une certaine manière, dans la continuité de l'architecture dite organique¹⁷⁰. Ce sont surtout ces dernières qui ont rendu nécessaire une

¹⁶⁹ CURIEN, Emeline, NELLES, Norbert (dir.). *Guide architecture moderne et contemporaine 1868-2022 / Verviers, Spa, Ostbelgien*. Cellule architecture de la FWB, 2022. L'ouvrage consacré à l'arrondissement de Verviers est le 6ème de la série. Il couvre la période de la fin du XIX^e siècle à nos jours et rassemble environ 500 projets d'architecture, d'espaces publics, d'infrastructures ou de paysage décrits par des notices assemblant textes, photographies et documents d'archives. Ces projets ont fait l'objet d'une sélection faite via un jury composé d'architectes et d'historiens de l'art parmi un corpus 1500 projets. Dans ce projet, j'ai mené pour ma part les travaux de dépouillement des revues belges de cette période, les recherches bibliographiques, arpenté la partie sud de cet arrondissement, coordonné et mené les différentes étapes du projet avec Norbert Nelles, et rédigé une vingtaine de notices.

¹⁷⁰ Cette catégorisation, qui permet de dessiner de grandes lignes de crête, est cependant largement insuffisante pour rendre compte des spécificités de chaque pratique, des croisements et contaminations multiples à l'œuvre dans ce milieu. Certes ces démarches reposent sur un certain nombre de représentations, de filiations et de références communes, mais chacune d'elles suppose un rapport spécifique à l'espace, à l'environnement et à l'autre, mettent en œuvre des processus de projet bien spécifiques et surtout portent un regard différent sur les enjeux de la société qui leur est contemporaine. Ainsi, les démarches que l'on pourrait inscrire dans une certaine tradition de la modernité sont portées par des architectes tels que Pierre Hebbelinc ou encore Georges-Eric Lantair ou Mario Garzaniti. Après un intérêt pour la démarche post-moderne, ceux-ci ont inscrit leur réflexion, à partir des années 1990, dans une exploration et une poursuite de la tradition de la modernité : ils partagent avec celle-ci une certaine confiance dans l'universalité de l'architecture et un intérêt pour les expériences des avant-gardes esthétiques. Ils ont également en commun une recherche de fondements conceptuels au projet d'architecture. Les formes architecturales qu'ils produisent alors possèdent un certain niveau d'abstraction - il s'agit d'échapper aux signes déjà connotés - et reposent sur la conviction que l'architecture a son vocabulaire en soi et ne nécessite aucune référence. Le détachement par rapport à une démarche dite post-moderne, contrairement à la Suisse alémanique, ne s'est globalement pas traduit par une approche nourrie de la phénoménologie. Ces praticiens sont à la recherche de l'expression des volumes, de leur imbrication, des croisements de plans abstraits qui peuvent servir de support aux usages, dans une réflexion plus proche de De Stijl que de l'art minimal américain. Ils tendent ainsi à réfléchir en termes de séquences et de compositions visuelles bien réglées dans la poursuite de la tradition moderne. Le faire n'est pas exclu, mais il reste principalement subordonné à une expérience esthétique spécifique. Le rapport au territoire s'exprime principalement par des tracés géométriques qui révèlent certaines des strates culturelles, géographiques et historiques. Les outils mobilisés au cours du processus de projection sont en adéquation avec ces intentions : souvent, la représentation isométrique, qui permet de tester les applications logiques et spatiales des concepts développés par l'architecte, est privilégiée. Un certain nombre de ces praticiens sont proches des revues architecturales et des circuits privilégiés de diffusion de la culture architecturale, ce qui confère une lisibilité de leurs réalisations hors des frontières belges et une notoriété qui leur permet de réaliser des équipements culturels d'une certaine importance, en Belgique comme parfois à l'étranger.

Les démarches proches du régionalisme critique tel qu'il a été développé par Kenneth Frampton – pas « le vernaculaire, produit spontanément par l'interaction conjuguée du climat, de la culture, du mythe et de l'artisanat, mais plutôt [...] les différentes 'écoles' régionales dont le but est de représenter et de servir, dans un sens critique, les circonscriptions limitées sur lesquelles elles sont basées, [de] détruire le modernisme universel en termes de valeurs et d'images cultivées localement, tout en altérant des éléments locaux avec des paradigmes provenant de sources étrangères » (FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne, une histoire critique*. Paris : Philippe Sers, 1985, p.284.) - cherchent manifestement quant à elles à renouer avec les spécificités culturelles des territoires sur lesquels elles agissent. D'abord nourries par la précision et l'exigence d'architectes tels Charles Vandenhove ou Bruno Albert qui leur servent de modèle, elles se sont essentiellement développées dans des provinces moins urbanisées, principalement autour de Mons et de Malmédy. Dans ces approches, le site d'implantation des projets n'est pas tant une surface abstraite faisant l'objet de manipulation mentale, mais un territoire culturel avec ses matérialités propres, ses dispositifs spatiaux sédimentés au cours des générations et ses savoir-faire spécifiques. Ces démarches supposent que l'architecture participe à constituer l'identité d'un territoire, et en retour l'identité de la personne qui y vit. Elles nécessitent un tissu local vivant, a minima « préservé ». Elles ont ainsi parfois été appelées à muter, pour s'adapter à la banalisation de ces territoires et à la disparition des savoir-faire qui faisaient leur spécificité. Elles se sont adaptées pour beaucoup aux processus économiques du monde de la construction contemporaine, se saisissant alors pour certaines des problématiques environnementales pour constituer de nouvelles écritures architecturales, en cohérence avec les attentes des maîtres d'ouvrage et leur volonté d'afficher une attitude d'adhésion aux principes du développement durable. Dans ce processus, elles ont souvent perdu toute spécificité, au profit d'une écriture plus générique censée porter, à la fois, une écriture contemporaine et écologique. De manière plus spécifique, la Wallonie a également vu se développer des architectures aux formes plus expressionnistes, s'inscrivant dans la continuité de l'architecture dite « organique » au sens développé par Frank Lloyd Wright : l'entité prise dans son intégralité, un rapport à la nature intime (les nuages, les arbres, les orages, le sol, la vie animale, mais aussi la nature intérieure de l'homme...). La forme est suggérée par la fonction mais se donne pour objectif de la dépasser grâce à l'imagination poétique. Ces approches, souvent regroupées sous l'appellation « école organique liégeoise », et plus ou moins partagées par des architectes tels que Bernard Herbecq ou encore Henri Chaumont, accordent une grande importance à la force créatrice. À

modification profonde des approches que je pouvais jusqu'alors mobiliser pour rendre compte des pratiques et des formes qu'elles produisent. Héritières de l'enseignement de Jacques Gillet à l'Institut supérieur d'architecture Lambert Lombard à Liège, les démarches de Bernard Herbecq, Henri Chaumont, Yves Delhez ou encore Éric Furnémont mobilisent des univers de référence, des processus créatifs et surtout des fondements éthiques très différents les uns des autres, mais elles placent toutes quatre la créativité et la dynamique des formes – et non la « raison » – au cœur des processus architecturaux. C'est dans la rencontre entre ces différents univers de références, dans les questions soulevées par ces approches, mais aussi dans la confrontation avec l'accélération de la crise écologique, que j'ai enrichi et déplacé mes manières de faire recherche, me tournant alors plus largement vers des références bibliographiques appartenant notamment au champ de l'anthropologie.

Anthropologie des images et des imaginaires

Je n'ai pas réellement mobilisé les travaux qui relient l'anthropologie en tant que discipline et l'architecture pour penser « l'articulation entre espace, matérialité et phénomène de culture »¹⁷¹. J'ai plutôt été mise au travail par les questions ouvertes par l'anthropologie des images et des imaginaires telle qu'elle a pu être développée notamment par Aby Warburg¹⁷², Gilbert Durand¹⁷³, ou encore Hans Belting¹⁷⁴. J'ai également été largement influencée par Georges Didi-Huberman¹⁷⁵ et ses réflexions liées à une anthropologie de la forme et une métapsychologie de l'image. Plusieurs de ces auteurs déplacent l'histoire de l'art dans le champ de l'anthropologie – ou vice versa. De manière d'abord très intuitive, ceux-ci m'ont permis, au cours des années qui ont suivi ma soutenance de thèse, de transformer en profondeur mon regard sur l'histoire mais aussi et surtout sur l'architecture. Grâce à eux, j'ai pu la considérer plus largement en tant que phénomène culturel et j'ai pu élargir mes réflexions sur l'engagement des architectes dans les réalités sociales, culturelles et matérielles, sur les pensées mythiques et les dimensions anthropologiques de l'espace, sur la présence des formes et la place des images dans la perception et la fabrication de l'architecture, ou encore sur l'importance de l'implication corporelle dans les représentations symboliques. Ils ne m'ont pas amenée à développer des méthodes propres aux anthropologues, mais je pourrais reprendre à mon compte la citation suivante de Hans Belting pour qualifier mon intérêt pour cette discipline, en remplaçant « images » par « architectures » - et « voir », par « vivre » : « L'analyse que je développe [...] est anthropologique parce que ce sont les hommes qui ont fabriqué et qui continuent encore de fabriquer des *images*. À travers elles, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à *voir* à ses

l'origine de ces approches en Wallonie se trouve un enseignant, Jacques Gillet, qui a fondé à la fin des années 1970 une section « architecture organique » à l'Institut supérieur d'architecture Lambert Lombard à Liège. Ses références étaient alors Frank Lloyd Wright, mais aussi Bruce Goff, Victor Horta, Antoni Gaudí ou encore les architectures primitives, et sa pensée proche de l'anthroposophie développée par Rudolf Steiner. Les maquettes en terre et les dessins à la main étaient les outils principaux de l'enseignement comme des pratiques de ses anciens élèves. Ceux-ci ne sont pas considérés comme des outils d'abstraction, mais au contraire comme des médiums pour mobiliser le corps du projeteur dans l'acte de création et l'engager dans le réel.

¹⁷¹ BONNIN, Philippe, DE BIASE, Alessia. « L'espace anthropologique ». *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 2007, p.13.

¹⁷² WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*. L'Écarquillé, 2012.

¹⁷³ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, 1993.

¹⁷⁴ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Gallimard, 2004.

¹⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit.

contemporains ». ¹⁷⁶ Je me suis ainsi rendue plus attentive aux représentations qui nourrissent – consciemment ou non - les pratiques des architectes, et à la manière dont celles-ci se traduisent dans les formes et les processus architecturaux.

Histoire de l'art anachronique

En parallèle d'un déplacement et d'un élargissement des thèmes au travers desquels j'ai abordé les pratiques et les productions architecturales, s'est également produit un glissement progressif – dont il m'est encore difficile de rendre compte – sur la manière d'aborder les phénomènes culturels dans leur historicité. Ce qui est certain, c'est que la lecture de Georges Didi-Huberman s'est avérée très stimulante tout au long de ces années post-thèse. Son approche permet en effet de maintenir l'exigence d'intelligibilité dans l'étude des faits culturels qui m'animait jusqu'alors, mais à « la grande clarté kantienne qui tend à effacer toute ombre, tout accident des choses, dans sa lumière implacable », il propose d'« adjoindre – fusse pour s'y opposer, au moins en partie – le clair-obscur d'un point de vue plus dialectique » ¹⁷⁷. À l'histoire de l'art abordée comme une « *discipline humaniste* » ¹⁷⁸ - corps de doctrines fonctionnant selon le modèle des lois biologiques de l'évolution, et mettant en récit les « bons » et « beaux » objets -, et à l'histoire de l'art vue comme une *discipline structuraliste* – articulant « la diachronie et la synchronie, le point de vue de l'évolution et le point de vue de la structure » ¹⁷⁹, Georges Didi-Huberman oppose une histoire de l'art saisie comme une « *discipline anachronique* ». Il s'agit de prendre acte de la « déchirure qui se produit [à l'] intersection : là où diachronie et synchronie se touchent, là s'ouvre une faille, un moment critique, un symptôme. Là surgit un effet d'anachronisme, qu'il faut peut-être penser comme un paradigme fondamental de l'historicité elle-même en matière d'œuvre d'art. » ¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman construit cette pensée notamment à partir de l'étude de Sigmund Freud, de Friedrich Nietzsche, mais surtout d'Aby Warburg. Ce dernier lui a permis d'imaginer « un modèle résolument non naturel et symbolique, un *modèle culturel* de l'histoire où les temps n'étaient plus calqués sur des stades biomorphiques, mais s'exprimaient par strates, blocs, hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués [...] un modèle fantomal de l'histoire, où les temps n'étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs mais s'exprimaient par hantises, 'survivances', rémanence, revenances des formes. C'est-à-dire par non-savoirs, par impensés, par inconscients du temps. [...] Il s'agissait donc d'un modèle symptomal où le devenir des formes devait s'analyser comme un ensemble de processus tensifs : tendus, par exemple, entre volonté d'identification et contraintes d'altération, purification et hybridation, normal et pathologique, ordre et chaos, traits d'évidence et traits d'impensé. » ¹⁸¹

Plutôt que de rechercher et de produire des « cohérences internes », cette approche permet de prendre acte de la complexité singulière de chaque production culturelle, de chaque réalisation

¹⁷⁶ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Op.cit., p.8.

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects*, 1. Paris : les éditions de Minuit, 2023, p.100-101.

¹⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'histoire de l'art est une discipline anachronique ». Op. cit., p.297.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.292.

¹⁸⁰ *Ibid.*,

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.27-28.

architecturale et de chaque pratique, de rendre compte des contradictions en tension au sein de chacune d'entre elles, ainsi que des impensés qui nourrissent toute activité créatrice telle que l'architecture. Abordée ainsi, l'histoire de l'art et de l'architecture se fait discipline critique, « psychologie historique »¹⁸² de la culture. Elle laisse la possibilité de révéler, à partir de traits discrets, les différences à l'œuvre, les singularités les plus vives, les divergences les plus fertiles, les impensés les plus révélateurs, les hors-champs les plus symptomatiques. Elle semble aussi à même de substituer à la « simple » articulation entre théorie et pratique, des dynamiques plus complexes, plus ambivalentes, traversant différentes couches de sensible et de culture. Le programme est ambitieux, et je n'ai, pour l'instant, que le sentiment de l'effleurer, mais il me semble promettre des résultats fructueux dans l'étude de l'architecture. Les pratiques contemporaines, considérées de cette manière, n'apparaissent plus structurées sous la forme de « continents »¹⁸³ à explorer, mais comme des récits singuliers, nourris d'influences multiples et contradictoires, traversés par des références individuelles et collectives, parfois visibles ou souterraines, dans le champ ou hors du champ de l'architecture, portés ou contrariés par les dynamiques réglementaires et économiques, et qu'il est bon d'accepter, dès l'origine de la recherche, notre incapacité à en rendre compte de manière exhaustive. La chercheuse se trouve alors en position, non plus de rendre compte d'une intelligibilité certaine, mais de formuler des hypothèses restant pour la plupart à jamais ouvertes.

Je m'intéresse aussi dans la pratique des architectes à des dimensions toutes aussi essentielles mais moins « créatives » et « singulières », du moins à première vue : les enjeux économiques, environnementaux et sociaux du choix des matériaux par exemple, ou encore les effets des processus de participation habitantes... mais je souhaite avant tout ne pas délaisser la dimension formelle de l'architecture, celle qui résulte de processus complexes de création et qui ne produit ses effets qu'une fois qu'elle est matériellement inscrite dans l'espace, ainsi que l'étude des dispositifs spatiaux, des relations au milieu, des attachements qu'elle peut fabriquer... C'est ce que permet d'envisager la « psychologie historique »¹⁸⁴ de la culture qui s'esquisse dans le sillage d'Aby Warburg et de Georges Didi-Huberman. Celle-ci suppose une mobilisation autre des sciences humaines - tant l'histoire de l'art que la philosophie ou l'anthropologie – afin d'aborder notamment la complexité des relations qui forgent les phénomènes culturels et qu'ils installent en retour dans la vie des êtres humains et de leurs sociétés. « L'espace commande aux corps ; il prescrit ou proscrie des gestes, des trajets, des parcours »¹⁸⁵ dit Henri Lefebvre et il s'agit aussi de considérer les conséquences politiques et culturelles de ces « commandements ». Georges Didi-Huberman montre comment pour Aby Warburg, « Ancrer les images et les œuvres d'art dans le champ des questions anthropologiques [...] c'était élargir le champ phénoménal d'une discipline jusque-là rivée à ses objets – au mépris des relations que ces objets instaurent, ou par lesquelles ils sont instaurés. »¹⁸⁶ Je retrouve ici, formulés dans d'autres termes, et soulevant d'autres enjeux, la question de la participation telle que j'ai pu l'envisager avec Bernard Stiegler.

¹⁸² *Ibid*, p.314.

¹⁸³ ABRAM, Joseph. « Rationalismes antithétiques ». *Op.cit.*, p.53.

¹⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. *Op.cit.*, p.314.

¹⁸⁵ LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000, p. 168.

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. *Op.cit.*, p.46.

Plus encore, cet ancrage anthropologique était aussi une manière pour Aby Warburg « de déplacer, mais aussi d'engager l'histoire de l'art vers ses propres 'problèmes fondamentaux.'[...] Poser les 'problèmes fondamentaux', ce n'était pas chercher à extraire la loi générale ou l'essence d'une faculté humaine (produire des images) ou d'un domaine du savoir (l'histoire des arts visuels). C'était multiplier les singularités pertinentes », ¹⁸⁷ c'était passer de l'histoire de l'art à une « science de la culture »¹⁸⁸.

Je me suis ainsi reconnue dans les constatations faites par George Didi-Huberman : « On ne fait pas l'histoire de l'art sans outils théoriques, implicites ou explicites : on ne fait pas l'histoire de l'art sans supposition phénoménologique (Où est l'acte du sujet peintre ? Que donne-t-il à regarder ?), et sans supposition esthétique (Où est l'acte du sujet du regard ? Que donne-t-il à comprendre ?). On ne fait pas l'histoire de l'art sans supposition anthropologique (À quoi servent aux hommes les images ? En quoi cela profondément les 'regarde' ?) et sans supposition sémiotique (De quelle façon une touche de peinture signifie-t-elle ?) »¹⁸⁹. Comment dès lors dans l'étude des pratiques de l'architecture, nous faut-il reformuler ces enjeux dans les formes de l'espace et des milieux, dans les dynamiques mises en mouvement dans leurs formations et leurs transformations ? Qu'il s'agisse des formes de l'art ou des formes de l'architecture, porter ces exigences nécessite de poser la question « de leur statut épistémologique, de leurs impensés esthétiques et de leurs incidences politiques, pas moins »¹⁹⁰.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.46.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.49.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, 1990, p.19.

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, 1. Op.cit.*, p.160.

Connaissance heuristique : montage et art de l'enquête

Montage et multiplication des ordres possibles d'interprétation

Cette histoire « anachronique » proposée par Georges Didi-Huberman, cette pensée « affaire de plasticité, de mobilité, de métamorphose »,¹⁹¹ suppose une méthode appropriée : « une heuristique [...]. Tandis qu'une connaissance axiomatique se déduit tout entière de propositions indémontrées mais considérées comme vraies absolument, la connaissance heuristique (qui, étymologiquement, se réfère à l'acte de rencontrer, de trouver par hasard, de découvrir) prolifère en tous sens à partir d'« hypothèses de travail » (working hypothesis), sans se soucier au départ de leur vérité ou de leur fausseté, de leur nature 'correcte' ou 'incorrecte'. »¹⁹² L'atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, - qui met simultanément en tension sur une même planche une dizaine ou plus d'images, offre à Georges Didi-Huberman le modèle conceptuel et métaphorique de cette heuristique. Créé au cours des années 1920, cet atlas est en réalité un corpus d'images assemblées et réassemblées sur des planches au gré des problèmes qu'Aby Warburg posait aux sciences humaines. Il ne s'agit donc pas tant d'un « résumé en images » que d'une « pensée par images ». « Pas seulement un 'aide-mémoire', mais une mémoire au travail. C'est-à-dire la mémoire en tant que telle, la mémoire 'vivante'. »¹⁹³ La forme spatiale prise par cette heuristique permet de « démultiplier les ordres possibles d'interprétation. »¹⁹⁴ Ainsi, « contre toute pureté épistémique, l'atlas introduit dans le savoir la dimension sensible, le divers, le caractère lacunaire de chaque image [...] Il introduit le multiple, le divers, l'hybridité de tout montage [...] il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité [...]. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés »¹⁹⁵.

Cette heuristique est en mesure de rendre compte d'une transformation progressive dans mon travail de recherche : elle déplace largement les fondements de la théorie de l'implication explicite. Il ne s'agit plus « d'explorer la 'cohérence interne' des doctrines »¹⁹⁶, selon le principe que celles-ci sont nécessairement structurées par une raison claire et univoque, il ne suffit plus de considérer la connaissance comme une « totalité [...] structurable »¹⁹⁷, mais plutôt de rencontrer les sensibilités à l'œuvre dans chaque pratique, dans leur caractère pluriel, leurs parts d'ombres et de contradictions, leurs engagements et leurs impensés, leurs relations complexes et contradictoires avec les formes du passé. Si le modèle de l'*Atlas* me parle aussi, c'est parce qu'il est en image la métaphore de la manière dont j'ai pris depuis longtemps - bien avant d'avoir connaissance des travaux d'Aby Warburg – l'habitude de faire avancer ma pensée : par confrontations d'images, de pratiques, d'idées, de situations, de plans..., dans les configurations

¹⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.460.

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'histoire de l'art est une discipline anachronique ». Op.cit., p.299.

¹⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.452.

¹⁹⁴ DHG LIS *Ibid.*, p.464.

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Op.cit., p.13.

¹⁹⁶ ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. Op.cit., p.41.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.39.

sans cesse renouvelées, sans cesse remises sur l'ouvrage, à la manière des versions qui traversent ce mémoire. Une pensée spatialisée qui n'est pas sans lien avec ma formation à l'architecture...

Anthropologie des gestes et empathie avec les formes architecturales

L'anthropologie des images permet également d'enrichir la description des formes architecturales, et d'appréhender autrement leur historicité. Par exemple, le concept d'Aby Warburg de *Pathosformeln* (formules de pathos), qui repose sur la conviction que la psyché dans l'histoire laisse des traces et appose son empreinte dans les formes et les corps, invite à mobiliser le point de vue de l'anthropologie pour accéder aux montages anachroniques qui commandent « le rapport entre actualité et primitivité »¹⁹⁸. Mais il permet aussi investiguer quelque chose de plus primordial – et central en architecture tout autant –, le rapport « infra-symbolique et infra-narratif [...] du corps humain »¹⁹⁹ aux choses culturelles qui l'entourent. Georges Didi-Huberman met l'accent sur un apport essentiel d'Aby Warburg dans l'étude des phénomènes culturels : la nécessité d'une anthropologie historique des gestes qui soit capable « d'examiner la constitution technique et symbolique des gestes corporels dans une culture donnée »,²⁰⁰ constitution qui s'imprime tout autant dans les images que dans les formes architecturales.

Ainsi Georges Didi-Huberman via Aby Warburg permet de renouer avec les approches qui ont traversé l'histoire de l'art et de l'architecture au XIX^e siècle avec des auteurs comme Heinrich Wölfflin et ses *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* par exemple, qui retiennent comme étant fondamental que « l'organisation de notre corps propre est la forme sous laquelle nous concevons tout le corporel. [...] Les éléments fondamentaux de l'architecture, matière et forme, pesanteur et force, se déterminent d'après les expériences que nous avons de nous-mêmes ; [...] les lois de l'esthétique formelle ne sont pas autre chose que les conditions sous lesquelles le bien-être organique nous paraît possible ; [...] enfin l'expression, qui se manifeste dans l'articulation de l'horizontal et du vertical, se donne selon des principes humains organiques. »²⁰¹ Il devient aussi possible de revenir vers la place de l'empathie dans les relations que nous pouvons entretenir avec une forme architecturale : reconnaissance des traits d'un visage dans la composition d'une façade, d'un être dans les replis d'un volume, d'un corps dans des tensions entre des masses ou dans des proportions, d'un geste dans la dynamique d'une forme, d'un double au travers d'une échelle particulière... Cette étude des gestes et des images permet de reconsidérer la rencontre entre la vie humaine et l'inorganicité des choses, ce « processus ou des formes inorganiques sont incorporées aux formes organiques, ou de la 'vie' est projetée sur de la 'chose' »²⁰² pour Georges Didi-Huberman. De même pour Aby Warburg « les images ne sollicitent pas que la vision. Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir et leur capacité, toujours disponible, d'intensification. C'est déjà dire qu'elles impliquent la totalité du sujet, sensoriel, psychique et social »²⁰³, tout comme, pour moi, l'architecture. Comme la vie des

¹⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.224.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.225.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.255.

²⁰¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Paris : La Villette, 2005, p.32.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.392.

²⁰³ *Ibid.*, p.150.

images, la vie des formes architecturales peut « s’appréhender tout à la fois comme un jeu de fonctions (exigeant une approche anthropologique), comme un jeu de formes (exigeant une approche morphologique) et, enfin, comme un jeu de forces (exigeant une approche dynamique ou énergétique).»²⁰⁴

Inquiète de saisir, dans l’architecture, la portée politique – au sens large – de la rencontre entre l’imaginaire de l’architecte et l’imaginaire des destinataires via la chose construite, ces approches m’ont été utiles. Elles m’ont notamment permis de revenir vers des approches plus relationnelles et sensibles dans l’analyse des formes architecturales. En effet, les travaux d’Aby Warburg comme de Georges Didi-Huberman travaillent les affects, « enjeu crucial pour la compréhension même de notre humanité ».²⁰⁵ Se croisent ainsi les affects que produisent les phénomènes culturels, les affects qui produisent les phénomènes culturels, mais aussi les affects des chercheurs et chercheuses. À partir d’Aby Warburg, mais aussi de Friedrich Nietzsche, Georges Didi-Huberman tire les conclusions d’un nécessaire déplacement radical du savoir sur l’art et les phénomènes de culture, à savoir notamment que l’historien, ou le philosophe, de l’art « n’est pas en position de pure et simple maîtrise sur son objet de savoir, mais qu’il en est partie prenante, et de façon vitale. [...] Nous sommes, devant chaque œuvre, concernés, impliqués dans quelque chose qui n’est pas une chose exactement, mais plutôt [...] une force vitale que nous ne pouvons réduire à ses éléments objectifs. »²⁰⁶

Art de l’enquête et exploration des processus créatifs des architectes

Cette approche m’a confirmée dans la conviction que les relations intimes, sensibles, sensuelles, corporelles, que je peux établir avec les édifices, les lieux et celles et ceux qui les habitent et les construisent, sont essentielles pour accéder aux qualités de ces environnements. Elle a été confortée dans la rencontre avec les textes de l’anthropologue Tim Ingold, notamment ceux qui décrivent ce qu’il nomme « l’art de l’enquête »²⁰⁷ : « Mettre en œuvre cette méthode, ce n’est pas décrire le monde ou le représenter, mais apprendre à voir ce qui se passe autour de nous, de sorte à pouvoir, en retour, lui répondre. Autrement dit, c’est établir une relation avec le monde que j’appellerai dorénavant de correspondance. »²⁰⁸ L’enjeu est à mon sens d’enrichir notre sensibilité commune à l’architecture, de nous rendre capables de ressentir intimement les « questions relatives à l’engendrement des formes, à l’énergétique des forces et des flux, aux propriétés des matériaux, au tressage et à la texture des surfaces, aux atmosphères des volumes, aux dynamiques d’activité ou de repos, à la production des lignes ou de lieux »²⁰⁹. Cette interrogation sur la manière de rendre compte de la « vitalité » d’une architecture m’est au fur et à mesure des années devenue cruciale, tant dans le cadre de mes enseignements magistraux que dans le suivi de mémoire et de projet. Comment faire en sorte de « connaître toutes ces choses depuis

²⁰⁴ *Ibid.*, p.103-104.

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d’affects*, 1. *Op.cit.*, p.187.

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. *Op.cit.*, p.143-144.

²⁰⁷ INGOLD, Tim. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. Dehors, 2017, p.32.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p.40.

l'intérieur »? ²¹⁰ Comment rendre compte des dynamiques relationnelles qui se jouent autour de la transformation ou de la réalisation d'un nouvel édifice ?

Cette attitude envers les formes, proposée par Tim Ingold, rencontrant la connaissance heuristique telle qu'elle a été formulée par Georges Didi-Huberman, me semble fructueuse comme chercheuse qui donne à rentrer, par un chemin qu'elle dessine parmi d'autres possibles, dans une compréhension sensible d'une pratique ou d'une architecture, en vue de permettre à d'autres, étudiants, étudiantes, architectes,... – de s'en nourrir pour en retour fabriquer leurs pratiques, faire émerger des « problèmes », construire de nouvelles hypothèses de travail. D'une certaine manière, il s'agit de transformer l'approche de l'implication explicite pour l'ouvrir au sensible, aux impensés, au trouble. Il s'agit de partager « le souci de réveiller nos sens et de permettre à la connaissance de croître de l'intérieur, en s'inscrivant dans le déploiement de la vie. » ²¹¹

L'« art de l'enquête » ²¹² est intéressant pour aborder les réalisations et les environnements, mais aussi les pratiques architecturales. En effet pour Tim Ingold, « l'anthropologue est [...] celui qui étudie avec celles et ceux qui forment l'objet de son étude. Et il étudie avec eux dans l'espoir d'apprendre d'eux ». ²¹³ Cette proposition a pu me conforter dans l'approche que je peux mettre en place avec les architectes que j'ai rencontrés. La lecture de cet anthropologue m'a permis d'approfondir la réflexion sur ma méthode de travail et ses enjeux éthiques. En effet, mon approche initiale, influencée par la théorie de l'implication explicite, m'a conduite à mener avec les architectes des entretiens dont l'objectif était au départ de les inciter à formuler les ressorts et les enjeux de leurs pratiques, leurs préférences comme leurs méthodes de travail, leurs désirs et leurs objectifs. Au fur et à mesure des années, ma pratique des entretiens a évolué : je m'implique désormais auprès des architectes pour restituer leur parole, mais aussi et surtout formuler patiemment avec eux des phrases aptes à décrire leurs pratiques. Ces entretiens - construction collective assumée - deviennent une matière de travail pour, dans un second temps, engager un travail critique sur la pratique considérée. Coexistent dans mon approche deux dynamiques, deux temps : le moment de la cocréation d'un texte avec l'architecte ou le collectif d'architectes, parfois aussi des théoriciens, théoriciennes, historiens ou historiennes, ou encore artistes ou photographes, au service du déploiement et du partage de leur pensée, puis le moment du travail critique, de la mise en réseau, en perspective, de l'émergence d'hypothèses de travail... Mon implication auprès des architectes a rarement pu dépasser les échanges sur leur travail a posteriori, mais j'aimerais également construire des situations où « laisser la connaissance croître à la faveur d'une observation et d'un engagement pratique auprès des êtres et des choses qui [...m'] entourent », ²¹⁴ apprendre plus encore auprès des architectes dans le quotidien de leur pratique, de leurs rencontres avec les lieux et les acteurs et actrices avec lesquels ils travaillent, de leur création et de leurs doutes, de leurs tactiques et de leurs expérimentations.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p.34.

²¹² *Ibid.*, p.31.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*



Maquettes, Bernard Herbecq
Photographie (E.C.)



Maison Gilles à Jalhay-Arbespine
Bernard Herbecq, 2001-2004
Photographie (E.C.)

Le travail que j'ai pu réaliser sur la pratique de l'architecte liégeois Bernard Herbecq résulte de tels processus. J'ai d'abord découvert les réalisations de cet ancien élève de Jacques Gillet via la photographie de l'un de ses meubles, que j'ai immédiatement perçu comme un être se tenant devant l'objectif du photographe. Pour comprendre les ressorts de cette présence, il m'a fallu tout d'abord m'intéresser aux écrits et expériences que son enseignant ou que lui-même convoquait pour nourrir son travail (Rudolf Steiner²¹⁵, Bernard Rudofsky²¹⁶, Lucien Kroll²¹⁷, Jean-François Pirson²¹⁸...), mais aussi déployer d'autres auteurs, dans la perspective de comprendre les enjeux éthiques d'une architecture que Bernard Herbecq qualifie lui-même d'expressionniste (les travaux liés à l'école d'Amsterdam au début du XX^e siècle²¹⁹, mais aussi entre autres Gilbert Durand²²⁰ ou Heinrich Wölfflin²²¹). Les édifices que Bernard Herbecq a dessinés, comme les meubles qu'il a lui-même fabriqués, sont en effet sculpturaux, très personnels, et pour autant capables de résonner avec des mémoires collectives plurielles. J'ai essayé d'en déplier plusieurs aspects, m'appuyant sur les propos de l'architecte mais explorant également les enjeux formulés à mots couverts de sa démarche : la dimension charnelle d'abord, qui résulte de l'engagement du corps (de l'architecte quand il construit ses meubles, quand il réalise ses dessins ou ses maquettes, de l'artisan ou de l'auto-constructeur quand il met en œuvre l'architecture), et la tentative de ne pas recourir à des éléments industrialisés, permet à mon sens de réinventer les gestes du fabricant comme ceux de l'utilisateur et utilisatrice, et participe ainsi à construire la singularité de chaque corps. Ensuite la question de la figure : Bernard Herbecq dit être inspiré par les formes énigmatiques et denses des masques africains, et ces références anthropomorphiques conduisent à ce que les objets qu'il construit semblent nous regarder tout autant que nous les regardons : il nous est possible d'engager une relation personnelle et affective avec eux. Enfin la puissance des images convoquées participe à construire l'imaginaire du projet et sa relation à l'identité collective. Finalement, il m'est apparu qu'en assumant, en tant que créateur, de donner une forme particulière à l'édifice, Bernard Herbecq donne la possibilité à chacun et chacune de développer un attachement spécifique au lieu qu'il traverse ou dans lequel il vit, et ainsi de se construire en tant qu'individu singulier. Dans le même temps, en chargeant ses édifices de significations plurivoques,

²¹⁵ STEINER, Rudolf. *L'Anthroposophie et le premier Goethéanum*. Paris : Triades, 1979.

²¹⁶ RUDOFSKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Op.cit.

²¹⁷ Entre autres KROLL, Lucien. *Faut-il industrialiser l'architecture?* Op.cit.

²¹⁸ PIRSON, Jean-François. *La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)*. Pierre Mardaga, 1984 ; ou encore parmi d'autres PIRSON, Jean-François. *Le corps et la chaise*. Métaphores, 1990.

²¹⁹ Par exemple : DE WIM, Wit (dir.). *L'école d'Amsterdam, architecture expressionniste, 1915-1930*. Op.cit.

²²⁰ DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Op.cit.

²²¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Op.cit.

il leur permet d'incarner des valeurs collectives plutôt que d'être des objets isolés sans lien avec la communauté qu'ils sont sensés servir.

Ces recherches, réalisées d'abord en 2015 dans le cadre d'un projet de publication et d'exposition, organisé par le CIVA et le laboratoire Hortence (Belgique) « X critiques face à 30 ans de production architecturale », projet qui n'a pu aboutir, ont été reprises et précisées en 2023 dans un article destiné au *Journal des anthropologues*,²²² dans un numéro intitulé *Leçons de portraits*. Cet écrit a été l'occasion de mieux cerner ma méthode de travail, qui, partant de l'histoire de l'art, s'est orientée vers l'anthropologie de l'image. Cette approche ouvre a minima trois questions que j'ai cherché à aborder conjointement dans cet article : « 1. Pour rendre compte des qualités particulières de cette architecture, ne gagne-t-on pas à en faire le portrait, comme on pourrait le faire d'un être vivant, et pour ce faire, n'est-il pas nécessaire de s'engager émotionnellement dans la rencontre avec ses formes ? 2. Pour mieux saisir les forces à l'œuvre dans la production de cet « être », n'est-il pas intéressant de saisir l'univers de son architecte en faisant son portrait ? 3. Cet exercice au final ne devient-il pas – en creux – un portrait de la chercheuse qui pose à son objet d'étude ses propres questions, au travers notamment de sa sensibilité aux dynamiques spatiales et formelles ? » Cet exercice pour le *Journal des anthropologues* m'a permis de me rendre compte que l'approche que je mobilise adopte « la condition de l'engagement actif comme point de départ »²²³ et met en œuvre un « art de l'enquête » dont l'enjeu épistémologique est – dans la rencontre émotionnelle avec la construction, dans le partage avec l'être humain - de penser avec l'architecte, de « partager [ses] rêves et [ses] espoirs ».²²⁴

Prise de distance avec le rationalisme en tant que tradition – tant comme production architecturale que culture intellectuelle -, ouverture de l'histoire à d'autres heuristiques, et pratique de l'art de l'enquête comme science de l'engagement, me semblent rendre compte, a posteriori, d'une partie des transformations qui se sont opérées après ma thèse. Voire, pour rendre compte plus précisément de mon sentiment à l'heure actuelle, c'est plutôt comme si certaines de ces manières de faire et de penser étaient présentes dès l'origine, en germe, mais qu'elles restaient en retrait cherchant leur chemin pas à pas, inquiètes de leur légitimité. Faire le travail, au travers de cette habilitation, d'explicitation et d'expression, sur base de modes de fonctionnement au départ plutôt intuitifs, participe à me conforter dans ces directions. Les auteurs cités précédemment ont donc permis l'amplification de ces déplacements, leur ancrage, leur développement plus conscient. Ils m'ont permis de construire une forme d'anthropologie des sensibilités à l'œuvre dans les pratiques des architectes, désireuse de rendre compte de la spécificité de chacune de leurs démarches – de leurs cohérences internes comme de leurs tensions productives - des constellations dans lesquelles elles peuvent être inscrites pour mieux les comprendre d'une part, et désireuse, d'autre part, de rendre compte des

²²² CURIEN, Emeline. « L'architecte et son donjon. Portraits croisés de Bernard Herbecq et de l'îlot Saint-Michel à Liège ». *Journal des anthropologues*. Paris : AFA, 2023, n°174-175, pp. 93-190.

²²³ INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons*. Zones sensibles, 2013, p.137.

²²⁴ INGOLD, Tim. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. *Op.cit.*, p.32.

représentations individuelles et collectives qui les sous-tendent, et finalement de déployer à partir d'elles des enjeux éthiques et politiques en vue de la construction d'autres pratiques contemporaines.

Écologie élargie : anthropologie écologique et humanités environnementales

Dans le temps de la rédaction de ma thèse, les préoccupations environnementales étaient très présentes en dehors de ma vie professionnelle : pratiques quotidiennes, lectures et conférences, engagement dans des collectifs décroissants, aspiration à d'autres formes de vie... Il me semblait alors que, dans le champ de l'architecture, ces questions étaient largement traitées de manière non seulement insuffisantes, mais aussi inadéquates, mais je n'arrivais pas pour autant à les intégrer en tant que thème de recherche. Dans les milieux encore restreints qui se préoccupaient de ces questions au début des années 2000, l'empreinte sur la biosphère du monde de la construction était déjà bien consciente, l'utilisation des matériaux bio-et géo-sourcés et la mise en place de stratégies bioclimatiques bien documentées, et les enjeux des circuits courts et de la mobilisation de l'ensemble des acteurs concernés par le projet bien connus. Cependant, ces aspects certes essentiels pour aller vers une diminution de l'empreinte écologique du secteur de la construction, me semblaient complètement insuffisants pour répondre aux enjeux profondément civilisationnels à l'origine des destructions et des multiples situations de vulnérabilités – physiques comme psychiques – qui émergent et s'installent, pour prendre réellement en considération dans les pratiques de l'architecture les effets de l'exploitation globale de la planète et de nombre de ses habitants humains, et plus largement, vivants. L'anthropologie des images, en considérant non pas des objets et des sujets isolés, mais des choses porteuses de vitalité et des êtres en relations, ouvrait déjà de première piste dans cette direction, en parallèle, d'autres approches plus directement orientées sur les questions écologiques.

Écosophie et écologie du virtuel

La lecture notamment de Félix Guattari au tout début des années 2010, particulièrement de son ouvrage *Les trois écologies*,²²⁵ m'a permis de mieux comprendre cette insatisfaction et de m'orienter vers de nouvelles hypothèses de travail. La citation suivante, souvent reprise lorsqu'il s'agit de faire le lien entre ses travaux et l'architecture, m'a ainsi longtemps accompagnée pour caractériser cette direction prise par mes recherches : « Il n'y aura de réponse véritable à la crise écologique qu'à l'échelle planétaire et à la condition que s'opère une authentique révolution politique, sociale et culturelle réorientant les objectifs de la production des biens matériels et immatériels. Cette révolution ne devra donc pas concerner uniquement les rapports de forces visibles à grande échelle mais également des domaines moléculaires de sensibilité, d'intelligence

²²⁵ GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989.

et de désir.»²²⁶ Au-delà des questions matérielles en jeu dans l'architecture écologique, cette « articulation éthico-politique »²²⁷ - que Félix Guattari nomme écosophie, et qui articule « les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine »²²⁸ - me permettait ainsi de faire le lien entre les questions écologiques et mon intérêt pour l'anthropologie des images. En interrogeant les formes et les processus architecturaux non pas seulement du point de vue de leur impact matériel, mais aussi en fonction de la manière dont ils tissent nos relations avec notre extériorité – sociale, animale, végétale, cosmique..., les heuristiques développées notamment par Georges Didi-Huberman et Tim Ingold peuvent en effet interroger la façon dont nos lieux nous construisent, comment ils fabriquent la subjectivité humaine, et comment ils nous permettent, ou non, en retour, de prendre soin de ce qui nous entoure.

Par ailleurs, cette « écologie du virtuel »²²⁹ proposée par Félix Guattari est d'autant plus stimulante pour aborder les pratiques des architectes qu'elle se propose « non seulement de préserver les espèces menacées de la vie culturelle mais également d'engendrer les conditions de création et de développement de formations de subjectivité inouïes, jamais vues, jamais senties »²³⁰, en capacité – on peut continuer à l'espérer du moins – de participer à la réparation des « dévastations écologiques relatives au champ social et au domaine mental »²³¹. Fixer à l'architecture en tant qu'activité corporelle, et à la critique d'architecture, en tant qu'« espèce incorporelle »,²³² l'ambition d'« une réappropriation collective [...] enrichissant la subjectivité individuelle et collective »²³³ en vue de pratiques plus en accord avec les besoins des êtres humains, et plus largement du vivant, m'apparaît ainsi comme une responsabilité belle et exigeante.

Anthropologie écologique et monde relationnel

Si l'anthropologie des images est fructueuse pour explorer la fabrique des subjectivités collectives et les mondes qu'elles produisent, elle ne m'est pas toujours apparue suffisante pour penser l'être en relation de l'humain avec son extériorité non-humaine d'une part, et réfléchir à des perspectives moins anthropocentriques d'autre part. Tim Ingold propose une voie intéressante pour s'engager dans cette direction, notamment lorsqu'il dit viser une « anthropologie conçue comme une science de l'engagement dans un monde relationnel »²³⁴, en vue de « construire une vision entièrement nouvelle des êtres humains et de leur place dans le monde, une vision qui se focaliserait sur les processus de développement et les propriétés dynamiques des champs relationnels. »²³⁵ Cette perspective, qu'il qualifie d'« éco-phénoménologique »²³⁶, permet là

²²⁶ *Ibid.*, p.13-14.

²²⁷ *Ibid.*, p.12.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris : Galilée, 1992, p.128.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. *Op.cit.*, p.12.

²³² GUATTARI, Félix. « Vertige de l'immanence. Refonder la production d'inconscient », 1992. GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie ? Textes présentés par Stéphane Nadaud*. *Op.cit.*, p.325.

²³³ GUATTARI, Félix. « Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective », 1993. GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie ? Op.cit.*, p.51.

²³⁴ INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons*. *Op.cit.*, p. 95.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ INGOLD, Tim. « Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors et Jacopo Rasmi », *Multitudes*, 2017, n°68, p.157.

encore de réévaluer et de déplacer les outils et les finalités de la théorie et de la critique architecturales. Si cette pensée s'inscrit dans l'héritage de Maurice Merleau-Ponty, elle s'en distingue dans la mesure où, à l'idée de fusion entre organisme et environnement que le philosophe développe, Tim Ingold préfère utiliser le terme d'interpénétration, qui « renvoie à l'idée que deux choses peuvent s'enchevêtrer (ou s'entremêler) l'une à l'autre tout en restant différentes. »²³⁷ Cette perspective en vient à interroger ce que nous nommons environnement, non un milieu stable dans lequel évoluent des entités, mais un processus de vie en évolution permanente dans lequel sont engagés des organismes vivants, humains ou non. Cette pensée relationnelle suppose également « de ne plus considérer l'organisme comme une entité autonome et préétablie, mais comme un locus de croissance et de développement particulier dans un champ continu de relations, un champ qui se déploie dans les activités des organismes et qui s'intègre aux morphologies, aux capacités motrices et aux capacités de conscience et de réactions qui leur sont propres. »²³⁸ Cette perspective invite, d'une part, à considérer le praticien ou la praticienne dans ce champ continu de relations – qui se déploie dans le temps présent, en direction du passé (mémoire qui supporte ce présent), et du futur (projection vers des devenirs possibles) – mais aussi de s'interroger sur la manière dont l'architecte anticipe, plus ou moins explicitement, la vie des formes architecturales qu'il réalise dans leur interpénétration avec les êtres et les choses avec lesquelles celles-ci sont engagées, et ceci avant, pendant, après la construction. À la manière des champignons qui « coulent, [...] suintent, leurs limites sont indéfinissables : ils emplissent l'air de leurs spores et infiltrent le sol avec leurs sinuosités, leurs fibres ne cessant de se ramifier et de s'étendre. Ce que nous voyons à la surface du sol, ce sont simplement des organes de fructification. »²³⁹ Cette image des champignons est centrale pour Tim Ingold : elle lui permet de penser également l'interpénétration des humains avec tout ce avec quoi ils sont en relation : « les hommes [...] ne vivent pas à l'intérieur de leur corps [...]. Leurs traces s'impriment sur le sol, via leurs empreintes, leurs sentiers, leurs pistes ; leur souffle se mêle à l'atmosphère. Ils ne restent en vie qu'aussi longtemps que subsiste un échange continu de matériaux à travers des couches de peau en extension et en mutation constante. [...] Pour moi il n'y a pas d'objets. L'enfant que je suis voit un monde en construction, non un monde déjà construit. [...] Fabriquer des choses consiste continuellement à tisser le monde, à établir une correspondance entre le mouvement matériel et la vision environnante. »²⁴⁰

Cette pensée processuelle s'oppose largement à l'approche habituelle que nous pouvons avoir dans l'analyse des choses construites, et je ne fais que commencer à en déployer les implications, la prenant provisoirement comme une hypothèse de travail afin d'enrichir ma sensibilité à l'architecture. Elle m'intéresse dans la mesure où j'y vois la possibilité d'y déployer autrement les enjeux écologiques liés au temps présent, aux dimensions sociales et subjectives des questions écologiques telles que les décrit Felix Guattari. Je n'y vois pas d'opposition, bien au contraire, avec l'heuristique proposée par Georges Didi-Huberman : elle ouvre une possibilité d'interpénétration plus profonde et plus large de la culture humaine avec les processus de vie. La réflexion de Tim

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons. Op.cit.*, p.94.

²³⁹ *Ibid.*, p.10.

Ingold s'accompagne d'ailleurs d'un questionnement sur l'idée de culture qui m'apparaît également stimulant pour faire émerger de nouveaux « problèmes fondamentaux » dans la recherche architecturale : « Si nous voulons un jour parvenir à une écologie capable de renouer avec le processus de la vie elle-même, je crois [...] qu'il est nécessaire [...] que nous descendions des cimes imaginaires de la raison abstraite pour nous resituer dans une relation active et dynamique avec notre environnement. En résumé, mon but est de remplacer l'opposition nature-culture, une opposition aujourd'hui dépassée, par la synergie dynamique de l'organisme et de l'environnement, afin de retrouver une authentique écologie de la vie. »²⁴¹ Cette dernière ne considère donc plus l'organisme et l'environnement comme des entités séparées qui ne sont associées et amenées à interagir qu'après leur formation, mais comme des formes émergeant ensemble à l'intérieur du processus de la vie. Cette perspective qui s'applique à la vie en général s'applique aussi à la vie sociale, à savoir donc aux « processus qui se déroulent dans le champ relationnel à l'intérieur duquel les personnes naissent et vivent. »²⁴² Parmi ce champ relationnel, les architectes et architectures donc. Comment dès lors mobiliser dans le champ des pratiques des architectes, cette anthropologie écologique prenant acte de « l'idée de réciprocité entre personne et environnement » ?²⁴³

Architecture relationnelle et responsabilité de l'architecte

Bien que de manière fragile et partielle, il me semble que le travail de recherche que j'ai mené pendant un temps long sur les architectes Gion A. Caminada en Suisse et Éric Furnémont en Belgique – avant même d'avoir lu attentivement Tim Ingold – permet d'ouvrir quelques pistes de réflexion sur cette possibilité de lier d'une part l'heuristique issue de l'anthropologie des images de Georges Didi-Huberman et son exigence d'une « théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité »,²⁴⁴ et d'autre part l'anthropologie écologiques telle qu'elle est formulée par Tim Ingold et son attention aux processus de vie. J'ai abordé le travail de Gion A. Caminada et Éric Furnémont en visitant et analysant leurs architectures, en échangeant avec eux lors d'entretiens, en consultant leurs documents de travail, en lisant leurs textes et ceux des auteurs et autrices qu'ils citent, en essayant de comprendre le territoire sur lequel ils interviennent et les actrices et acteurs qui les entourent, en passant des temps longs sur leurs terrains d'action, mais aussi en multipliant les lectures sur les thèmes que je pouvais faire émerger, tant dans les champs de la sociologie, de la philosophie, de l'anthropologie, et curieusement peu dans le domaine de l'architecture elle-même.

²⁴¹ *Ibid*, p.21.

²⁴² *Ibid* p.120.

²⁴³ *Ibid*.

²⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. *Op.cit.*, p.13.



Le village de Vrin
Photographie (E.C.)



**Maison funéraire de Vrin, Gion A. Caminada
2001-2003**
Photographie (E.C.)

Le premier, Gion A. Caminada,²⁴⁵ est un architecte suisse, né en 1957 et travaillant dans le canton des Grisons, essentiellement à Vrin, son village natal de 250 habitants. Le fil directeur des recherches et réflexions que j'ai pu mener sur sa pratique a été la citation suivante : « L'idée centrale [de mon travail] est de créer des espaces qui soient directement en lien avec les personnes qui les habitent. Je crois que les gens ont besoin d'avoir une prise sur ce qui les entoure, [...] pour exercer leur responsabilité sur leur lieu de vie et sur l'environnement ».²⁴⁶ J'ai cherché à en dénouer les implications dans les formes de son architecture et dans les processus qu'il met en place, et de comprendre, comment ceux-ci dessinent, en creux, une critique des sociétés issues du capitalisme hyperindustriel et culturel, et de l'architecture à laquelle elles ont donné naissance. J'ai mené ce travail – qui s'est concrétisé par une exposition itinérante d'abord, des articles dans différentes revues, et un livre publié ensuite aux éditions Actes Sud en 2018²⁴⁷ sous forme

²⁴⁵ CURIEN, Emeline. Gion A. Caminada, *S'approcher au plus près des choses*. Arles : Actes Sud, 2018.

CURIEN, Emeline. « Gion A. Caminada ». *Global awards for sustainable architecture 2016*. Paris : Cité de l'architecture, 2016.

CURIEN, Emeline. « Auberge am Brunnen à Valendas. Pour le touriste comme pour l'habitant ». *Ek*, n°46, août-septembre 2015, p.60-65.

CURIEN, Emeline (commissaire), *exposition "Gion A. Caminada. S'approcher au plus près des choses"*, Briey, La Première Rue (2015), Itinérance à l'ENSArchitecture Nancy (2015), à la RTWH de Aachen (Allemagne)(2016), à la faculté d'architecture de Liège (Belgique)(2016), à LOCI-Bruxelles (Belgique)(2016), à l'école d'architecture de Fribourg (2016)(Suisse), au CAUE d'Annecy (2017).

CURIEN, Emeline. « Les Grisons, un modèle culturel ? » Dossier de 37 pages dans *D'A*, n°231, novembre 2014.

²⁴⁶ CAMINADA, Gion A. *Orte schaffen heisst Differenzen stärken*, tapuscrit, Vrin, octobre 2013.

²⁴⁷ CURIEN, Emeline. *Gion A. Caminada, S'approcher au plus près des choses*. *Op.cit.* Questionner les relations « LIEU, TERRITOIRE, UNIVERS » a été l'occasion de montrer comment, d'une part, Gion A. Caminada considère que l'architecture ne peut enrichir la qualité de la vie (des humains comme des non-humains) qu'en s'engageant dans les réalités sociales et matérielles du lieu dans lequel elle s'installe, mais comment aussi, d'autre part, ces formes territorialisées doivent être nourries de figures capables de résonner avec d'autres univers culturels (qu'ils soient situés ailleurs dans le temps ou dans l'espace), et ce afin de construire des êtres en relation au-delà de leur ancrage à une culture ou un territoire spécifique. Cette thématique est intimement liée à celle dans laquelle j'ai considéré les tensions fertiles, dans le travail de Gion A. Caminada, entre « TRADITION, TRANSMISSION, TRANSFORMATION ». Si celui-ci est attentif aux valeurs partagées au sein de la collectivité, à la manière dont elles ont façonné ses espaces de vie, à leur influence actuelle les corps individuels comme sur les corps sociaux, il cherche tout autant à faire émerger de nouveaux types d'espaces et de nouvelles écritures architecturales pour accompagner ou rendre possibles des transformations politiques, sociales et culturelles, et ainsi à conserver une interaction vivante entre les êtres et leur milieu. Les questions constructives jouent un rôle crucial dans ces aspects. « MATERIAUX, CULTURE, SAVOIRS » façonnent, dans l'architecture de Gion A. Caminada, la physionomie et l'atmosphère d'un édifice, les qualités spatiales de celui-ci, mais aussi et surtout le sens que celui-ci produit au sein d'une société : recours aux filières locales, aux compétences artisanaux sont autant de manières de lutter contre la dépossession des savoir-faire, de reconstruire des économies locales, mais aussi de redonner une sensualité aux constructeurs comme aux habitants. Par ailleurs, le dessin des espaces et de leurs articulations chez cet architecte résulte d'une conviction : certes les formes sociales participent fondamentalement à la formation de l'espace, mais celui-ci en retour concourt à la construction des sociétés et influe sur les comportements individuels. La thématique « STRUCTURES SPATIALES, STRUCTURES SYMBOLIQUES, STRUCTURES SOCIALES » a été pour moi l'occasion d'analyser les relations fonctionnelles et symboliques entre les espaces, leur géométrie et leurs orientations, en m'appuyant sur les textes de l'architecte et nos entretiens, mais aussi en observant leur usage par les habitants et en faisant l'expérience longue de ces lieux. La thématique « ARCHETYPES, IMAGES, AFFECTS » s'est également appuyée sur les carnets de croquis de Gion A. Caminada, pour comprendre l'émergence des formes, leurs sources et les imaginaires – situés comme archétypaux - que celles-ci convoquent, et leur présence dans l'espace. Ces questions sont directement liées aux « CORPS, EXPERIENCES, ATMOSPHERES ». Pour l'architecte, les expériences sensibles construisent les êtres humains, les communautés humaines, mais aussi les relations que nous construisons avec les choses qui nous entourent. C'est au travers de ces relations, que l'architecture peut ou non favoriser, que se construisent chez Gion A. Caminada « SUBJECTIVITE, COMMUNAUTE, RESPONSABILITE ». Cette thérapeutique de l'espace mise en place par l'architecte fait

essentiellement thématique. Il s'est agi d'identifier des « problèmes fondamentaux » de l'architecture qui se voient révélés dans son travail : la tension entre formes ancrées dans un lieu et relation avec d'autres univers culturels, les intrications entre traditions et transformations, les aspects culturels du choix des techniques constructives et des matériaux, les articulations entre structures spatiales, symboliques et sociales, la génération des formes et les questions liées aux archétypes, aux images et aux affects, les expériences sensibles, la vie des corps et les atmosphères, les relations entre subjectivité et responsabilité. Dans nombre des cours et des conférences que je suis appelée à donner en France et en Belgique, je reviens souvent sur le travail de cet architecte, car il permet aux étudiants et étudiantes de saisir de nombre des enjeux de la fabrique des sensibilités au travers des formes et des processus architecturaux.



**Étable la Voie lactée, Éric Furnémont
1992-1995**

Photographie (Éric Furnémont)



**Maquette de la maison Blankaert-Bruliau à Mont-Godinne
Éric Furnémont**

Photographie (E.C)

Ces questions se sont aussi très largement nourries d'une rencontre essentielle tant dans ma vie personnelle que dans ma réflexion professionnelle. Lors des recherches post-doctorales menées sur l'architecture en Wallonie, j'ai découvert en 2013 le travail d'Éric Furnémont. Au point de départ, à nouveau, de mon intérêt pour son travail, une photographie : une de ses réalisations, l'étable de la Voie lactée, un édifice qui m'a immédiatement touchée tant dans la douceur de ses formes que dans sa relation au lieu. Son approche tant architecturale que philosophique m'a intéressée par sa poésie et son engagement écologique et politique. S'en suivent depuis dix années des échanges intellectuels stimulants, mais surtout une vie partagée au quotidien, dans laquelle s'approfondissent nos engagements mutuels et une réflexion partagée sur les dimensions politiques, esthétiques et anthropogéniques de l'espace. Quand la Galerie Juvénal à Huy a proposé à Éric Furnémont de présenter son travail sous forme d'exposition, mais aussi de livre et film²⁴⁸, j'ai pu mobiliser les recherches menées précédemment et les approfondir pour présenter ce travail, faire émerger ses enjeux, mais aussi pour approfondir mes réflexions sur les effets sur les formes et les processus architecturaux d'une écologie élargie. Cette fois-ci, c'est la question suivante, récurrente dans les écrits et propos de l'architecte, qui a principalement structuré ce travail : « Pourquoi bâtir encore ? ». Il ne s'agissait pas seulement par cette interrogation fondamentale

à mon sens la qualité de ses interventions : elles permettent à tous d'avoir une prise existentielle sur ce qui les entoure, prise qui semble essentielle pour permettre à chacun d'exercer sa responsabilité, individuelle et collective, sur les lieux de vie – une responsabilité écologique au sens large, c'est-à-dire environnementale, mais aussi culturelle, sociale, politique et économique.

²⁴⁸ CURIEN, Emeline. *Pourquoi bâtir encore ? Atelier d'architecture Eric Furnémont*, Liège, Les éditions de la Province de Liège, 2019.

CURIEN, Emeline, FURNEMONT, Aubane, FURNEMONT, Eric, JADIN, Cédric. *Exposition Pourquoi bâtir encore ? Atelier d'architecture Eric Furnémont*, Huy, Galerie Juvenal, 2019.

d'interroger le bien fondé des nouvelles constructions de son atelier, mais surtout de comprendre la manière dont Éric Furnémont considère la question écologique au sens le plus large, interrogeant dans le même geste les réalités culturelles et la manière dont se construit la subjectivité humaine. Bâtir encore, c'est pour l'architecte engager une critique radicale de l'ensemble des mécanismes de production matérielle et de sens dans la société occidentale. C'est désirer changer la manière d'habiter la Terre, de vivre et de travailler ensemble - la manière somme toute de faire communautés. L'enjeu a été pour moi de mettre en relation cette pensée, et les auteurs qui la nourrissent, avec les processus et les formes architecturales mises en œuvre. Il s'est agi, avec notamment Félix Guattari²⁴⁹, Bernard Stiegler²⁵⁰, Maurice Merleau-Ponty²⁵¹, Gilbert Simondon²⁵² ou encore Henri Lefebvre²⁵³ de comprendre les questions écologiques comme « conséquence de pratiques sociales, de manières de penser, de points de vue politiques sur les êtres humains, de manières de vivre ensemble avec le climat, avec les végétaux, avec les autres animaux »²⁵⁴, et de saisir comment cette réflexion est mise en œuvre par l'architecte à travers des programmes spécifiques : maisons individuelles, mais aussi et surtout habitats groupés et solidaires, écoles à pédagogies alternatives, centres de soin par les animaux, programmes agricoles, ateliers d'artistes...

Au travers de cet architecte plus encore qu'avec Gion A. Caminada, l'enjeu était de questionner le bâtir comme un acte spirituel et politique, comme l'opportunité de comprendre comment faire la place au désir et à la créativité comme forces poétiques et collectives de transformation du monde. C'est surtout au travers de longs entretiens synthétisés dans un texte unique que cette réflexion a pu prendre corps.²⁵⁵ Nos échanges sur ces questions se poursuivent au quotidien bien au-delà de la fabrication de cet entretien. La maison dans laquelle nous vivons et travaillons abrite aussi l'atelier d'architecture iO qu'a fondé Éric Furnémont, générant de multiples occasions d'échanges sur les aspects éthiques, plastiques ou encore économiques de la pratique. Cette configuration me permet d'échanger sur les projets, mais aussi de percevoir, au quotidien, les évolutions du métier, du contexte réglementaire tel qu'il s'exerce en Belgique, des conditions de la

²⁴⁹ GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. *Op.cit.*

²⁵⁰ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. *Op.cit.*

²⁵¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, 1964.

²⁵² SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Millon, 2005.

²⁵³ LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. *Op.cit.*

²⁵⁴ CURIEN, Emeline. *Pourquoi bâtir encore. Atelier d'architecture Eric Furnémont*. *Op.cit.*, p.16.

²⁵⁵ *Ibid.* Cet échange revient tout d'abord sur la pédagogie de Jacques Gillet, un enseignant qui a joué (comme pour Bernard Herbecq), un rôle essentiel dans la formation d'Eric Furnémont : il en retient notamment une grande attention aux forces et aux intentions qui sont dans les formes, ainsi qu'une vision du caractère essentiel de la créativité qui dépasse très largement l'architecture. Cet enseignant marque pour Eric Furnémont la rencontre avec l'architecture dite « organique », terme qui dans l'usage recoupe plusieurs significations. L'entretien et donc l'occasion de clarifier ce que ce terme signifie pour Eric Furnémont – vivant, en relation avec le paysage, les êtres, le monde... de tous points de vue – et sa relation avec les questions écologiques et politiques. Il s'agit dans l'entretien de formuler la manière dont l'architecte perçoit l'histoire de cette fabrication de l'homme occidental, ses conséquences sur la production de l'architecture – et de l'humain qui la vit en retour, prenant acte d'à « quel point l'espace est produit par le pouvoir, et à quel point il engendre des comportements »²⁵⁵. L'entretien revient sur la genèse de l'humanisme occidental et sa négation et dévalorisation de la pensée écologique et relationnelle, revenant sur les effets des écrits d'Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes. À travers eux, « On a simplement oublié que la Terre est le porte-empreinte de nos objets et de nos actions, et on a donc balayé la responsabilité morale, l'écologie, l'éthique ». L'entretien explore aussi les pensées des contradicteurs de « l'idée d'un sujet qui peut se saisir de lui-même indépendamment de son environnement, sur l'idée d'une créature qui serait libre et autonome et qui se définirait spirituellement uniquement par elle-même » : Platon, Denys l'Aréopagite, Jean Scot Erigène, Maître Eckhart, Nicolas de Cues, Edmund Husserl, ou encore Martin Heidegger permettent de penser l'être en relation. Pour Éric Furnémont, l'architecture, « dépôt d'une mémoire collective » (p.27), est nécessairement spirituelle pour autant que pour lui, « la spiritualité, ce n'est rien d'autre que la manière dont nous concevons nos relations avec les autres êtres »(p.39). La suite de l'entretien et du livre envisage les conséquences pour la pratique architecturale de cette pensée.

commande... Si je parle peu de ces aspects de manière globale dans mes recherches, la conscience de leur importance cruciale dans le développement des pratiques est pourtant bien présente constamment en arrière-plan.

Humanités environnementales et extension des répertoires épistémologiques

Toujours animée par des interrogations sur comment pratiquer dans le monde contemporain, j'ai pu grâce aux deux architectes Gion A. Caminada et Éric Furnémont approfondir des manières concrètes de participer via l'architecture à une écologie élargie. Ces questions m'ont amenée à m'intéresser à ce nouveau champ de recherche et de création que sont les humanités écologiques et aux débats qui traversent la consolidation progressive de celui-ci. Déborah Bird Rose énonce ainsi les enjeux de cette recomposition des savoirs et des pratiques : « Les humanités écologiques travaillent en profondeur les grandes binarités de la pensée occidentale. Nous œuvrons dans une période de changement social et environnemental rapide, et nous sommes engagé.e.s dans le dépassement transversal des divisions qui entravent notre compréhension et notre action. Cet engagement coïncide avec notre effort pour une plus grande justice sociale et écologique, et pour l'avenir de la vie. »²⁵⁶ C'est – après avoir considéré la place de « l'autre » dans le chef des architectes du point de vue essentiellement de l'anthropologie des images – cette place centrale faite à la justice sociale et environnementale qui me semble plus à même de mettre en œuvre une forme d'écophilosophie telle que la formule Félix Guattari. Elle permet de prendre en considération un aspect essentiel des « changements majeurs en passe de devenir incontrôlables »²⁵⁷ : les inégalités sociales, culturelles et économiques, et de réaffirmer que tous les êtres humains ne participent pas de la même manière à la dégradation de l'habitabilité de la Terre, et que tous ne subissent pas de la même manière les effets de ces dégradations. Plus largement, elle permet d'envisager cette justice plus largement en direction du vivant, et de passer d'une perspective essentiellement anthropocentrée à une plus attentive aux besoins des « autres qu'humains ». Les débats autour du vocabulaire utilisé au sein des humanités environnementales sont tout autant stimulants. Réfléchir aux présupposés que révèlent les termes « non-humains, plus qu'humains, autres qu'humains... », ou encore « anthropocène, capitalocène, plantationocène, chtulucène »²⁵⁸, ont été pour moi l'occasion de multiplier les perspectives et de décentrer le regard.

Les humanités environnementales prennent acte, comme Tim Ingold, d'un changement essentiel formulé ainsi par Déborah Bird Rose : le « passage de l'atomisme à la connectivité [...], et donc [le] passage d'une croyance en la certitude à une reconnaissance et à un travail créateur avec l'incertitude »,²⁵⁹ une formulation qui n'est pas sans rappeler les enjeux de l'histoire anachronique formulée par Georges Didi-Huberman. S'appuyant notamment sur Gregory Bateson, cette ethnographe revient sur l'assertion fondamentale que les travaux de celui-ci affirment, et qui est au point de départ de cette nouvelle approche de l'écologie : « l'unité de la survie n'est pas

²⁵⁶ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques*. Wildproject, 2019, p.11.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.11-12.

²⁵⁸ HARAWAY, Donna. « Anthropocène, capitalocène, plantationocène, chtulucène. Faire des parents. » *Multitudes*, 2016/4, n°65, p.75-81.

²⁵⁹ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques*. *Op.cit.*, p.13.

l'individu ni l'espèce, mais l'organisme-et-son-environnement. [...] Et, par extension, [...] être est un phénomène intrinsèquement, inéluctablement et nécessairement relationnel. Une ontologie de la connectivité implique la causalité mutuelle : l'organisme et l'environnement se modifient l'un l'autre. »²⁶⁰ Ces affirmations et le tournant qu'elles supposent dans le champ de l'écologie ont leur corollaire dans les sciences sociales : « Nous avons besoin d'histoires sur notre place dans la biosphère, des histoires sur l'organisme humain en tant que moment vivant en connexion avec son environnement. Nous avons besoin d'histoires de justice qui élargissent notre pensée, d'histoires de relations aux lieux qui élargissent notre pensée. »²⁶¹ Ces histoires, ces récits, sont l'occasion d'une extension de « notre répertoire épistémologique ». ²⁶²

Si Isabelle Stengers emploie les termes « humanités environnementales »²⁶³ pour qualifier ce champ, c'est bien les mêmes enjeux qu'elle identifie. Elle relève elle aussi la nécessité d'un savoir qui soit « transformateur, [qui] éveille l'imagination, [qui] rende le monde encore plus intéressant ». ²⁶⁴ Cette capacité transformatrice vient bien de l'engagement des humanités écologiques contre « la coupure entre le subjectif et l'objectif. Les chercheurs ne rapportent pas seulement des résultats, ils font intervenir la manière dont ce qu'ils étudient les affecte, ils s'engagent dans des rapports qui ne sont pas au seul service d'une connaissance à acquérir mais d'une sensibilité à gagner ou regagner. »²⁶⁵ Isabelle Stengers en appelle à un « art du soin », une « culture du récit, car ce sont les récits qui ouvrent l'imagination, qui préparent à aborder une situation dans sa particularité, à la rendre intéressante comme telle et pas seulement comme terrain pour l'application d'un savoir objectif. Les récits sont intéressants dans la mesure où ils rendent sensibles à toutes les voix discordantes qui composent une situation, ils apprennent à écouter et à faire attention. » ²⁶⁶ Comme Georges Didi-Huberman ou Tim Ingold, ces approches fabriquent une attitude vis-à-vis de l'écriture sur les pratiques des architectes et leurs réalisations spécifiques : sensible et engagée, conteuse d'histoire, partageuse d'expérience...

Dans les recherches dans lesquelles je suis engagée, Donna Haraway, Isabelle Stengers comme Déborah Bird Rose ou d'autres auteurs et autrices qui se retrouvent dans le champ des humanités écologiques ou environnementales ou encore de l'écoféminisme, me permettent d'envisager a posteriori mes recherches sur des pratiques d'architectes comme Gion A. Caminada et Éric Furnémont comme participant à des savoirs écologiques situés, « des savoirs qui ne sont pas 'à propos des relations' mais qui sont plutôt aux prises avec les relations, les histoires, les trajets singuliers qui ont fait exister un milieu, les activités et les pratiques qui s'y sont nouées »²⁶⁷ selon les termes d'Isabelle Stengers. Donna Haraway parle quant à elle de « doctrine d'objectivité incorporée »²⁶⁸ pour qualifier ces savoirs situés et affirmer que seule la perspective partielle assure une vision objective : « c'est précisément dans la politique et l'épistémologie des

²⁶⁰ *Ibid.*, p.13-14.

²⁶¹ *Ibid.*, p.28.

²⁶² *Ibid.*, p.29-30.

²⁶³ STENGERS, Isabelle. *Résister au désastre. Op.cit.*, p.31.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p.32-33.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.55-56.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.151.

²⁶⁸ HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes. Op.cit.*, p.115.

perspectives partielles que réside la possibilité d'un questionnement soutenu, rationnel, objectif.»²⁶⁹ Chez ces deux penseuses, il s'agit de viser des récits plus justes du monde, permettant l'implication et la responsabilité.

Ces savoirs, pour se constituer, gagnent aussi à s'articuler avec une compréhension plus vaste et précise des transformations socio-économiques, culturelles et surtout environnementales en cours bien au-delà des savoirs dits architecturaux. C'est la raison pour laquelle j'ai participé activement à la constitution, en 2016, d'une équipe nommée « Mutations » composée d'enseignants, enseignantes, chercheurs, chercheuses, praticiens et praticiennes de l'école d'architecture de Nancy, et fondée sur la volonté de comprendre et de penser, dans nos pratiques professionnelles mais aussi citoyennes, les enjeux de ces changements ainsi que leurs impacts sur l'habiter dans toutes ses dimensions. À l'époque, si l'école d'architecture était largement traversée par des préoccupations écologiques qui se rangeaient essentiellement sous le vocable « développement durable », parler frontalement de l'imminence de transformations socio-économiques, culturelles et surtout environnementales graves et profondes, à l'échelle locale comme globale, n'allait pas encore de soi au sein de l'institution. Les discussions ont immédiatement fait émerger la nécessité d'évaluer si nous étions les victimes d'un fantasme d'effondrement douteux, ou les témoins lucides d'une situation concrète. L'ambition initiale était donc de faire le bilan de ces transformations, à partir des points de vue de spécialistes issus de différents horizons scientifiques, et d'en tirer des enseignements pour la production de l'architecture et des territoires. Est alors née l'idée d'organiser, en parallèle à la constitution d'un, puis de deux ateliers de projets en master, puis d'un séminaire et d'un suivi de MFE, des moments interdisciplinaires ouverts à tous et toutes (étudiants, enseignants, praticiens, mais aussi grand public).²⁷⁰ Ces moments d'échange nous ont permis d'interroger nos représentations et les enjeux comparés des perspectives anthropocentrée et écocentrée, et de redéfinir les cadres de l'action de l'architecture et de la recherche en architecture dans une perspective interdisciplinaire. Par ailleurs, dans un séminaire de master organisé pendant deux années en 2021 et 2022 avec Mathias Rollot, nous avons aussi ouvert un espace de débat collectif autour de la question des « Savoirs » au XXI^e siècle, leurs

²⁶⁹ *Ibid.*, p.119-120.

²⁷⁰ CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations 1, Un état des lieux pour agir. De l'environnement global à l'architecture locale*. Dominique Bourg, Ali Douai, Ivano Iseppi, Stefan Kurath, Agnès Sinai, Jean-Marc Stébé. Nancy : ENSAN, 2019. Les premières Rencontres interdisciplinaires mutations ont eu lieu en 2017. Elles se sont données pour thème : « Un état des lieux pour agir. De l'environnement global à l'architecture locale »²⁷⁰ et ont réuni Dominique Bourg, professeur de philosophie de l'environnement, Agnès Sinai, journaliste fondatrice de l'Institut Momentum, Ali Douai, maître de conférences en sciences économiques et membre des Économistes Atterrés, Jean-Marc Stébé, professeur de sociologie urbaine, et les architectes suisses Iseppi & Kurath. Ces invités nous ont d'une part permis de mieux comprendre les perspectives d'effondrement et d'autre part de réfléchir, à des politiques de résilience et de relocalisation, et à des transformations des métiers et pratiques des architectes. CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations II, Humains, non-humains et crise environnementale : pour des architectures et des territoires du vivant*. Nancy : ENSAN, 2022. La deuxième édition de ces rencontres en 2019²⁷⁰ s'est donné quant à elle comme objectif de questionner via l'architecture, « la nature et les formes des relations – politiques, scientifiques, économiques, techniques, sociales, psychologiques... – que nous construisons avec la faune, la flore, mais aussi les artefacts, les objets techniques... tout ce qui constitue, en somme, les écosystèmes complexes auxquels nous appartenons, écosystèmes que nous avons participé à construire et dont nous avons désormais la responsabilité »²⁷⁰. Ont été invités Philippe Grandcolas, écologue et systématicien de formation, Thomas Le Roux, chercheur au CNRS sur l'histoire des pollutions et des risques industriels notamment, Pierre Janin de l'agence d'architecture et de paysage Fabriques, Catherine Deschamps, socio-anthropologue et Mathias Rollot, architecte et chercheur dont les travaux appartiennent au champ des humanités environnementales. CURIEN, Emeline. « Rencontres interdisciplinaires Mutations. Envisager ensemble les conditions de l'habitabilité de la Terre » Nancy : *Cahiers du LHAC*, 2023, pp.109-123.

modalités de création et de transmission, ainsi que les potentielles logiques de domination qui les traversent. L'enjeu était d'apprendre avec les étudiants, étudiantes et divers intervenantes et intervenants extérieurs d'autres façons d'envisager nos disciplines et expertises dans un monde en pleine transformation. Une des hypothèses centrales de cet enseignement était que cet accent porté sur la « transition des esprits » était une façon efficace de parler d'écologie sociale, de décolonisation, de reterrestrialisation, autrement dit, de sensibiliser à l'importance de penser aussi l'écologie sans le « développement durable ». Toutes ces réflexions sont disponibles sur un site internet, outil de partage entre communautés enseignantes et étudiantes²⁷¹.

L'articulation entre les « problèmes » posés par l'anthropologie des images et les enjeux d'une connaissance heuristique d'une part, et l'ouverture à l'écologie sociale et mentale de l'écosophie et des humanités environnementales et leur appel à de nouveaux récits culturels d'autre part, m'ont donc conduite à m'autoriser diverses formes d'engagement : engagement vers la sensibilité de l'« autre », habitant et habitante ou créateur et créatrice d'une architecture, engagement dans la rencontre avec les formes architecturales et les affects qu'elles produisent, engagement éthico-politique de la recherche. Pratiques, histoires et critiques s'en trouvent tout aussi engagées dans la pensée de la complexité de l'architecture, considérée comme un phénomène culturel, appartenant non plus au monde des idées, mais à des tissus de relations entremêlant et participant de la constitution de différentes formes de vie.

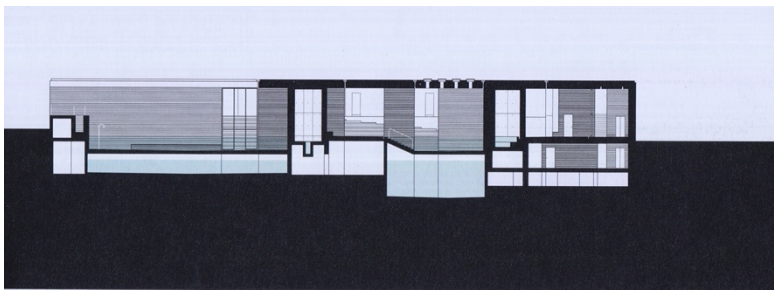
²⁷¹ www.architecture-mutations.fr

Troisième version

Situons cette troisième version en 2023, tout juste en amont du début du congé étude recherche de six mois obtenu pour réaliser ce mémoire d'habilitation, afin d'observer les déplacements effectués depuis le mi-temps de la thèse et d'en mesurer les écarts et les effets. Six de nos édifices sont maintenant présents. Articulés sous de nouvelles formes de montage, ils sont maintenant considérés comme des lieux de réflexion pour soulever et déployer de nouveaux « problèmes fondamentaux » articulant dimensions sensibles et écologiques de l'architecture.

Atmosphères : Au-delà de l'expérience individuelle, un effet possible dans la constitution et la transformation des corps sociaux ?

Une expérience exceptionnelle pour l'individu : le « noyau dur de la beauté »²⁷²



Thermae de Vals, Peter Zumthor, 1990-1996

Coupe (DURISCH, Thomas. *Peter Zumthor. 1990-1997*. Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014)

Des corps, abandonnés à l'eau, dans la lumière tremblante qui se reflète à la surface de l'eau, qui fait vibrer les pierres de gneiss gris, presque bleu. Les sons de l'eau mise en mouvement, des rires. Des clairs obscurs et contre-jours. Des silhouettes, et la présence de l'eau, toujours. Une trouée de lumière vive, verticale, rupture dans un univers sombre, introverti, caverneux. Mystérieux.

Retour des années après sur les premières séquences que nous donne à percevoir Richard Copans dans ce fameux documentaire consacré aux thermes de Vals dessinés par Peter Zumthor. Après une plage noire, le bâtiment nous est montré depuis l'extérieur. Toujours le gneiss, mais dans la lumière franche du soleil, dans le paysage vert, suisse. Chants des oiseaux, cloches du village... Quelques séquences encore, et les atmosphères nous sont communiquées par les images qui se succèdent à l'écran, par les sons qui les accompagnent, images et sons qui nous projettent dans l'expérience, et qui réveillent mes propres souvenirs de mon passage en ces thermes. Des mains humides laissent leur trace sur les lits de pierre, des corps se meuvent sous des toitures pesantes – lourds porte-à-faux de béton – et légères à la fois – découpées par la lumière du ciel. Les expériences de l'eau. Des gens chantent au creux des volumes de pierre.

Au tour de l'architecte de se faire entendre. Il parle d'un bain né de la montagne ; d'un bâtiment qui aurait toujours été là, avant tous les autres ; d'une architecture qui existe pour elle-même ; il évoque un rituel presque mystique : se débarrasser des vêtements du quotidien, puis arriver dans

²⁷² ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. Op.cit., p.29.

un « nouveau monde ». Il parle de sa croyance : les efforts humains peuvent faire naître une œuvre, « un monde à part », un « cosmos », une « émotion qui est une totalité », « un monde spécifique qui porte l'empreinte de quelqu'un qui a inventé, pensé, et senti ça pour moi »²⁷³. D'autres séquences nous immergent dans les atmosphères sonores, sensuelles, charnelles de chacune des cavités, de chacun des bassins. D'autres explications suivent sur la composition des thermes, leur logique spatiale et structurelle... Et enfin, la conclusion de la voix off : « Comme un démiurge, l'architecte a créé un monde où les cinq sens sont sollicités. Jamais un effet n'est isolé. Soufflant le chaud et le froid, mélangeant l'intime et le sublime, cette richesse des mises en scène cache, sous l'apparente simplicité, une grande maîtrise. Ici, il est difficile d'échapper à l'architecte ».²⁷⁴ Prennent sens alors toutes ces séquences, décalées, drôles, qui ont pu faire sourire tout au long du film. Comme autant de tentatives du réalisateur d'échapper à l'architecte, d'échapper à la matrice de son architecture. Le bruit de tondeuse récurrent tout au long du documentaire et l'homme qui semble sans cesse occupé à couper l'herbe qui pousse sur la toiture des thermes ; la femme, avec un bonnet de bain rose, que la caméra suit pour nous faire découvrir le bassin extérieur ; les images en accéléré des thermes que l'on vide de leur eau et que l'on nettoie à la shampoineuse. Comme autant de gestes pour désacraliser, un peu, cette architecture.

N'y aurait-il pas, dans ce qui m'apparaît maintenant comme une forme de geste de résistance de la part du réalisateur du documentaire, quelque chose à comprendre de la dimension politique des atmosphères ? Sur la manière dont elles nous affectent, dont elles nous construisent, individuellement, collectivement ? Lors de chacune de mes visites aux thermes de Vals, me reste toujours le même trouble : au-delà de l'admiration pour la précision matérielle de la réalisation, au-delà de la fascination pour ses atmosphères effectivement étonnantes, se loge un sentiment de malaise, une forme de dépossession. Certes, j'ai le choix de passer d'un bassin à l'autre, d'une atmosphère à l'autre, mais puis-je jouer ici un rôle autre que celui qui m'a été assigné par l'architecte ? La question reste confuse, ambiguë. Ce sont des thermes. Que pourrais-je attendre d'autre dans la réalisation d'un tel programme ? Peter Zumthor propose à chaque individu de faire une expérience hors du commun, hors du quotidien. Mais celle-ci est-elle justement en mesure de fabriquer du commun ? Je veux dire par là quelque chose comme : n'est-elle qu'une expérience de plus pour un individu, isolé, passif ? Avec quoi nous met-elle réellement en relation ? Nous immerge-t-elle dans des expériences fondamentales - la pierre, l'eau, le ciel – pour intensifier notre relation avec ce qui nous entoure, ou nous fait-elle consommer un paysage, une eau de source, une montagne, un divertissement de plus sous couvert d'archaïsme ? La question est-elle plutôt comment s'articulent ici plusieurs dimensions de l'expérience que nous pouvons faire du monde ? Face à la difficulté de qualifier ce qui est en jeu dans la production de ces atmosphères, me revient la distinction opérée par Jacques Rancière entre « art relationnel » et « esthétique du sublime ». Mettre au travail les enjeux de la production d'atmosphères architecturales et leur rôle dans la fabrique du sensible à partir de cette pensée pourrait être fécond.

²⁷³ COPANS, Richard. Film *Les thermes de pierre*. Op.cit.

²⁷⁴ Ibid.

Jacques Rancière cherche à reconstituer « la logique du rapport 'esthétique' entre art et politique »²⁷⁵ dont dérive l'art contemporain qu'il qualifie de « post-utopique »²⁷⁶. En son sein, il repère deux tendances : l'une, l'« art relationnel »,²⁷⁷ relève « des formes modestes d'une micro-politique », l'autre, « l'esthétique du sublime »²⁷⁸ lui oppose « une puissance de l'art liée à sa distance par rapport à l'expérience ordinaire »²⁷⁹. Faisons provisoirement l'hypothèse que l'architecture des thermes de Vals serait un « espace-temps d'une rencontre passive avec l'hétérogène »²⁸⁰ et qu'elle aurait quelque chose à voir avec cette esthétique du sublime. Celle-ci, toujours selon Jacques Rancière, « met l'art sous le signe de la dette immémoriale envers un Autre absolu »²⁸¹. Elle confère à l'art « une mission historique, confiée à un sujet nommé 'avant-garde' : constituer un tissu d'inscriptions sensibles en écart absolu avec le monde de l'équivalence marchande des produits.»²⁸² N'est-ce pas cela dont il est question quand Peter Zumthor « pense l'architecture »²⁸³ ? Quand il dit croire « personnellement à la totalité physique, suffisante par elle-même, de l'objet architectural »²⁸⁴, quand il dit chercher à atteindre « cette totalité en architecture, à une époque dépourvue de la dimension sacrée qui permet de donner du sens et où la réalité menace de se dissoudre dans le flou des images et des signes ? »²⁸⁵ L'architecture donc, les atmosphères donc chez Peter Zumthor, pourraient être considérées comme des expériences physiques capables de renouer avec la sacralité de l'existence humaine, et de résister au conditionnement esthétique du monde post-moderne. Si l'on suit toujours Jacques Rancière, cette esthétique du sublime ne fait pas que s'adresser à des monades, des individus – sujets, objets ? – d'une expérience. Elle est aussi en mesure d'assumer une « fonction 'communautaire' » : « celle de construire un espace spécifique, une forme inédite de partage du monde commun »,²⁸⁶ justement par son caractère hors-du-commun, un monde commun qu'elle reconfigure « matériellement et symboliquement ».²⁸⁷ Que fabrique, ou plutôt comment nous fabrique, cet hors-du-commun architectural ?

Peter Zumthor dit viser le « noyau dur de la beauté »²⁸⁸, nourrissant sa propre sensibilité des expériences de l'art contemporain : il cite « - L'austérité, la rigueur formelle et la pensée fondamentale de l'art minimal et de l'art conceptuel ; la représentation (quasiment) abstraite de l'effet des corps stéréométriques dans l'espace, dans la lumière [...] (Judd, Morris, de Maria).

- La manière dont d'autres, comme Serra, Nordmann ou Kirbely, posent un objet dans l'espace, dans le paysage et ainsi définissent un lieu : gestes archaïques ?

- La sensualité, la profondeur vibrante des toiles d'un Twombly ou du peintre Matias Spescha.

²⁷⁵ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.34-35.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p.36-37.

²⁸¹ *Ibid.*, p.34-35.

²⁸² *Ibid.*, p.34-35.

²⁸³ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. Op.cit.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.32.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.34-35.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. Op.cit., p.29.

- La sensibilité aux matériaux, fluctuante, pour ainsi dire historique de Joseph Beuys, issue de profondes couches de la mémoire.»²⁸⁹ Cette approche de la « sacralité » de l'existence humaine est-elle une voie d'accès vers des formes de soin pour ce qui nous entoure, ou une instrumentalisation des milieux au service d'une expérience exceptionnelle réservée à quelques élus ? J'ai pris ici pour exemple les thermes de Vals, j'aurais pu choisir la Kunsthaus de Bregenz ou encore la chapelle Saint-Nicolas de Flue pour confirmer ce propos, trois réalisations de l'architecte, qui visent le sublime par la création d'atmosphères architecturales hors du commun.

Pourtant, cela serait aller trop vite que d'associer Peter Zumthor au sublime exclusivement, et pourrait faire passer à côté d'une attention, aussi, aux expériences du quotidien, une attention qui transparait surtout dans d'autres types de programme : à la résidence pour personnes âgées de Malans – là où le son du plancher sous les pieds des résidents leur rappelle leur/la maison originelle –, ou dans son propre atelier d'architecture, ce sont aussi des expériences de la quotidienneté qui modèlent l'architecture, des expériences issues de la vie propre de l'architecte qui lui servent de matière première pour travailler. Inscrites dans des mémoires collectives plurielles, elles sont ainsi en mesure de toucher d'autres : beaucoup d'entre nous, à peu de chose près, pourraient tout aussi bien dire « Je crois sentir encore dans ma main une poignée de porte, une pièce de métal arrondie comme le dos d'une cuillère. C'est celle que ma main saisissait quand j'entrais dans le jardin de ma tante. Aujourd'hui encore, cette poignée-là m'apparaît comme un signe particulier de l'entrée dans un monde fait d'atmosphères et d'odeurs diverses. Je me rappelle le gravier sous mes pas, le doux éclat du chêne ciré dans l'escalier, j'entends encore le bruit de la serrure au moment où la lourde porte se refermait derrière moi, je me revois longer le couloir obscur et entrer dans la cuisine, l'unique pièce véritablement lumineuse de la maison.»²⁹⁰ Apparaît dans cette description une recherche dans laquelle l'architecture ne vise plus à être au premier plan de l'expérience : elle est « une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe, un subtil réceptacle pour le rythme des pas sur le sol, pour la concentration au travail, pour la tranquillité du sommeil.»²⁹¹ Dans tous les cas, pour Peter Zumthor, reste le même objectif, une visée transformatrice : « façonner la réalité, [...] donner à l'espace construit une atmosphère où nos sensations puissent s'enflammer »,²⁹² une quête de « l'Autre absolu »²⁹³ au sens de Jacques Rancière, dans le commun comme dans l'hors-du-commun. Lieu de retrait hors du monde de la communication pour renouer avec des affects archaïques, matrice d'expériences injonctive pour un sujet passif et privilégié, ou arrière-plan sensible pour le déroulement de la vie quotidienne ? La question reste mal formulée, et il y a ici des enjeux qui restent à épaissir.

²⁸⁹ ZUMTHOR, Peter. « Eine Anschauung der Dinge [Une manière de voir les choses] ». *Werk, Bauen + Wohnen*, 1987, n°10, p 34-35.

²⁹⁰ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. *Op.cit.*, p.7.

²⁹¹ *Ibid.*, p.12.

²⁹² *Ibid.*, p.85.

²⁹³ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. *Op.cit.*, p.34-35.



Centre Sankt-Antonius à Egg, Miroslav Šik, 1988-1996

Projet de concours, 1988 (archives Miroslav Šik) et photographie (Marion Busson)

Une longue toiture prolongée par cinq pyramides tronquées, elles-mêmes terminées par de hauts lanterneaux. Un édifice difficile à dater et à situer, tout entier recouvert de bardeaux de bois. À l'intérieur, des volumes généreux, sculptés par les rayons de soleil tombant de ces boîtes à lumière zénithales. Cette architecture, qui s'inscrit dans la tradition expressionniste, semble partir de formes familières, tout en leur donnant un caractère manifeste, une dignité particulière. C'est en tout cas ce que je projette lorsque je regarde les perspectives réalisées à la main pour le concours du centre paroissial Sankt-Antonius à Egg. Entre ces dessins et le projet réalisé, plusieurs années, mais aussi beaucoup de transformations formelles qui correspondent chez l'architecte à une confrontation au réel de la construction : moins d'expressionisme, plus de retenue. Le bâtiment est devenu plus calme, il se glisse sous une vaste toiture, maternelle, protectrice. Il s'ouvre toujours sur une petite place faite de larges pierres en opus incertum. Sur ses bords, un cheminement en pavés conduit jusqu'à l'entrée. Des tuiles en toiture, des tavaillons de bois en façade, des menuiseries blanches, une touche de vert pastel très clair. Je venais pour visiter le bâtiment du centre Sankt-Antonius, mais déjà cette place, ses pierres, ses arbres, ses bancs, la qualité particulière de la lumière, la présence sobre du nouveau bâtiment construit par Miroslav Šik m'appelait à une autre forme d'expérience de l'espace : s'asseoir avec un livre, revenir chaque jour, ici, s'asseoir avec un livre. Calme, tranquillité, délicatesse. Une attention aux choses, aux atmosphères, à l'échelle de l'humain, à la poésie des gestes et des rencontres du quotidien. À l'intérieur, une ambiance chaleureuse, une lumière douce, un sentiment de protection favorable à la rencontre. Un lieu que l'on a l'impression de déjà connaître, et en même temps, quelque chose de différent : la dimension de la toiture, la générosité de la lumière, à nouveau le vert pastel très clair ? Un temps suspendu. Quelque chose se joue ici qui a à voir avec la qualité des atmosphères. Dans ces dispositifs spatiaux et les expériences sensibles qu'ils construisent, n'y a-t-il pas l'espoir pour l'architecture de participer à une thérapeutique – du grec therapeutikos, soigner - de l'espace ? Repensant à cette architecture me revient en effet en tête une définition de Peter Sloterdijk : « Qu'est-ce que la thérapeutique, sinon la connaissance du procédé et l'art du savoir de la réinstallation de rapports plus conformes à l'humain après l'irruption du démesuré – une architecture des espaces de vie après démonstration de l'invivable ? »²⁹⁵ Un soin des choses qui fabriquent notre quotidien.

²⁹⁴ ŠIK, Miroslav. « An die Seelenmaler [Aux peintres d'âme] ». REINHART. ŠIK. *Analoge Architektur*. Op.cit.

²⁹⁵ SLOTERDIJK, Peter. *Écumes, Sphères III*. Paris : Maren Sell, 2005, p. 130.

Si l'« esthétique du sublime » décrite par Jacques Rancière permet de dire quelque chose du travail de Peter Zumthor, l'autre forme d'art que celui-ci interroge, l'« art relationnel »,²⁹⁶ peut-il permettre de mieux comprendre les enjeux de la pratique de Miroslav Šik ? Cette « esthétique relationnelle [...] réaffirme [...] une idée essentielle : l'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun. »²⁹⁷ N'est-ce pas ce que Miroslav Šik cherche à mettre en œuvre au travers d'une architecture qu'il revendique comme étant un « art populaire authentique » qu'il oppose à un « art pour initié »²⁹⁸ ? Ne met-il pas en œuvre une telle fabrique du sensible lorsqu'il décrit ainsi la dimension sociale de son travail : « attirer l'attention activement sur ces beautés cachées [celles de la réalité concrète] pour les rendre accessibles à tous »²⁹⁹ ? Faire surgir de la beauté du quotidien, voilà comment l'architecte rend le monde meilleur, semble dire cette citation.

Pour construire son architecture, Miroslav Šik convoque des formes architecturales du passé, en tant qu'elles sont déjà des formes socialisées inscrites dans les mémoires et les gestes de leurs usagers, des dispositifs matériels reliés à des pratiques culturelles, partant du principe que « les exigences des gens sont déjà dans les formes existantes, dans les formes héritées de nos parents. »³⁰⁰ Ces formes, cependant, subissent une altération, théorisée par Miroslav Šik sous le terme de « *Verfremdung* ». Souvent traduit en français par « distanciation », ce vocable est constitué à partir de l'adjectif allemand « *fremd* », qui signifie « étranger », dans le sens d'« inconnu » mais aussi de « surprenant ». Ici, Miroslav Šik se réfère notamment à Bertold Brecht, ce qui, du point de vue politique qui nous intéresse, n'est pas sans intérêt. En effet, ce dramaturge demandait aux comédiens de ne pas jouer comme si tout allait de soi, afin que les situations qui surgissent sur la scène n'apparaissent pas comme étant naturelles et figées, mais pouvant être transformées par les membres du corps social. Qu'est-ce que cette dénaturalisation peut signifier lorsqu'elle s'applique aux atmosphères et à nos milieux de vie ? L'objectif semble être d'abord de susciter un effet poétique à partir de choses familières, de fabriquer de la quotidienneté sans pour autant produire de la banalité. Mais il s'agit aussi de reconfigurer le territoire du commun : en celui-ci seraient ainsi reconnues politiquement les générations passées – au travers des atmosphères produites par les formes traditionnelles, préservées d'une certaine manière des destructions de la modernité - mais aussi les droits des générations actuelles à leur propre forme d'existence – une transformation poétique qui suppose et rend aussi possible une transformation sociale : la distanciation apparaît ici comme la possibilité de ne pas tout à fait reconduire ce dont nous héritons. Comme l'esthétique relationnelle décrite par Jacques Rancière, l'architecture telle que la conçoit Miroslav Šik est l'expression d'un partage du sensible spécifique qui se fabrique sur base d'un déplacement de la perception, et qui construit « des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun »³⁰¹, une architecture qui croit à la possibilité de « construction de nouvelles formes de la vie commune »³⁰². Cette architecture dite « familière » que mobilise Miroslav Šik est-elle cependant encore active dans nos environnements

²⁹⁶ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.34-35.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ ŠIK, Miroslav. *An die Seelenmaler*. Op.cit.

²⁹⁹ *Ibid.*

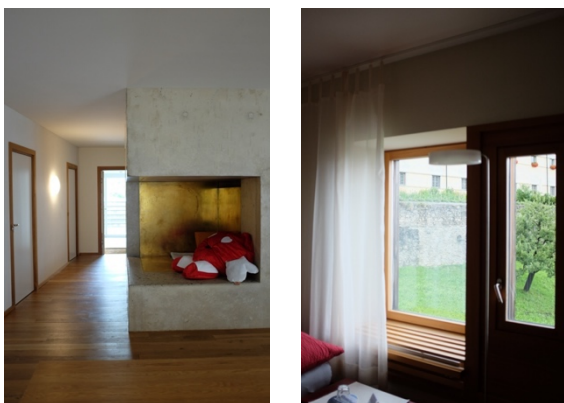
³⁰⁰ Entretien avec Šik Miroslav, 19 mai 2009. Entretien réalisé en français à l'ETH Zurich, avec Marion Busson et Emeline Curien.

³⁰¹ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.34-35.

³⁰² *Ibid.*, p.62.

de vie quotidiens ? L'architecte ne fait-il pas plutôt usage de représentations fantasmées de ce qui serait une architecture familière, de ce qui aurait été une architecture familière, bien éloignée des édifices qui en réalité nous accompagnent ? Cet écart a-t-il son importance ? En tout cas, il n'apparaît pas nécessairement comme un obstacle pour atteindre les objectifs que se fixe Miroslav Šik : preuve en est la confiance de l'hôpital pour enfants de Zurich qui s'est tourné vers lui pour la réalisation de plusieurs programmes, des réalisations qui semblent offrir un cadre rassurant tant pour les jeunes malades que leurs familles et leurs soignants.

Le milieu des pratiques sociales : « apprendre et développer le sens de la communauté »³⁰³



Internat de Disentis, Gion A. Caminada, 2001-2004

Photographies d'une niche en laiton et de la fenêtre d'une chambre (Augustin Dupuid)

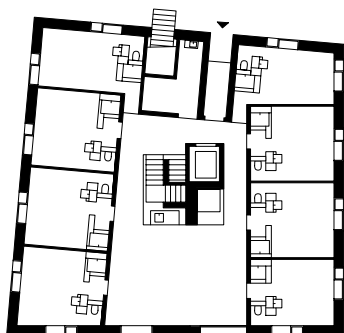
Des coussins, de grosses peluches assises dans une niche creusée dans un béton doux au toucher, avec trois faces lumineuses en laiton. Les jeunes filles de l'internat de Disentis sont en vacances, mais mon corps se projette dans leur quotidien ici. Moments partagés à plusieurs dans ce creux au sein de l'espace commun – lumière d'or du laiton, chaleur des plaques derrière lesquelles passe un air chaud. Moments vécus seules dans leur chambre, lumière colorée par les voilages des rideaux, le monde du chez-soi, une assise en bois dans l'épaisseur de la fenêtre, au-dessus d'un radiateur. Proche du corps à nouveau, la source de chaleur. La jeune fille peut se replier au chaud – intimité – mais son regard peut aussi se perdre dans le lointain - ouverture. Conçues par l'architecte Gion A. Caminada, ces différentes atmosphères - chaleur, lumière, texture - engagent différentes formes de proximité et d'intimité, et accompagnent les rythmes de la vie quotidienne des internes. Celles-ci sont à l'âge où le corps se découvre, expérimente. Pourquoi, ici, alors que l'atmosphère est tout autant anticipée que chez Peter Zumthor ou Miroslav Šik, ai-je l'impression que les jeunes filles peuvent devenir actrices de leur existence, en interaction permanente avec l'architecture dans laquelle elles vivent ? Peut-être parce qu'elles peuvent ou non s'en saisir, si elles le désirent, quand elles le désirent ? À leur disposition, des lieux dans le lieu, avec des atmosphères spécifiques pour construire, si elles le souhaitent, vie au sein du collectif et expérience individuelle. Ici, les ambiances thermiques spécifiques recouvrent des dimensions symboliques, rejouent des structures fondamentales de l'imaginaire, soutiennent des gestes, des rassemblements. Le radiateur sous l'assise de la fenêtre de la chambre – lieu de retrait et de l'émancipation possible par

³⁰³ Gion A. Caminada, in CURIEN, Emeline. *Gion A. Caminada, S'approcher au plus près des choses. Op.cit.*, p.182.

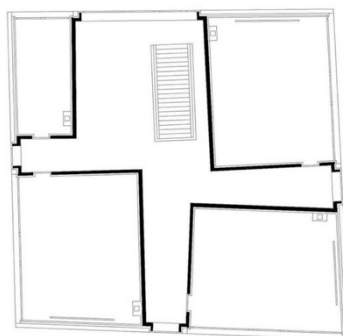
rapport à la famille et au groupe social - ne fonctionne qu'en regard d'un espace équivalent, mais partagé - la niche dans l'espace collectif, là où les corps en présence constituent un corps commun, équivalent du foyer familial que l'interne a quitté. Corps monadique qui peut s'ouvrir ou non au corps collectif. Corps collectif possiblement sans cesse reconfiguré. Ces lieux facilitent – reprenons à nouveau Jacques Rancière - « un passage du statut de spectateur à celui d'acteur, une reconfiguration des places » possible.³⁰⁴ La différence avec la pratique de Peter Zumthor ? Peut-être le fait que l'architecture s'adresse aux sens, non pour l'expérience en elle-même qui en résulte ou pour accéder à une vérité transcendante, mais pour ce qu'elle est capable de générer pour les êtres humains et les collectifs en devenir qu'ils constituent : permettre de se relier ou se mettre à distance du groupe, se replier sur son corps ou le déployer, construire une intimité seule ou à plusieurs. Des atmosphères donc qui soutiendraient les processus d'individuation individuelle et collective au sein du monde socialisé humain ?

Mise en forme des plans : Concepts constructibles ou dispositifs de mise en relation ?

Plan carré : forme autonome ou dispositif situé



Internat de Disentis, Gion A. Caminada, 2001-2004
Plan du deuxième étage (op.cit.)

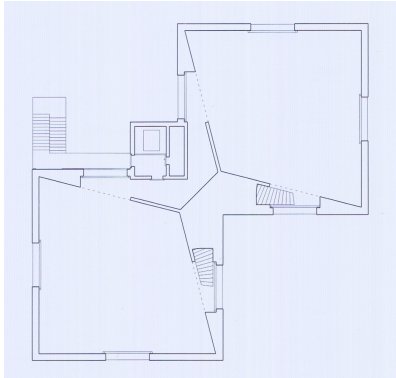


Ecole de Paspels, Valerio Olgiati, 1996-1998
Plan du deuxième étage (op.cit.)

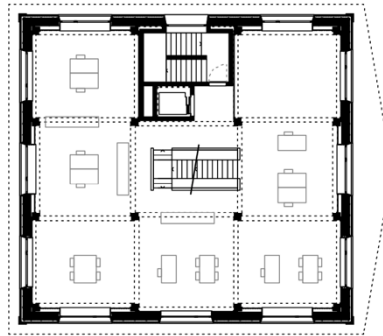
À première vue, on pourrait considérer qu'il se trouve quelques similitudes – si l'on ne considère dans un premier temps que les plans d'étages – entre cet internat de Disentis de Gion A. Caminada et l'école de Paspels de Valerio Olgiati : dans ces deux bâtiments, la composition en plan semble résulter de transformations similaires appliquées à un carré de base. Celui-ci est dans un premier temps déformé, puis découpé selon des règles particulières, et ce afin de donner naissance d'une part aux circulations et lieux du commun, d'autre part à des pièces ayant une même nature : des salles de classe pour l'école, des chambres pour jeunes filles pour l'internat. Pourtant, tout diffère, tant dans le processus de conception que dans les visées des architectes. J'aime à comparer ces deux projets, car bien qu'ils donnent l'impression de partager certains principes formels, ils permettent tout au contraire d'identifier deux manières diamétralement opposées de faire projet, mais aussi de faire monde. Dans ces deux situations, le choix de la forme « de base » dont il est

³⁰⁴ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.36-37.

question ici n'est pas anodin : le carré, figure centrée construite sur un principe de symétrie, symbole de la stabilité avec ses quatre membres égaux, est récurrent dans l'histoire de l'architecture, qu'il s'agisse d'édifices sacrés ou profanes. La forme primitive d'un temple hindou (par exemple le temple de Ladh Khan, 450 ap .J.C.), et son enceinte extérieure qui repose sur la puissance symbolique de la forme géométrique, la villa Rotonda de Palladio (vers 1570), avec son carré en plan qui constitue la base du corps architectural, et sa croix grecque qui oriente l'édifice dans les quatre directions du paysage, ou encore la bibliothèque d'Exeter (1972) de Louis Kahn et ses successives couronnes concentriques, en témoignent.



Centre pour les visiteurs du parc national suisse à Zernez, Valerio Olgiati, 2003
Plan du deuxième étage (Valerio Olgiati. 1996-2011. *Afinadasdiscordancias. Harmonized discordances, op.cit.*)



Musée de plein air de Ballenberg Gion A. Caminada, 2011
Plan du premier étage (Archives Gion A. Caminada)

Le carré est une figure récurrente de l'architecture de Valerio Olgiati. Son bureau d'architecture est un carré en plan, qui installe solidement le volume du bâtiment dans le tissu du village de Flims. Ce carré est redoublé pour le centre du parc national de Zernez : deux carrés symétriques se superposent à l'un de leur angle, leur imbrication et gémellité produisant un effet spectaculaire à l'intérieur. À l'école de Paspels, le carré crée un ordre fort dans le paysage et inscrit l'école comme un point de repère structurant dans le village. Elle « s'intègre clairement au lieu, sans recours à aucun emprunt de style » est-il dit à son sujet dans la revue *Archithese*. Le carré ici ne fait référence à rien d'existant dans l'environnement proche, et s'inscrit plutôt dans une filiation plus longue. Dans cette logique, le carré est une forme géométrique stable, puissante, qui inscrit un ordre dans l'espace. Il ne s'agit pas de s'« intégrer » dans un paysage pour y trouver une place en fonction des autres éléments en présence, mais de faire paysage à partir des configurations nouvelles que le bâtiment instaure par sa présence. Pour ne pas altérer ce volume, le couloir qui relie l'école à l'édifice scolaire existant dont elle est l'extension, est invisibilisé : un souterrain qui n'apparaît pas de l'extérieur rattache les deux parties de l'école, symbole d'une architecture qui est tout sauf relationnelle. Celle-ci préfère son « autonomie » formelle à l'expérience quotidienne des jeunes enfants.

Au contraire, l'internat de Disentis rappelle des édifices sur plan carré et de dimensions similaires situés dans l'environnement immédiat du bâtiment. Ce carré résonne avec une culture architecturale située, mais il est aussi choisi pour les valeurs qu'il véhicule. Aussi, Gion A. Caminada utilise lui aussi régulièrement cette géométrie dans d'autres contextes. Celle-ci peut certes conférer une présence à un édifice et l'inscrire dans son environnement : par exemple lorsque l'architecte

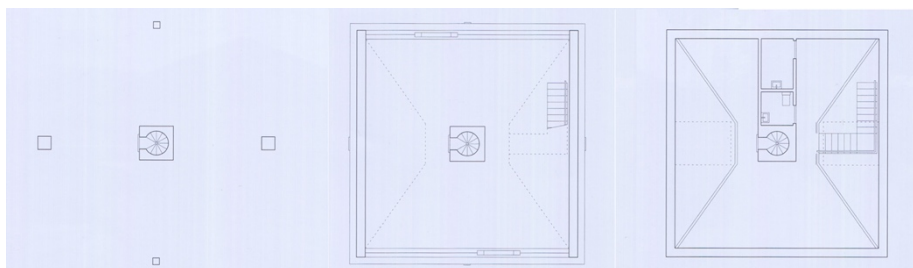
cherche à donner une certaine monumentalité au bâtiment administratif du Musée suisse en plein air Ballenberg, il le construit sur la base d'un plan carré à neuf cases. Mais il utilise surtout cette forme pour fabriquer des pièces appelées à jouer des rôles spécifiques au sein de la vie collective des édifices publics : la salle communale de l'auberge de Valendas ou encore la salle à manger de l'auberge de Siat sont carrées, et le découpage géométrique de leur sol et de leur plafond renforce la perception de cette figure. Le carré dans l'architecture de Gion A. Caminada signifie l'espace de la rencontre et du partage, le lieu dans lequel se retrouve et s'exprime la communauté. Chez les deux architectes, le recours au carré n'est donc jamais anodin, mais il ne recouvre pas les mêmes significations : autonomie d'un côté, relations de l'autre.

Déformation du carré : manipulation géométrique ou tissage dans un milieu de vie

Que dans l'école de Paspels ou dans l'internat de Disentis ces figures soient déformées peut donc surprendre. Cette altération, qui fausse l'équilibre parfait de la géométrie, met-elle en crise ces significations que nous avons commencé à déployer ? Pour répondre, il faut d'abord saisir la teneur des forces qui s'exercent sur la forme. Chez Valerio Olgiati, deux des côtés sont simplement inclinés de 5°. Il s'agit d'une manipulation géométrique dont l'enjeu est de produire des effets de l'ordre de la perception. L'ordinateur, comme dans de nombreux projets de l'architecte, est l'opérateur de cette transformation. Cet outil est aussi utilisé pour un immeuble d'appartements à Chur : le bâtiment est d'abord dessiné dans une configuration idéale sur plan carré, puis déformé pour utiliser au maximum les surfaces constructibles autorisées. Ce sont alors les données du site, physiques mais surtout réglementaires – on pourrait presque dire « objectives » -, qui s'appliquent sur la forme. La démarche est paramétrée, elle repose sur un processus déductif qui construit des règles, teste leurs effets et les applique à la matière.

À Disentis, ce sont aussi les contraintes de l'environnement qui conduisent Gion A. Caminada à transformer le carré de base, mais sous des conditions bien différentes. Pas d'intervention d'ordinateur ici, mais une adaptation au plus proche aux maisons avoisinantes, à la topographie, et aux parcours et vues qui se dessinent en direction de l'abbaye de la ville. Cet écart par rapport à l'orthogonalité, contrairement à Valerio Olgiati, est une exception dans le travail de Gion A. Caminada, qui préfère manifestement inscrire dans l'espace un ordre fondé sur des lignes, des vues et des parcours construits sur des axes perpendiculaires.

La découpe du carré : « spatialité texturée »³⁰⁵ ou expérience située



Bureau d'architecture à Flims, Valerio Olgiati, 2003-2007

Plans (Valerio Olgiati. 1996-2011. *Afinadasdiscordancias. Harmonized discordances, op.cit.*)

Reste à découper cette figure du carré pour l'occuper par des pièces de différentes natures. Le temple hindou de Ladh Khan est organisé sur base de carrés emboîtés matérialisés par des piliers (quatre pour l'espace le plus central, douze pour le suivant), puis des murs percés pour l'enceinte extérieure. Dans la villa Rotonda de Palladio, organisée sur base d'un plan à neuf cases, la centralité est renforcée par la coupole qui marque le centre de la figure géométrique. Ainsi, souvent, les édifices redoublent la figure du carré par des emboitements et renforcent la centralité de celle-ci, comme dans la bibliothèque d'Exeter de Louis Kahn. Il y a quelque chose de cet ordre dans le bureau d'architecture de Valerio Olgiati à Flims : le plan est le redoublement de deux carrés : en position centrale, celui du volume de l'escalier, creusé en son cœur par un cercle, et l'enceinte sur plan carré, définie au sous-sol par quatre piliers carrés placés au milieu de chacun des côtés, deux voiles parallèles au rez-de-chaussée, quatre murs à l'étage. Chacun des niveaux correspond à une manière d'orienter, ou non, vers l'extérieur et l'intérieur, l'espace central. Les documents publiés par Valerio Olgiati pour diffuser ses édifices font l'objet d'une mise en forme graphique spécifique, destinée à véhiculer les fondements formels de l'édifice, et représentent à la fois l'objet architectural réalisé et son abstraction fondée sur la géométrie. Seuls apparaissent ainsi la structure porteuse de la construction et son escalier qui le traverse lorsqu'il s'agit de figurer cet édifice. La représentation choisie éclipse toutes les autres caractéristiques : aucun détail à l'exception de la structure porteuse. Ces représentations permettent d'examiner les applications logiques des idées développées.

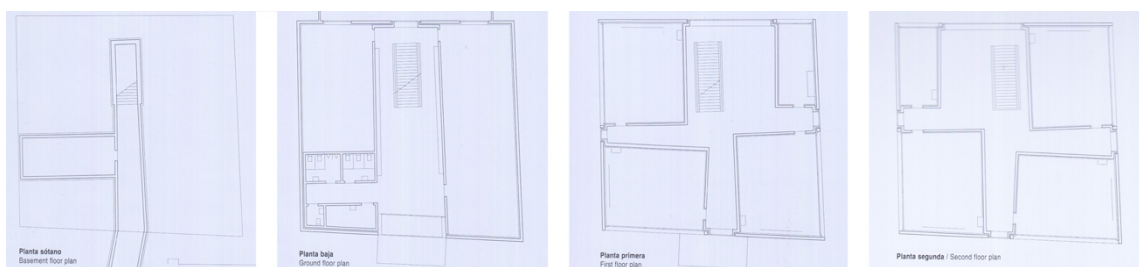
À l'école de Paspels, la recherche de la forme se fait à partir d'un principe déterminé en amont : le carré est divisé par des circulations centrales en forme de croix. La même déformation de 5° appliquée au carré se répercute sur cette figure centrale. L'architecte explique que le « principe de ce projet repose sur la distorsion du plan de base à l'origine orthogonal. Toutes les irrégularités existantes sont le résultat généré par ordinateur de ce geste architectural unique ».³⁰⁶ La forme de la croix, qui détermine l'espace de circulation et de desserte, dessine en négatif la forme des quatre salles par étage. Chacune de ce fait possède une géométrie qui lui est propre. Se dessine déjà en plan un objet strictement contrôlé, résultat d'une stratégie rigoureuse. La traversée de l'école devient une expérience, la confrontation de la culture orthonormée avec de nouvelles lignes de fuite, des raccourcissements ou des accélérations de perspectives qui troublent notre sens visuel et

³⁰⁵ LUCAN, Jacques. « Espacialidad texturada y caos petrificado = Textured Spatiality and Frozen Chaos [Spatialité texturée et chaos pétrifié] ». Valerio Olgiati. 2G. *Op. cit.* p.4-10.

³⁰⁶ Valerio Olgiati. 2G. *Op.cit.*, p.42.

affectent la proprioception. À l'internat de Disentis de Gion A. Caminada, le cœur de l'édifice est occupé par un pilier sculpté de section carrée, qui abrite escalier, ascenseur, niches et coins tisanerie. L'enceinte extérieure est redoublée sur trois côtés par l'épaisseur des chambres. Dans le creux de ce U, traversée par le pilier, se trouve la salle commune. Là aussi, du fait des déformations du carré, chacune des pièces est différenciée par sa géométrie. Les circulations qui tournent autour du noyau central sont dynamiques. Il me semble ici cependant que le but est autre que celui qui préside au dessin de l'école de Paspels : il s'agit aussi de solliciter les corps pour qu'ils se confrontent à de nouveaux espaces d'expérience, mais l'objectif apparaît être surtout d'inscrire dans l'espace construit des différences qui permettent de se repérer - retrouver sans réfléchir la porte de sa chambre par exemple -, et de se construire dans la relation avec ce qui nous entoure.

La fabrique des étages : opération de symétrie ou production d'interrelations



Ecole de Paspels, Valerio Olgiati, 1996-1998

Plans des étages (Valerio Olgiati. 1996-2011. *Afinadasdiscordancias*. *Harmonized discordances*, op.cit.)

La fabrique des étages dans ces deux édifices traduit aussi les spécificités de chacune des démarches de leur concepteur. Chez Valerio Olgiati, le deuxième étage résulte de la symétrie axiale du premier. Symétrie sur laquelle s'exerce aussi les diverses déformations du plan, ce qui produit donc une configuration différente des espaces à chaque étage ; un effet de surprise et de désorientation en résulte. L'orientation différenciée des salles de classes et des circulations vers différentes directions du paysage n'est pas l'enjeu. Pour Jacques Lucan, « la répétition de dispositifs et leurs modifications successives, les divergences qui peuvent sembler imperceptibles mais produisent une variété de réactions en chaîne, donnent ainsi à l'école une propriété que je qualifie de spatialité texturée. Cette spatialité fournit l'occasion d'adopter plusieurs points de vue, tous différents, impossible à localiser dans un système d'axes orthogonaux, produisant une variété de perspectives ».³⁰⁷ La valeur de l'édifice dans l'histoire de l'architecture récente repose sur la production de ces qualités.

À l'internat de Disentis s'installent, autour de l'axe symbolique de l'escalier, un espace partagé et, en U autour de ce dernier, les chambres des jeunes filles. Cette organisation est similaire à tous les niveaux à l'exception du rez-de-chaussée, mais la structure spatiale pivote de 90 degrés à chaque fois que l'on passe d'un étage à l'autre. Là aussi, la « texture » devient particulière pour chacun d'entre eux. Mais surtout, chacune des quatre salles communes s'oriente dans une direction qui lui est propre. Celle-ci lui confère son identité spécifique, permet à chaque habitante de se repérer, mais lui donne surtout l'occasion de nouer une relation chaque année différente avec le territoire de

³⁰⁷ LUCAN, Jacques. « Espacialidad texturada y caos petrificado ». *Op.cit.*, p.6.

la ville de Disentis et le paysage environnant : en effet, à chaque rentrée scolaire, les pensionnaires montent d'un étage, une ascension qui inscrit dans l'espace leur maturité. L'organisation spatiale est surdéterminée par des polarités : le haut, le bas, le nord, le sud, l'est, l'ouest, qui deviennent des repères sécurisants. L'escalier, cette colonne commune en béton, relie fonctionnellement et symboliquement tous les étages ; il est le lieu de la continuité de l'expérience de l'internat et de la rencontre entre les jeunes filles de tous les âges. Mais à chaque étage, grâce à la topographie et à un jeu d'escaliers et de passerelles, une sortie permet de rejoindre directement l'extérieur, sans passer par cet axe vertical commun. L'adjonction de son contraire – permettre l'échappée - au dispositif d'origine – organiser la rencontre - rend l'espace plurivoque, ouvert à la manipulation par ses usagers. L'interconnaissance avec les autres pensionnaires peut se nourrir des croisements qui s'opèrent au sein de cet axe vertical de distribution, mais il est aussi possible, au choix, d'échapper au poids du contrôle que cette socialisation peut générer sur l'individu. Ici, les opérations géométriques appliquées dans le projet (déformation du carré, rotation d'un étage à l'autre...) ne sont pas abstraites, elles sont soutenues par une attitude vis-à-vis de la communauté des usagers. J'ai plaisir à penser qu'à travers cet internat, Gion A. Caminada reconfigure par l'imaginaire l'espace physique de sa propre communauté : le village de Vrin de 250 habitants, avec sa route unique qui, comme l'escalier, traverse l'ensemble et permet de multiplier les rencontres, mais dans lequel il n'existe pas d'autres cheminements pour échapper, parfois, au regard et au contrôle du voisinage.



Internat de Disentis, Gion A. Caminada, 2001-2004
Plans des étages (archives Gion A. Caminada)

Chez Valerio Olgiati, les opérations qui s'exercent sur ce carré en plan témoignent de la puissance d'agir de l'architecte sur l'esprit et la matière, au travers d'un processus idéal qui n'est pas loin de devenir lui-même sa propre finalité. Chez Gion A. Caminada, des gestes enchâssés, répondant à la structure verticale et bilatérale du corps humain, sont reliés au cosmos et intégrés au sein d'une société, et dessinent l'intérieur du carré comme lieu de vie pour une communauté. Ces deux attitudes fondamentalement différentes permettent de mettre en lumière les manières pour ces architectes de considérer les forces en présence dans le monde dans lequel ils interviennent, d'interroger le rôle de l'architecte au sein de la société, et finalement de se demander dans quelle mesure l'architecture, par les dispositifs spatiaux qu'elle met en œuvre et ce bien au-delà d'une utilisation « vertueuse » des ressources naturelles, peut participer à une recomposition d'une écologie des relations entre les humains, voire entre ces derniers et ce qui les entoure – ce qui est le cas dans la pratique de Gion A. Caminada – ou au contraire renforcer une attitude autistique vis-à-vis de l'environnement – un risque réel dans des approches telles que celle développée par Valerio Olgiati.

Images : souvenirs personnels du créateur ou traces du conscient et de l'inconscient des cultures ?

Images et expériences personnelles : des « sites d'atterrissage individuels »³⁰⁸



Entrepôt Ricola à Laufen, Herzog et de Meuron, 1986-1987
Photographies (E.C.)

Je crois que je peux m'imaginer, dans une certaine mesure du moins, ce qu'a pu représenter pour Jacques Herzog et Pierre de Meuron le recours à la notion d'image au tout début des années 1980. Ils ont une trentaine d'années. Ils sont très proches des milieux artistiques bâlois. Ils évoluent dans un contexte où il est utile – reconnaissance, publication, accès à la commande... – de théoriser son travail. Parler d'image, c'est prendre de la distance vis-à-vis du regard supposé intégral et objectif des architectes historiens, sémioticiens érudits qui les ont en partie formés et qui voulaient dessiner le présent en reconfigurant les héritages du passé. Ceux-ci faisaient référence à la « grande histoire » de l'architecture, pour donner une « légitimité »³⁰⁹ à leurs choix. Au contraire pour Jacques Herzog et Pierre de Meuron, il n'y a plus de tradition. Les évidences culturelles ont disparu.³¹⁰ Il n'y a plus aucune sécurité, plus aucune légitimité à trouver dans ce recours au passé. Par contre, il reste des images, des images qui leur sont propres et qu'ils produisent au contact du monde qui les entoure. Ils les associent à des expériences, des souvenirs. Ces images ne les intéressent pas pour les significations collectives qu'elles portent, ni pour leur historicité. Ce n'est pas ici qu'ils situent leur rôle en tant qu'architectes.

Parler d'image est une manière de réinventer la manière de faire projet, de façon plus libre, plus audacieuse. Ces images peuvent provenir d'un bâtiment particulier, ou d'une famille de bâtiments qui les ont touchés d'une certaine manière. Par exemple ce qu'il leur reste de l'expression des immeubles d'Auguste Perret. Ils s'en saisissent pour fabriquer l'immeuble de logements et de bureaux Schwitler (1985-1988) à Bâle. Comme chez le défenseur du rationalisme structurel apparaît une matrice de lignes horizontales et verticales en béton clair, qui donne leur rythme aux façades rectilignes et courbes de l'immeuble d'Herzog et de Meuron. Mais la logique structurelle leur importe peu : c'est un « détournement »,³¹¹ « au fond, Perret ne compte pas dans l'histoire »³¹²

³⁰⁸ HERZOG, Jacques. « Das spezifische Gewicht der Architekturen » [Le poids spécifique des architectures]. *Archithese*, 1982, n°2, p.39.

³⁰⁹ Entretien Bruno Reichlin, réalisé le 11 février 2011, dans le cadre de la thèse « Architecture suisse alémanique ». *Op.cit.*

³¹⁰ ZAERA, Alejandro. « Interview avec Herzog et de Meuron, 1993 ». *El Croquis*, 1993, n°60, 1993, p.17.

³¹¹ BRAUSCH, Marianne, EMERY, Marc. *L'architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*. Paris: Le Moniteur, 1996, p.46.

³¹² *Ibid.*, p.46.

disent-ils. Au final, ce qui compte est ce que l'on a fait de l'image. Ce que le bâtiment devient, pas ce qu'il doit à cette image. Qu'importe que l'on reconnaisse ou non l'image de départ. Si les images jouent un rôle d'impulseur dans le processus de projet, - Herzog et de Meuron parlent de « fonction porteuse »³¹³, le bâtiment doit procurer une expérience hors de toute référence extérieure. Les « images ne sont donc qu'une manière de stratégie de départ, une sorte de molécule porteuse de pensée et de concepts qui apparaissent en tant qu'architecture sous une forme modifiée. »³¹⁴ Les images apportent avec elles de redoutables possibilités de jeux, surtout pour des architectes sensibles à l'ironie de Marcel Duchamp ou de Robert Venturi. Elles peuvent tracer des chemins hors de l'architecture érudite : Herzog et de Meuron mobilisent les constructions d'arrière-cour, des matériaux architecturaux dit « pauvres », mais aussi des objets hors du milieu de l'architecture. Peuvent ainsi rentrer dans l'imaginaire du projet des empilements de planches, des stratifications géologiques de couches calcaire... comme pour l'enveloppe du bâtiment pour Ricola à Laufen. En réalité, aucun empilement à l'œuvre au final dans la construction de cet édifice, mais des assemblages légers. Pour Bruno Reichlin, ces « façades sont moins comparables à un revêtement ou à une peau lisse qu'à un entrelacs de cordes laissant reconnaître la constitution, et l'épaisseur de chacun des éléments. Au lieu de cacher, la façade dévoile, elle dénude sa complexion, ses structures et ses matériaux. Jusqu'à présent, seuls le Minimal Art ou l'Arte Povera nous ont habitués à une telle expression directe, à des détails aussi sobres et triviaux, ainsi qu'à une telle franchise ».³¹⁵ Il constate encore que c'est « une vision qui se veut hors de l'histoire, ou plutôt dans une histoire personnelle ».³¹⁶ Ce même Bruno Reichlin – qui défendait plutôt une référence à l'histoire ancrée dans une vision historiciste et marxiste - dit aussi plus explicitement « la référence de l'architecture était en train de devenir le nombril de l'architecte ».³¹⁷ Roger Diener fait le parallèle entre cette attitude et la condition de l'art moderne selon Malraux : la disparition du sujet et l'apparition de l'artiste.³¹⁸ S'opposeraient donc, d'un côté, une vision fondée sur des références historiques en tant qu'elles permettent d'inscrire l'architecture dans une dynamique collective et sociale – une vision portée notamment par Bruno Reichlin -, et, de l'autre côté, une architecture faisant libre usage d'images personnelles, une architecture fonctionnant comme une œuvre d'art singulière – une attitude caractéristique du travail d'Herzog et de Meuron. Cette opposition n'est-elle pas restrictive ? Les images intérieures sont-elles réellement de nature si individuelle ? Hans Belting note que « nous ne percevons pas seulement le monde à titre individuel, mais que nous le faisons d'une manière collective, qui assujettit notre regard à une perception historique donnée ».³¹⁹ Ainsi, nous intériorisons certaines images « de telle sorte que nous les tenons pour nos propres créations. »³²⁰ Et par ailleurs, les références issues de l'histoire « érudite » sont-elles nécessairement mieux comprises et saisies par tous et toutes, et sont-elles nécessairement plus aptes à faire monde commun ?

³¹³ HERZOG, Jacques, DE MEURON, Pierre. « Ein Rückblick auf einen Ausblick = Une rétrospective dans une perspective, un entretien ». *Werk, Bauen+Wohnen*, 1989, n° 9, p.67.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ REICHLIN, Bruno. « L'entrepôt dans une ancienne carrière ». JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, Ulrike. *Herzog et de Meuron*. Bâle : Wiese, 1989, p.26.

³¹⁶ Entretien Bruno Reichlin, réalisé le 11 février 2011, *op.cit.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ DIENER, Roger. « Sur la disparition du sujet ». JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, Ulrike. *Herzog et de Meuron*. *Ibid.*, p.10.

³¹⁹ BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. *Op.cit.*, p.32.

³²⁰ *Ibid.*

Jacques Herzog écrit : « Je crois que l'architecture éveille en nous des souvenirs de notre propre vie, mais guère des souvenirs issus de l'histoire de l'architecture. »³²¹ Dans une conférence donnée à la Kunsthalle de Bâle en mars 1981, il parle de « poids spécifique » pour préciser sa position sur ces questions : chaque architecture du passé a une valeur, mais celle-ci n'est plus définie de manière collective, historiquement ; l'architecte la définit selon ses propres normes individuelles, ses souvenirs et ses expériences personnelles. « Le poids spécifique correspond à l'idée que je me fais des choses, à une substitution des choses par mes propres images. »³²² Il ajoute « Par l'expression poids spécifique des architectures, j'entends ma propre norme individuelle, et non une norme universelle comme par exemple le poids spécifique de l'or ». ³²³ Il y a quelque chose de l'analogie telle que leur enseignant, Aldo Rossi, a pu aussi la mettre en œuvre. Mais ils précisent : « l'architecture de Herzog et de Meuron est plutôt catalisatrice et analytique, c'est-à-dire qu'elle provoque le spectateur pour qu'il y apporte ses propres histoires et expériences, alors que l'architecture d'Aldo Rossi est directement narrative, un peu comme les films de Fellini qu'il aimait tant. »³²⁴ L'image les intéresse par les attachements affectifs qu'elle mobilise, mais aussi et surtout pour sa dimension plurivoque, multiple : « Les images, d'abord apportées comme énergie initiale de l'architecte, disparaissent, pâlisent, au profit d'autres images toujours nouvelles qui se forment chez l'observateur, l'utilisateur. Les images de celui-ci ne sont d'ailleurs pas nos images et il ne les comprendrait pas ou elles l'ennuieraient si leur présence était directe, si biographique, si figurative. »³²⁵

Parler d'image est une stratégie, une stratégie pour concevoir, mais aussi une stratégie qui permet d'explicitier son travail, et peut-être aussi de lui donner une caution théorique pour qu'il puisse être reconnu dans le milieu intellectuel dans lequel ils évoluent. Martin Steinmann au travers de la revue *Archithese* notamment est bien décidé à « obliger les architectes à articuler des positions théoriques »...³²⁶ Celui-ci note d'ailleurs en 1989 à propos de l'architecture suisse alémanique plus largement : « Depuis quelques années, les architectes parlent volontiers d'images pour expliquer leur travail. Les images paraissent être l'instrument qui garantit la cohésion des décisions au cours de la conception, après que les styles ont perdu leur pouvoir du fait de l'éclatement de la société. »³²⁷ Cet éclatement des cadres collectifs de reconnaissance touche les formes architecturales, les processus de production de celles-ci, mais aussi et surtout les finalités de la pratique pour des architectes tels que Herzog et de Meuron dans les années 1980, qui se reconnaissent alors dans des processus similaires aux avant-garde artistique. Aussi, Jacques Herzog précise « Je pense que pour beaucoup d'architectes – comme pour nous – leurs travaux sont un moyen, pour s'approcher d'eux-mêmes, ce sont des 'sites d'atterrissage individuels' ». ³²⁸

³²¹ HERZOG, Jacques. « Das spezifische Gewicht der Architekturen ». *Op.cit.*, p.39.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ HERZOG, Jacques, MEURON, Pierre de. « Die Vorteile der Sinnlichkeit [Les avantages de la sensualité] ». *Werk, Bauen+ Wohnen*, 1997, n° 12, p.42.

³²⁵ HERZOG, Jacques, DE MEURON, Pierre. « Ein Rückblick auf einen Ausblick ». *Op.cit.*, p.67.

³²⁶ Entretien Martin Steinmann réalisé le 25 août 2009.

³²⁷ STEINMANN, Martin. « La leçon des choses ». STEINMANN, Martin. *Forme forte*. *Op.cit.*, p.184.

³²⁸ HERZOG, Jacques. « Das spezifische Gewicht der Architekturen ». *Op.cit.*, p.39.

Il y a des tentatives de se libérer du poids de l'histoire, mais aussi d'autres visant plus largement à s'émanciper de toute forme de représentation collective, et donc de se débarrasser aussi des images, avec des conséquences éthiques et politiques multiples. Valerio Olgiati par exemple souhaite par-dessus-tout se libérer des images et de ce qu'elles représentent. Comme Herzog et de Meuron, il part aussi du constat qu'il n'y a plus d'idéal social commun : les architectes, qu'ils le veuillent ou non, sont amenés à travailler dans un monde qu'il qualifie de « non-référentiel », c'est-à-dire composé d'individus et de groupes aux intérêts si divers qu'il est pratiquement impossible de tracer des valeurs partagées. Et il part du monde tel qu'il est, sans chercher à le transformer. Ainsi, pour lui, l'architecture n'est que « pure architecture », que conception, construction, et fabrication d'espace. Ni symbolique, ni culture, ni social, ni politique, là-dedans – dit-il. C'est l'édifice lui-même qui fait sens, par lui-même, sans aucune référence à quelque chose qui lui serait extérieur. Et en même temp, malgré tout, il y a des images, des images qui le poursuivent. Valerio Olgiati le regrette : « Ce serait naturellement préférable de réussir à me détacher de ces images et des traditions qui m'ont été inculquées et si mon architecture devenait non référentielle et complètement indépendante, mais je suis conscient que c'est impossible. Ce paradoxe me pousse continuellement à remettre mes idées en question pour concevoir une architecture qui soit finalement 'seulement' abstraite. »

Ainsi, l'architecte tente de supprimer les a priori de nature historique, sociale et technique, mais il est sans cesse rattrapé par les images qui l'ont constitué. Alors, il publie en 2006 ces images, et les regroupe. Cette compilation prend le nom d'Autobiographie iconographique. Aldo Rossi n'est pas si loin, lui qui publiait son Autobiographie scientifique en 1981. Lieu du trouble et de la contradiction vis-à-vis de la volonté de réaliser une architecture dite « non-référentielle », l'Autobiographie iconographique au départ est une collection de 55 images, des illustrations de toutes époques et territoires, libérées de leur contexte historique et géographique, et montrant des bâtiments – parfois de Valerio Olgiati lui-même -, des atmosphères ou des réalités extérieures au domaine de l'architecture. Contrairement à Herzog et de Meuron, dont les images ne semblent avoir de support physique que le corps de l'architecte – sa mémoire – les images de Valerio Olgiati se concrétisent sur un support non-organique (papier ou écran d'ordinateur), se sédimentent, et se communiquent. Laurent Stadler voit dans ces représentations trois niveaux possibles d'interprétation : leur atmosphère, leur composition, qui concerne la question de la géométrie, et leur niveau conceptuel, en relation à leur structure propre.³³⁰ Elles sont surtout pour Valerio Olgiati : « des images importantes stockées dans ma tête. Quand je conçois ou invente un bâtiment, elles sont toujours quelque part autour de moi. » L'Autobiographie iconographique est régulièrement mise à jour sur son site Internet³³¹, de nouvelles images, des survivances qui traversent son travail, qui lui permettent de fabriquer « une architecture fascinante [qui] peut vraiment être uniquement le fruit

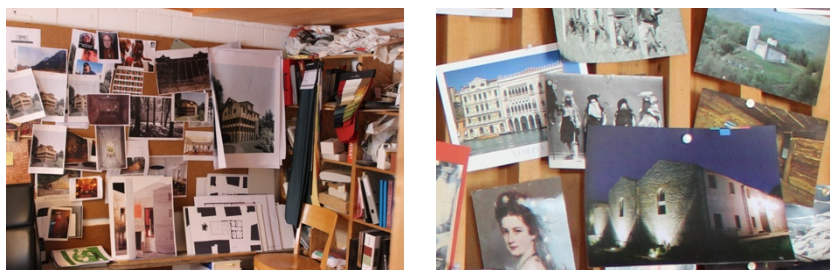
³²⁹ STALDER, Laurent (ed.). *Valerio Olgiati*. Cologne : Walther König, 2008.

³³⁰ STALDER, Laurent. « 55 images ». STALDER, Laurent (ed.). *Valerio Olgiati*. Op.cit., p.48.

³³¹ www.olgiati.net

d'une seule imagination ». ³³² Une architecture qui se voudrait non-référentielle et qui draine avec elle tout un cortège de fantômes : des images, et avec elles, malgré elle, des imaginaires collectifs dont elle ne parvient pas à se défaire.

*Fabrique collective de nouveaux sensibles : « L'image derrière l'image »*³³³



L'atelier de Gion A. Caminada à Vrin
Photographies (E.C.)

La vie des images ne réside-t-elle pas dans leur « 'force' ou 'puissance' (Kraft, Macht) impersonnelle » ?³³⁴ Georges Didi-Huberman rappelle qu'« une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle ». ³³⁵ Ainsi, d'autres architectes utilisent les images non comme un moteur en soi de leur créativité personnelle, mais comme un intermédiaire pour faire monde commun. Gion A. Caminada cherche quelque chose de cet ordre quand il parle des images dans son travail et affirme « Au commencement, il y a toujours des images que j'essaie de comprendre. »³³⁶ Ses images sont des représentations - incarnées sur des supports physiques aux murs de son bureau comme dans les pages de son carnet de croquis -, qu'il utilise pour avoir accès à des images plus insaisissables – des symbolisations personnelles ou collectives. Un tableau représentant une scène de vie dans une auberge devient le support pour interroger la tonalité spécifique d'un tel lieu dans la culture suisse : les relations entre les êtres et les objets, les positions des corps, les lumières et sonorités... et à partir de là projeter une salle pour les habitués de l'auberge de Valendas. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, l'image est agissante et n'est pas « à dissocier de l'agir global des membres d'une société. Ni du savoir propre à une époque. Ni bien sûr, du croire [...] de l'efficacité magique – mais aussi liturgique, juridique ou politique – des images ». ³³⁷ Ainsi pour Gion A. Caminada, les images permettent d'accéder à des archétypes présents dans les structures de l'imaginaire de l'humanité, à des sédiments mnésiques propres à la culture pour laquelle il conçoit, ou encore issues de lieux plus éloignés dans l'espace ou dans le temps, elles offrent un moyen d'atteindre la signification des formes et leur agentivité sociale, les actes symboliques et les comportements culturels collectifs dont elle est la trace... à ce qu'il nomme « l'image derrière

³³² <http://urbanites.rsr.ch/attitude-urbaine/2009/03/10/structure-et-images-dans-loeuvre-de-valerio-olgiati/>

³³³ CAMINADA, Gion A. *Atelier de projet Semestre d'hiver 2005-2006*, ETH de Zurich.

³³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., 2002.

³³⁵ *Ibid.*, p.39.

³³⁶ Entretien avec Gion A. Caminada, 12 février 2016.

³³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.49.

l'image ». ³³⁸ *Formes visuelles du savoir, traces du conscient aussi bien que de l'inconscient d'une culture, mémoire de gestes, symptômes de croyances, relations... Travailler avec les images dans le processus architectural, n'est-ce pas se mettre en relation avec « l'extrême complexité des relations et des déterminations – ou mieux, surdéterminations – dont les images sont constituées » ?* ³³⁹ Ainsi, il s'agit pour Gion A. Caminada de dépasser les images qui le touchent personnellement, pour atteindre ce qui en elles peut nous toucher tous. Dans le travail avec les images, tout n'est pas directement explicable : entrent en jeu la complexité des faits culturels, la plurivocité des interprétations, mais aussi - et surtout - la poésie. Reviennent souvent les figures sculptées ou dessinées d'Alberto Giacometti, celle de l'homme qui marche ou celle du chien au long cou. Des images avec une présence extrêmement forte, une vitalité qui affecte le spectateur : les formes à qui elles donnent naissance semblent nous regarder - nous fixer et nous concerner – autant que nous les regardons. Pour moi, les édifices dessinés par Gion A. Caminada sont semblables à des êtres ayant une existence propre. Les images qu'ils portent en eux, comme toutes les images, « ne sollicitent pas que la vision. Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir et leur capacité, toujours disponible, d'intensification. C'est déjà dire qu'elles impliquent la totalité du sujet, sensoriel, psychique et social ». ³⁴⁰ Cela tient à la forme sculpturale des édifices, à leurs proportions, aux relations qu'ils entretiennent avec le sol, avec le ciel, avec leur entourage, à la précision du dessin de leur enveloppe, ou encore à la manière dont les matériaux sont mis en forme. Cela tient aussi à ce qu'ils convoquent, de manière subtile, dans notre imaginaire. Dans les travaux d'Herzog et de Meuron, Valerio Olgiati et Gion A. Caminada, les images jouent un rôle essentiel dans le processus de conception, la mise en forme des édifices et la réception de ceux-ci. Pour autant, les trois attitudes sont largement différenciées tant d'un point de vue créatif que d'un point de vue éthique : faire avant-garde ou monde commun ne fabrique pas les mêmes relations.

Que retenir de cette version ? Elle s'appuie sur les dires des architectes, l'analyse de leurs réalisations, mais aussi, quittant la position du « témoin modeste », ³⁴¹ sur les expériences ressenties en leur présence, pour ouvrir sur des « problèmes fondamentaux » ³⁴² à partir d'une matrice de sens ouverte aux enjeux éthiques et politiques. La critique ne se construit plus nécessairement à partir de l'univers de sens mobilisé par les architectes. Les productions sont considérées en tant qu'« objet de connaissance », au sens de Marcel Cornu dans son texte « Autocritique du critique » : « Entendons : d'une connaissance qui n'est pas contenue toute dans l'œuvre en question. Cette œuvre, quelque soit sa valeur artistique, dit toujours plus qu'elle ne semble dire. Plus que ce que l'auteur a voulu ou cru dire. Elle dit plus et elle dit autre chose. Bref dans tous les cas, elle apparaît aux yeux du critique autant comme texte que comme prétexte. » ³⁴³ Via cette approche, choix des atmosphères, des compositions en plan et des images deviennent agissants, politiques.

³³⁸ CAMINADA, Gion A. *Atelier de projet Semestre d'hiver 2005-2006*. op.cit.

³³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.46.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.150.

³⁴¹ HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*. Op.cit., p.310-311.

³⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op.cit., p.46.

³⁴³ CORNU, Marcel. « Autocritique du critique » texte paru en 1968. DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins*. Op.cit., p.42-43.

Par ailleurs, plutôt que d'affirmer, cette version cherche à enrichir des questions et à ouvrir des hypothèses de travail, qui ne demandent pas tant à être vérifiées qu'incorporées dans des imaginaires de projets futurs. Elle construit un continuum entre histoire de l'architecture, théorie et critique : une critique théorique et non journalistique, qui n'a pas pour objet de valoriser des œuvres ou des praticiens particuliers, mais de contribuer aux débats des théories et pratiques de l'architecture contemporaine en les inscrivant dans leur historicité. En interrogeant des réalisations, des processus de conception et des sensibilités à l'œuvre dans les pratiques des architectes, elle vise également la formation des étudiants et étudiantes. Elle rejoint essentiellement les enjeux du discours critique formulé à nouveau par Marcel Cornu : « de dévoiler l'idéologie, implicite dans les ouvrages d'architecture. [...] Étant entendu qu'il cherche à exprimer comment les dispositions en plan et l'agencement plastique manifestent (rendent lisible, perceptible) cette idéologie. »³⁴⁴ Clairement pourtant, cette version ne va pas au bout de sa prise de position. Si elle donne des éléments qui pourraient permettre de le faire, ce n'est qu'entre les lignes que peuvent se lire des prises de parti : le caractère intenable de la position de Valerio Olgiati au regard des questions écologiques contemporaines tant matérielles que sociales, les aspects problématiques de la pratique de Peter Zumthor qui vise une transcendance plutôt que la réalité des conséquences sociales et environnementales de ses choix, ou encore les limites de l'attitude de Miroslav Šik sur les aspects liés aux constructions identitaires via la rencontre entre passé et contemporanéité. Plus largement, elle ne fait qu'effleurer notre incapacité à penser, à partir de cet héritage intellectuel et matériel, une pratique liée aux enjeux écologiques contemporains. Par ailleurs, alors qu'elle dispose d'un certain nombre d'éléments pour le faire, elle ne dit pas « clairement quelles sont les œuvres qui répondent à des mobiles plus spéculatifs et de domination et quelles sont celles qui surgissent comme expression des nécessités collectives »³⁴⁵, selon les exigences faites la critique telle qu'elles sont énoncées par Josep Maria Montaner. Ainsi, si la rencontre entre l'anthropologie de l'image et questions écologiques apparaît fructueuse sous de nombreux aspects, elle apparaît – du moins dans la manière dont je l'ai abordée - largement obsolète au regard de la nécessité de « répondre à l'urgence »³⁴⁶ tant sociale que culturelle et environnementale.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.49.

³⁴⁵ MONTANER, Josep Maria. « Matière et technique de la critique ». DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins. Op.cit.*, p.132.

³⁴⁶ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble. Op.cit.*, p.14.

Accélération de l'inhabitabilité du monde et enrichissement des sensibilités

Dans cet intervalle d'une quinzaine années de recherche, les déplacements n'ont donc pas été que thématiques et territoriaux : ils ont touché en profondeur ma manière de construire des connaissances, de considérer les valeurs qui les fondent, d'interroger les croyances qui les guident et le sens que je leur donne. D'intrinsèques à l'objet architectural, mes analyses se sont faites plus relationnelles et situées. Elles ont renoncé à la prétention d'extériorité vis-à-vis du savoir pour rechercher des formes d'engagement et de responsabilité. Plutôt que de viser une intelligibilité univoque, elles choisissent la multiplication des ordres d'interprétation. Plutôt que de formuler des affirmations, elles préfèrent proposer des hypothèses de travail. Pour autant, elles ne parviennent pas encore vraiment à formuler les liens entre esthétique architecturale et écologie, et se heurtent à des fabriques et des récits culturels qu'il reste difficile de reconsidérer. J'ouvrirai pour conclure ce chapitre deux points qui me semblent en question dans cette troisième version : la place des affects tant dans la vie au sein des architectures et des milieux, que dans la fabrique de l'architecture et que dans la recherche en architecture d'une part, la difficulté à considérer la fabrique du monde humain dans sa relation à la communauté du vivant d'autre part.

Fécondité de l'affectivité et catastrophe du sensible

Mobiliser les affects ressentis en présence d'une architecture pour ouvrir à partir d'eux des questions et construire des réflexions sur des « problèmes fondamentaux » me semble aujourd'hui indispensable pour construire mon travail de recherche. Je rejoins ici la proposition de Tim Ingold : « Convertir ce que nous devons au monde en termes de 'données' que nous aurions extraites reviendrait à séparer le connaître du vivre. Ce serait postuler que le savoir doit être reconstruit de l'extérieur, comme un édifice construit 'après coup', plutôt que comme quelque chose qui est essentiellement lié à nos capacités de perception et de jugement, et qui se développe à travers notre engagement direct, pratique et sensuel au sein de notre environnement.»³⁴⁷ Comment éviter cependant la confusion entre une prétention à l'objectivité qui n'apparaît pas tenable dans l'étude de l'architecture considérée comme un phénomène culturel et sensible, et exigence de raisonnement partageable nécessaire dans l'exercice de la recherche ? L'image du phalène, mobilisée par Georges Didi-Huberman, m'est utile pour visualiser les enjeux de cette exploration et les partager avec les étudiants et étudiantes : « Le papillon intégralement connu serait donc le papillon soumis à l'éther, définitivement épinglé sur sa planche de liège ? Cette intégralité est illusoire, bien entendu, puisqu'il lui manque la vie même. Ne vaut-il pas mieux sous nos yeux un papillon fuyant mais vivant - mouvant, errant, montrant sa beauté et la celant tour à tour dans le battement de ses ailes -, fût-il mal connu et, de ce fait, assez frustrant, si ce n'est inquiétant ? »³⁴⁸ N'en est-il pas de même lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une architecture ou d'une pratique créative ?

³⁴⁷ INGOLD, Tim. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. Op.cit. p.28-29.

³⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phalènes, essais sur l'apparition*, 2. Les Éditions de Minuit, 2013, p.15.

Georges Didi-Huberman comme Aby Warburg défendent l'hypothèse d'une pensée qui soit « à la fois conceptuelle et affective »³⁴⁹ et dans laquelle je me reconnais désormais. Le premier s'oppose à considérer les affects comme des « erreurs de jugement qu'il faudrait savoir canaliser (par rhétorique et discours politique) ou corriger (par hygiène et discours médical) afin de conjurer leurs effets 'pathologiques' sur le 'bon sens' et la raison humaine.»³⁵⁰ Au contraire, ces « brouillards psychiques »³⁵¹ que sont les émotions sont pour lui porteurs d'une « 'vérité de vie' – d'une authentique fécondité ». ³⁵² L'émotion constitue ainsi, en anthropologie, en sociologie ou en sciences politiques, pour Georges Didi-Huberman « un enjeu crucial pour la compréhension même de notre humanité. »³⁵³ Cette reconnaissance que « nous sommes fait d'affects »³⁵⁴ implique un nécessaire déplacement du savoir sur l'art et les phénomènes de culture, et elle a des effets tant éthiques qu'épistémiques : il s'agit de reconnaître que, comme chercheurs et chercheuses face à un artefact architectural, nous ne sommes pas « en position de pure et simple maîtrise sur [notre] objet de savoir », mais en relation avec « une force vitale que nous ne pouvons réduire à ses éléments objectifs.»³⁵⁵

Reste à savoir comment faire usage de ces manifestations sensibles, et comment leur donner forme dans la pratique de la recherche. Pour ma part, les nommer comme telles – indépendamment de leur « vérité » ou de leur « fiabilité » - identifier les « problèmes fondamentaux » auxquelles elles me permettent d'accéder, et construire à partir d'elles des raisonnements partageables, me paraît une piste féconde dans la recherche et l'enseignement en architecture. L'enjeu est donc d'abord de reconnaître la singularité de cette expérience sensible – singularité pour moi, mais aussi singularité de sa forme dans un moment particulier de mon existence et de la vie de cette architecture ; de reconnaître qu'elle est difficile à partager car « irréductible[s] à toutes prévisions, à toute règle »³⁵⁶ ; de s'en saisir comme un élément de compréhension, parmi d'autre, d'une architecture, d'un point de départ potentiel pour approcher celle-ci.

Il est évident que ces émotions singulières, utiles pour ouvrir des hypothèses, ne suffisent pas à accéder aux « formes sociales »³⁵⁷ des affects, qui seraient des plus pertinentes pour nous orienter dans la compréhension des réalisations architecturales. Des entretiens, des questionnaires avec les usagers, l'observation de leurs gestes, le pourraient-ils ? Partiellement oui, sans aucun doute, mais il n'est pas certains que les résultats seraient concluants : d'une part, sauf à exercer cette attention, la manière dont un lieu nous affecte reste largement inconsciente et informulée, d'autre part, la complexité des interactions entre les différentes propriétés de notre environnement ne permet pas nécessairement de repérer ce qui produit quel effet, d'autant moins que ceux-ci dépendent des parcours de vie de chacun. Par ailleurs, il est difficile d'évaluer dans quelle mesure

³⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects*, 1. *Op.cit.*, p.89.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.39-40.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p.187.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.15.

³⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. *Op.cit.*, p.143-144.

³⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects*, 1. *Op.cit.*, p.140-141.

³⁵⁷ *Ibid.*

ces formes sociales de l'expérience sensible, dont les historiens des sensibilités tels qu'Alain Corbin³⁵⁸ nous montrent bien l'historicité, sont aujourd'hui affectées par la « misère symbolique » que décrit Bernard Stiegler, misère qui tend à « rendre le monde insipide.»³⁵⁹ Comment dans des recherches sur l'architecture comme participante de l'« organisation du sensible »,³⁶⁰ prendre en considération « le conditionnement [qui] se substitue à l'expérience »³⁶¹ dans le monde hyperindustriel dans lequel les humains occidentaux évoluent la plupart de leur temps ? Comment participer, via la transformation de l'environnement construit, à rétablir des circuits de « transindividuation »³⁶², « ce qui résulte de la co-individuation des individus psychiques, c'est-à-dire de ce qui constitue l'individuation collective comme concours des individus psychiques [...] où se produisent et se métastabilisent, c'est-à-dire se transforment, les significations portées et constituées par les modes de vie » ?³⁶³ Si je rejoins Bernard Stiegler sur nombre de ses constats, je ne le suis pas dans sa confiance dans la capacité d'une nouvelle politique industrielle à conduire une « autre organisation du sensible », à inventer une « nouvelle économie libidinale ».³⁶⁴ Pour traverser les « temps d'extrêmes violences économiques et politiques, physiques ou mentales, mais aussi esthétiques »³⁶⁵ que nous vivons, pour répondre à la « catastrophe »³⁶⁶ au sens de « stade terminal d'une histoire qui est aussi le stade d'une décomposition du sensible »,³⁶⁷ il me semble que des échelles plus situées et artisanales, que Bernard Stiegler décrit d'ailleurs lui-aussi, sont plus pertinentes dans la mesure où elles permettent un « amour de la tâche, [...] aussi bien celui de Beuys lui-même que celui de l'infirmière ou du boulanger : c'est l'amour du savoir-faire en tant qu'il supporte aussi un savoir-vivre »,³⁶⁸ et qu'en retour elles construisent des mondes capables de produire des attachements spécifiques.

Je ne prétends pas être exempte de ce conditionnement, mais, faisant de l'enrichissement de ma capacité à ressentir et percevoir les qualités d'une architecture ou d'un environnement un travail permanent, et vivant au quotidien dans un lieu riche de textures, de parcours, de lumières, d'interactions avec de multiples formes du vivant, il est évident que mon expérience très privilégiée diverge de plus en plus de celle que vit la plupart de mes contemporains. Aussi, plutôt que de prétendre accéder aux formes sociales des affects, il me semble plus juste d'essayer de me rapprocher de la position de « sismographe » adoptée par Aby Warburg et décrite par Georges Didi-Huberman : « le sismographe est un appareil capable d'enregistrer des mouvements souterrains – mouvements invisibles voire insensibles ».³⁶⁹ « L'historien-sismographe n'est pas le simple descripteur des mouvements visibles qui surviennent ici et là ; il est, surtout, l'inscripteur et

³⁵⁸ Parmi d'autres CORBIN, Alain. *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*. Paris : Flammarion, 2002. CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris : Flammarion, 1986. CORBIN, Alain. *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris : Albin Michel, 1994.

³⁵⁹ STIEGLER, Bernard / *Ars Industrialis. Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Flammarion, 2006, p.45.

³⁶⁰ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*. Paris : Galilée, 2005, p.196.

³⁶¹ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle. Op.cit.*, p.13.

³⁶² STIEGLER, Bernard / *Ars Industrialis. Réenchanter le monde. Op.cit.*, p.41.

³⁶³ *Ibid.*, p.41.

³⁶⁴ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 2. Op.cit.*, p.196.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.15.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.106.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, p.131

³⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Op.cit.*, p.118.

le transmetteur des mouvements invisibles qui survivent, qui se trament sous notre sol ». ³⁷⁰ Il me semble qu'à partir de mon expérience de l'espace habité, je peux me mettre à la recherche de symptômes, et ouvrir à partir d'eux des questions sur les environnements bâtis auxquels participent les pratiques des architectes.

Fabrique du monde humain et disparition de la communauté du vivant

Plus largement, comment ouvrir cette réflexion sur la fabrique du sensible aux relations que nous entretenons avec les milieux vivants ? Pouvons-nous, par la construction et la transformation de nos milieux de vie, et par la manière d'interroger les formes et les pratiques architecturales, aller à l'encontre des récits culturels qui nous ont fait devenir, pour reprendre David Abram, « si sourds et si aveugles à l'existence vitale d'autres espèces et au milieu animé qu'elles habitent, de telle sorte que nous pouvons aujourd'hui, sans même y penser, les vouer à la destruction » ? ³⁷¹

L'anthropologie des images – du moins les penseurs que j'ai mobilisés sur ce chemin - m'a accompagnée dans la compréhension de la fabrique du monde humain via l'architecture, et l'écosophie de Félix Guattari dans la compréhension des composantes psychiques et sociales de celle-ci. J'ai pu avancer sur les rapports que les architectes, via leurs réalisations, engagent et nous amènent à engager avec notre extériorité sociale, et considérer avec les humanités environnementales l'architecture non comme un objet isolé mais comme un lieu de formation et de transformation de relations de diverses natures. Néanmoins, ces réflexions ne permettent pas, à ce stade, de penser réellement comment ces esthétiques portent une « politique ou une métapolitique » ³⁷² au sens de Jacques Rancière, capable de penser la relation que les êtres humains entretiennent, via l'architecture, avec les communautés du vivant. Nous l'avons déjà évoqué, il est possible dans une certaine mesure d'interroger les impacts matériels d'une construction sur les milieux, proches et lointains : les conséquences sur un écosystème de l'extraction et le déplacement de matières et ses effets sur des dynamiques biologiques, l'utilisation d'énergie pendant et après la construction, la création de substances polluantes et de futurs déchets, la destruction de la faune et de la flore, l'interruption d'équilibres écosystémiques... Dans l'entrée « architecture » du *Handbook of the antropocene* ³⁷³, nous avons d'ailleurs avec Mathias Rollot envisagé ces aspects en 2023. Il reste cependant, à mon sens, extrêmement difficile de considérer les effets de l'architecture, comme pratique esthétique, sur la perception que nous avons des êtres avec lesquels nous constituons nos milieux de vie, sur les relations que nous pouvons tisser avec eux. Ses formes, ses processus et ses dispositifs permettent-ils de « reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, [d'] y introduire des sujets et des objets nouveaux » ³⁷⁴, d'autres formes de vie non-humaines en l'occurrence, « à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants » ? ³⁷⁵ La vie au sein de formes architecturales

³⁷⁰ *Ibid.*, p.123.

³⁷¹ ABRAM, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Paris : La Découverte, 2020, p.45-46.

³⁷² RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. *Op.cit.*, p.25-26.

³⁷³ CURIEN, Emeline, ROLLOT, Mathias. « Architecture ». WALLENHORST, Nathanaël, WULF, Christoph (ed.) *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*. Springer, 2023, p.1181-1186.

³⁷⁴ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. *Op.cit.*, p.38-39.

³⁷⁵ *Ibid.*

spécifiques peut-elle nous amener à transformer notre sensibilité à l'égard des êtres vivants, et à « apprendre à situer notre agir politique au sein d'un maillage écologique bien plus vaste que toute communauté humaine »?³⁷⁶

L'écologue Philippe Grandcolas distingue trois formes de valeur que nous pouvons attribuer à la biodiversité. La première est une valeur dite « *de service* » : elle correspond à des processus dont les êtres humains ont conscience de dépendre pour maintenir leur existence, « pollinisation des cultures, décomposition de la matière organique, l'épuration des eaux, la qualité de l'air, la stabilisation des sols, le maintien des équilibres biologiques, la prédation naturelle des parasites affectant les cultures, etc ».³⁷⁷ La seconde valeur est une valeur d'« *option* » et concerne les services « potentiels » ou « futurs »³⁷⁸ que la biodiversité pourrait fournir à l'humanité. Elle incite « à conserver plus que ce qui semble immédiatement utile et à maintenir les ressources dans le temps, notamment pour les générations futures »³⁷⁹. Cependant, c'est la dernière valeur identifiée par Philippe Grandcolas qui me semble devoir plus encore nous mobiliser comme architectes aujourd'hui : la valeur « *intrinsèque* », qu'il est très difficile de mesurer et d'évaluer et qui « ne porte pas de signification 'utilitariste'. Appelée 'valeur d'existence', elle met en jeu des questions morales, éthiques, déontologiques et culturelles »³⁸⁰

À ce stade, le travail engagé dans mes recherches ne prend pas en considération cette valeur intrinsèque, et poursuit un récit culturel dans lequel le vivant non-humain ne compte pour rien ou presque. Or, comme l'énonce Isabelle Stengers, « l'extinction d'une espèce n'a pas de sens que pour les humains. Les vivants dont l'habitat est détruit, qui avalent du plastique jusqu'à en crever, qui survivent dans des endroits de plus en plus dépeuplés ne connaissent-ils pas la détresse ? »³⁸¹ Peut-on transformer notre manière de fabriquer nos milieux de vie en prenant à cœur, non seulement les valeurs de service et d'option de la biodiversité, les douleurs actuelles et futurs des êtres humains face aux épreuves qu'il y aura à traverser, mais aussi les souffrances d'autres formes de vie ? De quelle manière l'architecture peut-elle participer à cette extension du domaine du politique, non seulement dans ses processus, ses filières..., mais aussi au travers de ses formes, en elles-mêmes, et de leurs effets sur nos sensibilités ? S'il devient difficile d'envisager lutter contre l'extension du domaine de l'inhabitable, cet horizon de sens ne pourrait-il permettre de participer à la fabrique d'une vie qui soit, quand même, « digne d'être vécue »³⁸² ?

³⁷⁶ BALAUD, Léna, CHOPOT, Antoine. *Nous ne sommes pas seuls*. Paris : Seuil, 2021, p.13.

³⁷⁷ CURIEN, Emeline, RAUCOURT, Marie-Amélie, SANFINS, Maelenn. « La biodiversité, entre notre perception et la réalité, Philippe Grandcolas ». CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations II, Humains, non-humains et crise environnementale : pour des architectures et des territoires du vivant*. Op.cit., p.47.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ STENGERS, Isabelle. *Résister au désastre. Dialogue avec Marin Schaffner*. Op.cit., p.37.

³⁸² BUTLER, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* Payot et Rivages, 2014. Livre numérique non paginé.



Maison forestière Tegia da Vaut à Domat/Ems, Gion A. Caminada, 2012-2013
Photographie (E.C.)

3. PERSPECTIVES. Architecture et fabrique du sensible au temps des catastrophes

Isabelle Stengers, dans son ouvrage *Au temps des catastrophes* écrit : « Nous vivons des temps étranges, un peu comme si nous étions en suspens entre deux histoires, qui toutes deux parlent d'un monde devenu 'global'. L'une nous est familière. Elle est rythmée par les nouvelles du front de la grande compétition mondiale et a la croissance pour flèche du temps. Elle a la clarté de l'évidence quant à ce qu'elle exige et promet, mais elle est marquée par une remarquable confusion quant à ses conséquences. L'autre, en revanche, pourrait être dite distincte quant à ce qui est en train d'arriver, mais elle est obscure quant à ce qu'elle exige, quant à la réponse à donner à ce qui est en train d'arriver. »³⁸³ Pour poursuivre les recherches au cœur de cette obscurité, pour essayer de penser l'architecture au sein de ce « temps des catastrophes »,³⁸⁴ pour faire avec cet œil du temps sorti de son orbite, je souhaite dans les prochaines années poursuivre l'exploration des pratiques contemporaines de l'architecture – ce qu'elles font, ce qu'elles pourraient faire – à partir de matrices d'interprétation enrichies par diverses pensées contemporaines élargissant le champ des questions écologiques. Il s'agit d'interroger les récits culturels contemporains et la place de l'architecture par rapport à eux - en tant qu'elle est fabriquée par ces récits culturels, et en tant qu'elle participe aussi à leur fabrication. Je souhaite donc poursuivre l'exploration des questions abordées jusqu'ici, continuer à investiguer les chemins ouverts avec l'histoire de l'art, l'anthropologie des images et les humanités environnementales, mais je désire les réinvestir à partir de ce que Frédéric Neyrat qualifie de « tort global », c'est-à-dire de la prise en compte des injustices « affectant l'ensemble des formes de vie humaines et non-humaines, provoquant leur destruction ou la diminution de leurs possibilités d'existence. »³⁸⁵

Faire de la prise en considération de ce tort global un point de départ éthique de toute réflexion, ainsi qu'une composante centrale de la fabrication d'une pratique écologique, « implique une extension du domaine de la communauté des êtres exposés à de tels dommages, au-delà de la sphère purement humaine, ainsi qu'une extension de la définition de la politique. Reste à savoir ce que peut signifier une revendication politique lorsqu'elle a aussi pour enjeu des non-humains »,³⁸⁶ reste à savoir ce que devient la recherche sur les théories et pratiques de la conception architecturale avec cette extension de notre attitude politique. Une esquisse de ces questions sera l'objet de la première section de ce chapitre : celle-ci reviendra sur les récits sur l'« origine » des êtres humains et la place faite à leur milieu dans ces réflexions, afin de saisir ce qu'ils traduisent et trahissent de nos représentations du monde et des êtres qui le composent, et donc de la place qu'ils peuvent ou non occuper dans les pratiques et les recherches architecturales. La seconde

³⁸³ STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*. Paris : La Découverte, 2009, p.9.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. MF, 2008, p.136.

³⁸⁶ *Ibid.*, p.136.

section interrogera plus particulièrement la manière dont l'architecture participe de la fabrique du sensible et de la construction de nos matrices d'interprétation du monde.

J'ai donc souhaité mettre à profit le semestre du congé étude recherche obtenu pour la rédaction de ce mémoire d'habilitation pour avancer sur la fabrique de ces matrices théoriques et critiques, en engageant ou reprenant la lecture des autrices et auteurs suivants : Déborah Bird-Rose³⁸⁷, Françoise Choay³⁸⁸, Donna Haraway³⁸⁹, Tim Ingold³⁹⁰, André Leroi-Gourhan³⁹¹, Frédéric Neyrat³⁹², Val Plumwood³⁹³, Gilbert Simondon³⁹⁴, Peter Sloterdijk³⁹⁵ et Bernard Stiegler³⁹⁶. Toutes et tous n'apparaissent pas nécessairement au premier plan de cet écrit, mais ils en constituent aussi, sans conteste, l'arrière-plan. De nombreux autres ouvrages m'ont aussi accompagnée et participent également de cette réflexion que je souhaite poursuivre dans la suite de mes recherches : Hicham-Stéphane Afeissa³⁹⁷, Léna Balaud et Antoine Chopot³⁹⁸, Emmanuel Bonnet, Diego Landivar et Alexandre Monnin³⁹⁹, William Cronon⁴⁰⁰, Jérôme Denis, David Pontille⁴⁰¹, David Gé Bartoli et Sophie Gosselin⁴⁰², Barbara Glowczewski⁴⁰³, Émilie Hache⁴⁰⁴, Aldo Léopold⁴⁰⁵, Paul Shepard⁴⁰⁶, Gary Snyder⁴⁰⁷, Estelle Zhong Mengual⁴⁰⁸ ... J'ai également repris des lectures antérieures de Bruno

³⁸⁷ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques*. Op.cit. BIRD ROSE, Déborah. *Le rêve du chien sauvage. Amour et extinction*. La Découverte : 2020.

³⁸⁸ CHOAY, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Seuil, 2006. CHOAY, Françoise. *La terre qui meurt*. Fayard, 2011.

³⁸⁹ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Op.cit. HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*. Op.cit. HARAWAY, Donna. « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/inapproprié-e-s ». DORLIN, Elsa, RODRIGUEZ, Eva (dir.). *Penser avec Donna Haraway*. Paris : PUF, 2012.

³⁹⁰ INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons*. Op.cit. INGOLD, Tim. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. Op.cit.

³⁹¹ LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. I. Technique et langage*. Paris : Albin Michel, 1964. LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel, 1965.

³⁹² NEYRAT, Frédéric. *La part inconstructible de la terre. Critique du géoconstructivisme*. Op.cit. NEYRAT, Frédéric. *Homo Labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*. Éditions Dehors, 2015. NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. Op.cit.

³⁹³ PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. Op.cit. PLUMWOOD, Val. *Réanimer la nature*. Paris : PUF / Humensis, 2020.

³⁹⁴ SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris : Seuil, 2005. SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Mouton, 1969. SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*. Op.cit.

³⁹⁵ SLOTERDIJK, Peter. *Règles pour le parc humain*. Mille et une nuits, 2000. SLOTERDIJK, Peter. *La Domestication de l'Être : pour un éclaircissement de la clairière*. Mille et une nuits, 2000. SLOTERDIJK, Peter. *Sphères 1. Bulles, microsphérologie*. Pauvert, 2002. SLOTERDIJK, Peter. *Sphères 2. Globes, macrosphérologie*. Maren Sell, 2010. SLOTERDIJK, Peter. *Sphères 3. Écumes, sphérologie plurielle*. Maren Sell, 2005.

³⁹⁶ STIEGLER, Bernard / Ars Industrialis. *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Op.cit. STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. Paris : Galilée, 2004. STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*. Op.cit. STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée*. Paris : Galilée, 1994. STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 2. La désorientation*. Paris : Galilée, 1996.

³⁹⁷ AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Manifeste pour une écologie de la différence*. Dehors, 2021.

³⁹⁸ BALAUD, Léna, CHOPOT, Antoine. *Nous ne sommes pas seuls. Politique des soulèvements terrestres*. Op.cit.

³⁹⁹ BONNET, Emmanuel, LANDIVAR, Diego, MONNIN, Alexandre. *Héritage et fermeture. Une écologie du démantèlement*. Divergences, 2021.

⁴⁰⁰ CRONON, William. *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*. Dehors, 2016.

⁴⁰¹ DENIS, Jérôme, PONTILE, David. *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*. La Découverte, 2022.

⁴⁰² GE BARTOLI, David, GOSSÉLIN, Sophie. *La condition terrestre. Habiter la Terre en communs*. Paris : Seuil, 2022.

⁴⁰³ GLOWCZEWSKI, Barbara. *Réveiller les esprits de la Terre*. Dehors, 2021.

⁴⁰⁴ HACHE, Émilie (dir.). *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*. Paris : Amsterdam, 2012 et HACHE, Émilie. *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*. Paris : la Découverte, 2019.

⁴⁰⁵ LEOPOLD, Aldo. *L'éthique de la terre, suivi de Penser comme une montagne*. Payot, 2019.

⁴⁰⁶ SHEPARD, Paul. *Retour aux sources du pléistocène*. Dehors, 2013.

⁴⁰⁷ SNYDER, Gary. *Le sens des lieux. Éthique, esthétique et bassins-versants*. Wildproject, 2018.

⁴⁰⁸ ZHONG MENGUAL, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Actes Sud, 2021.

Latour⁴⁰⁹ et Philippe Descola⁴¹⁰, mais elles ne m'ont finalement pas paru les plus opérantes pour construire ce chapitre. J'aurais aimé travailler plus en profondeur sur les textes d'Isabelle Stengers⁴¹¹, notamment pour construire plus solidement les fondements d'une critique cosmopolitique, mais je n'en ai pas encore trouvé le temps, et cela constituera un objectif pour la poursuite de mes travaux de recherche. L'enjeu pour moi, à la sortie de la rédaction de ce mémoire, sera de poursuivre ces réflexions, mais aussi, et surtout, de les faire travailler à partir de pratiques et de réalisations architecturales nouvelles qu'il s'agira d'identifier, observer, décrire et critiquer.

⁴⁰⁹ LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991. LATOUR, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des modernes*. Paris : La Découverte, 2012. LATOUR, Bruno. *Où atterrir ? : Comment s'orienter en politique*. Paris, La Découverte, 2017.

⁴¹⁰ DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005. DESCOLA, Philippe. *L'Écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Paris, éditions Quae, 2011 DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*. Paris : Seuil, 2021.

⁴¹¹ STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques I*. Paris : La Découverte, 2003. STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques II*. Paris : La Découverte, 2003. STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*. *Op.cit.* STENGERS, Isabelle. *Résister au désastre*. *Op.cit.*

Anthropogénèse et cosmopolitiques : récits sur l'« invention » des êtres humains et fabrique de mondes communs

Au tournant des XX^e et XXI^e siècles, l'historienne des théories et des formes urbaines et architecturales Françoise Choay, confrontée à « l'émergence d'une crise sans précédent de l'espace habité »,⁴¹² est amenée à transformer sa perspective de recherche : elle choisit de mobiliser l'anthropologie générale pour formuler l'hypothèse d'une « compétence d'édifier », « une compétence inscrite dans notre patrimoine génétique de la même façon que cet autre propre de l'homme, la compétence du langage. »⁴¹³ Avec notamment Alberti dont elle revisite les travaux, elle propose « d'appréhender le pouvoir d'édifier en tant qu'invariant anthropologique ou encore en tant que compétence générique du vivant doté de la parole ». ⁴¹⁴ L'architecture, plus largement les activités intervenant pour façonner et transformer les milieux humains, fonctionneraient de manière similaire au langage articulé : il s'agit de compétences qui s'acquièrent au sein de l'environnement humain, et qui forgent celui-ci en retour. À partir de cette hypothèse, Françoise Choay invite à s'intéresser au « rôle joué par l'espace édifié dans l'anthropogénèse ». ⁴¹⁵

Cette perspective m'intéresse car, ainsi formulée, elle permet « de changer de paradigme, et d'interroger le façonnement de notre environnement spatial du point de vue des rapports qu'il entretient avec le destin de notre espèce ». ⁴¹⁶ Françoise Choay prend ainsi en considération la compétence d'édifier dans sa capacité à instaurer et transformer « un milieu spécifique qui, par ses échelles, ses articulations et ses différences, accueille [les] corps [des êtres humains] et, par la médiation de ces corps, d'une part les arrime à la terre et aux vivants, d'autre part les intègre parmi les autres humains des générations passées et des générations vivantes, en enracinant leur mémoire et en donnant un fondement matériel à leurs institutions ». ⁴¹⁷ Dans la période de bouleversements que nous traversons, cette approche me met au travail sur les questions suivantes : Comment les activités construisant les milieux humains nous fabriquent-elles en retour en tant qu'êtres en relation – en relation avec qui et quoi ? Que révèlent des sensibilités contemporaines les récits que nous fabriquons aujourd'hui de la place de l'architecture dans l'anthropogénèse ? Voire encore : comment ces histoires de la fabrique des êtres humains influencent-elles, de façon plus ou moins consciente, nos manières de faire histoire, théorie et critique de l'architecture ? Il ne s'agit pas de répondre à toutes ces questions dans ce mémoire, ni nécessairement dans les recherches que je souhaite mener par la suite, mais de les déployer et de les considérer comme un horizon pour aborder les pratiques contemporaines de l'architecture.

⁴¹² CHOAY, Françoise. *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*. Ginevra-Milano : Skira, 2003, p.7.

⁴¹³ *Ibid.*, p.7.

⁴¹⁴ CHOAY, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*. *Op.cit.*, p.386.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ CHOAY, Françoise. *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*. *Op.cit.*, p.10.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.11.

Les réflexions de Bernard Stiegler peuvent poser un premier jalon pour prendre au sérieux l'hypothèse de Françoise Choay et saisir ce que recouvre l'idée d'anthropogénèse – ou plutôt les récits produits sur l'anthropogénèse. Dans la poursuite des travaux de l'ethnologue, archéologue et historien André Leroi-Gourhan, Bernard Stiegler fait l'hypothèse d'une anthropogénèse qui se double d'une technogénèse : la singularité de l'être humain est d'entretenir un rapport particulier à son milieu, médiatisé par l'objet technique, ce dernier étant considéré comme « une matière inorganique organisée qui se transforme dans le temps comme la matière vivante se transforme dans son interaction avec le milieu, [...] l'interface à travers quoi la matière vivante qu'est l'homme entre en rapport avec le milieu. »⁴¹⁸ Les productions architecturales entrent sans conteste dans cette définition de l'objet technique ; au même titre que d'autres artefacts, elles participent de l'individuation psychique et collective des êtres humains, et il est nécessaire de considérer ce que Bernard Stiegler entend par individuation pour mieux saisir le récit à l'œuvre dans cette pensée et le rôle que l'architecture pourrait y jouer.

Bernard Stiegler qualifie ainsi cet agencement : « L'individuation est le processus par lequel se constituent et ne cessent de se transformer les individus et, avec eux, les sociétés qu'ils forment ». ⁴¹⁹ En effet, le « je » est un processus, qui ne peut être pensé qu'en relation à l'histoire collective dont il hérite, dans lequel il peut – ou non – se reconnaître, et qu'il peut - ou non – adopter. Cette « individuation du je [est] toujours inscrite dans celle du nous, tandis qu'à l'inverse, l'individuation du nous ne s'accomplit qu'à travers celles, polémiques, des je qui le composent ». ⁴²⁰ Dans ce processus, « je » et le « nous » sont reliés par des « dispositifs rétentionnels »⁴²¹, les objets techniques. Ce sont des « concrétions de savoirs et de pouvoirs dans les objets et dispositifs légués comme choses du monde humain. [...] Une pelle de maçon ou une fourche à fumier [...] supportent une mémoire de gestes et de fonctions », ⁴²² de même – bien que Bernard Stiegler n'en fasse pas spécifiquement état - que les formes architecturales et urbaines dont nous héritons et qui participent à former le milieu technique de l'humanité. Avec Bernard Stiegler, l'individuation est donc à la fois « psychique, collective et technique »⁴²³ et il est possible de penser l'édification comme participante active de cette anthropogénèse.

Avec Gilbert Simondon, Bernard Stiegler pense ainsi la « quasi-intentionnalité »⁴²⁴ de l'objet technique : « où commence(nt), ou fini(ssen)t l'homme – la technique ? », ⁴²⁵ « qui » ou « quoi » est inventé par « qui » ou « quoi » ? : « Et si le qui était la technique ? Et si le quoi était l'homme ? »⁴²⁶ La conclusion de Bernard Stiegler est claire : l'être humain et l'outil s'inventent mutuellement. Dans cette « maïeutique technologique »,⁴²⁷ la technique apparaît comme la

⁴¹⁸ STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*. *Op.cit.*, p.63.

⁴¹⁹ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. *Op.cit.*, p.105.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*. *Op.cit.*, p.81.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.112.

⁴²⁶ *Ibid.*, p.145-146.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.183.

poursuite de l'évolution du vivant par d'autres moyens que la vie organique, dépôt dans l'espace d'une mémoire collective. Le rapport des êtres humains à leur milieu « est médiatisé par cette matière organisée quoiqu'inorganique qu'est l'organon, l'outil avec son rôle instructeur (son rôle d'instrument, le quoi). C'est en ce sens-là que le quoi invente le qui tout autant qu'il est inventé par lui.»⁴²⁸ En prolongeant la pensée de Bernard Stiegler, et en revenant vers Françoise Choay, il est possible de dire que les formes spatiales et territoriales construites par les êtres humains les construisent eux-mêmes en retour, dans un processus d'individuation psychique, collective et technique permanent qui constitue l'anthropogénèse.

Que peut nous apprendre ce fait de considérer l'architecture comme une matrice technique qui, au même titre que le langage, informe les corps et les tissus sociaux ? Que faire de l'idée que la fabrique de l'espace édifié soit « inventeuse »⁴²⁹ des êtres humains autant qu'inventée par eux ? Il me semble que la prise en considération de cette invention mutuelle peut enrichir la manière de faire travailler la recherche sur les pratiques contemporaines et les formes architecturales qu'elles produisent : considérer l'architecture comme une interface évolutive participant de la relation de l'être humain à son milieu, des prothèses innombrables au travers desquelles les êtres humains s'inventent en les inventant, un dispositif rétentionnel qui porte la mémoire d'un passé plus ou moins lointain, et qui, modelé par la société, participe en retour à la manière dont celle-ci fait corps et constitue les individus, transforme l'attention que l'on peut porter aux formes et aux processus architecturaux. Dans la période d'intenses bouleversements qui ne fait que commencer, cette approche qui pense, sur les temps longs de l'anthropogénèse ou plus courts de l'accélération actuelle, les relations dynamiques qui s'établissent entre les êtres humains et leur milieu technique que participent à produire les architectes, laisse entrevoir la possibilité de transformer et réinventer les formes architecturales, urbaines et territoriales dont nous héritons, à en créer de nouvelles afin de participer à l'instauration de nouvelles formes de sociabilités, d'interactions avec nos milieux, de sensibilités. Pourtant, il me semble que la pensée de Bernard Stiegler a ses limites – voire ses dangers – quand il s'agit de penser les urgences contemporaines. Elle reconduit en effet de nombreuses caractéristiques de l'ontologie occidentale dominante et du rapport que celle-ci entretient avec les milieux vivants. Bernard Stiegler pense en effet l'anthropogénèse dans le cadre d'une « organologie générale »,⁴³⁰ qui considère l'histoire esthétique de l'humanité comme une « série de désajustements successifs entre trois grandes organisations qui forment la puissance esthétique de l'homme : son corps avec son organisation physiologique, ses organes artificiels (techniques, objets, outils, instruments, œuvres d'art) et ses organisations sociales résultant de l'articulation des artefacts et des corps.»⁴³¹ Qu'en est-il pourtant de la place du vivant non-humain dans cette organologie ? L'action des êtres humains ne s'inscrit-elle pas dans des milieux organiques qui la modèlent ? Ne participe-t-elle pas à modifier et créer des milieux vivants, ou du moins des milieux hybrides, des naturescultures, qui en retour inventent l'humanité ? Ces discours sur l'« origine » de l'« homme » ne traduisent et trahissent-ils pas des représentations du monde

⁴²⁸ *Ibid.*, p.184.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.148.

⁴³⁰ STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle. Op.cit.*, p.23.

⁴³¹ *Ibid.*, p.23.

et des êtres qui le composent, incompatibles avec une réelle prise en considération du « tort global »⁴³² contemporain ?

Frédéric Neyrat formule en d'autres termes cette absence problématique du vivant non humain dans la pensée de Bernard Stiegler : si l'on considère que l'évolution de l'être humain est immédiatement superposée à l'évolution de la technique, que son essence est essentiellement technique, « ne risque-t-on pas ici la substitution intégrale du vivant par la technique ? »⁴³³ Si l'être humain se définit par la médiation technique et ses prothèses inorganiques, « est-ce à dire que la vie sera appelée à disparaître, relevée (dépassée et conservée) par la technique ? Qu'est-ce que la 'poursuite de l'évolution du vivant par d'autres moyens que la vie', si ce n'est, en définitive, une élimination du vivant ? »⁴³⁴ Dans plusieurs de ses travaux, Frédéric Neyrat revient sur la manière dont Bernard Stiegler mais aussi Peter Sloterdijk,⁴³⁵ ou encore Michel Serre, analysent le paléolithique supérieur, ce moment caractérisé par la diversification de l'habitat, la multiplication des usages du feu, des outils et des armes : « C'est la période du grand retournement, où les outils se mettent à produire des hommes, période de l'externalisation sans intérieur préalable (Stiegler), du cercle anthropotechnique (Sloterdijk), quand on commence un type d'évolution que Serres qualifie d'exo-darwinisme : les objets remplacent les organes, ils s'adaptent et 'se transforment à notre place'. Ce retournement est le moment de la grande rupture avec les autres habitants du monde, un moment de débouclage vis-à-vis de ce que désormais l'on va commencer à nommer du terme de 'nature' ».⁴³⁶ Pour Frédéric Neyrat, ces auteurs participent à la construction d'un imaginaire dans lequel « l'humanité tend à se croire simplement liée à elle-même, dans la pauvre fraternisation des semblables humains où l'exclusion de toute autre possible bat son plein ».⁴³⁷ En opposition à cette vision centrée sur le rôle des anthropotechniques, Frédéric Neyrat vise à réintroduire le vivant dans la fabrique de l'humanité car « jamais ça ne s'hominise tout seul au milieu d'un monde fixe »,⁴³⁸ et cette conclusion me semble incontournable pour aborder l'architecture des temps présents et à venir.

En quoi cette réflexion sur l'hominisation permet-elle de penser l'architecture contemporaine ? En interrogeant les représentations de l'histoire des êtres humains, et donc les récits culturels qui nous forgent aujourd'hui, elle permet d'une part de les penser en d'autres termes : non pas en terme d'évolution technico-humaine, mais de devenirs, des devenirs avec d'autres formes de vie. Je reprends ce « concept de forme de vie »⁴³⁹ à Frédéric Neyrat, qui l'utilise pour penser les différences qui existent entre vie humaine, vie animal et végétale, tout en maintenant une interrogation permanente sur le phénomène du vivant qui les traverse. Cette expression définit la multiplicité des modes d'existence propres aux êtres humains, en même temps que les différents types d'incarnation du vivant non-humain. « Concept qui peut se lire dans les deux sens, il permet de passer des formes humaines d'existence concrète au vivant qu'il subsume, et des conditions

⁴³² NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. *Op.cit.*, p.136.

⁴³³ NEYRAT, Frédéric. *Homo Labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*. *Op.cit.*, p.99.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.99-100.

⁴³⁵ SLOTERDIJK, Peter. « *La Domestication de l'Être* ». *Op.cit.*

⁴³⁶ NEYRAT, Frédéric. *Homo Labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*. *Op.cit.*, p.110-113.

⁴³⁷ *Ibid.*, 2015.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.75.

⁴³⁹ NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. *Op.cit.*, p.142-143

d'auto-organisation du vivant aux contextes singuliers dans lesquels il se manifeste – forme de vie et vie des formes en quelque sorte ». ⁴⁴⁰ Cette utilisation de l'expression « formes de vie » me semble fructueuse pour fabriquer une architecture et une pensée sur l'architecture qui participe d'une extension du domaine de la politique et de l'éthique au-delà des seuls humains, sans pour autant prétendre leur assurer un traitement identique et homogène. Elle me semble utile pour réintroduire des possibilités de vie digne non seulement pour les êtres humains, mais aussi pour les autres formes de vie à rebours du « tort global » contemporain. Elles nous invite à considérer avec sérieux les effets que produisent les formes des milieux actuels sur la fabrique des êtres humains et des autres formes de vie, et ainsi à soulever d'autres « problèmes fondamentaux » dans l'étude, et par conséquent dans la conception, de l'architecture contemporaine.

Les textes de Tim Ingold me paraissent également être en mesure de réinterroger les récits technocentrés de l'anthropogénèse, et leurs effets sur le monde social humain et le monde organique. Dans plusieurs de ses écrits, l'anthropologue critique le modèle traditionnel de la théorie de l'évolution : les différences que celle-ci construit entre biologie et culture, ou entre évolution et histoire, sont pour lui un obstacle à la « compréhension de notre identité humaine et de notre place dans le monde vivant ». ⁴⁴¹ Il cherche pour sa part à montrer l'absence de frontière entre processus dits biologiques et processus dits culturels : contrairement au récit développé par Bernard Stiegler, Tim Ingold considère que la mémoire de l'humanité ne se cristallise pas que dans des objets techniques, des infrastructures et des espaces construits, elle se sédimente aussi dans les formes du vivant : « En parlant des êtres humains, nous avons pris l'habitude de désigner par le terme histoire ce processus par lequel des personnes, au fur et à mesure des générations et à travers leurs activités quotidiennes, façonnent les contextes dans lesquels leurs successeurs parviendront à maturité ». ⁴⁴² Tim Ingold soutient « que l'histoire humaine n'est qu'une partie d'un processus qui se déroule dans l'ensemble du monde organique. » ⁴⁴³ Pour lui, les êtres humains, comme les autres organismes, reçoivent en héritage un « matériel génétique » mais aussi « l'environnement au sein duquel ce matériel est placé ». ⁴⁴⁴ Chaque organisme contribue à façonner, « par ses actions, les conditions environnementales dans lesquelles se déroulera son développement ultérieur ainsi que celui d'autres organismes - qu'ils soient ou non de la même espèce – auxquels il est relié. » ⁴⁴⁵ Les êtres humains comme les autres espèces sont ainsi « engagés – au côté d'autres créatures – au sein d'un champ ininterrompu de relations » ⁴⁴⁶ qui fabrique leurs mondes communs. À la lumière des transformations climatiques et environnementales que nous connaissons aujourd'hui, le constat semble aujourd'hui une évidence. Sommes-nous pour autant réellement capables de le prendre en considération dans la fabrique de l'architecture, de son histoire, de sa théorie, de sa critique ? Jusqu'à quel point nous oblige-t-il à reconsidérer leurs « fondamentaux » ?

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons. Op.cit.*, p.90.

⁴⁴² *Ibid.*, p.64-65.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.76.

Bernard Stiegler – en montrant comment les êtres humains se construisent via leurs prothèses, mémoires du passé cristallisées dans des dispositifs construits et agissant sur le présent - permet de penser les agencements que l'architecture peut participer à constituer entre l'individuation du « je » et du « nous ». Frédéric Neyrat - en rappelant que l'humanité n'est pas simplement liée à elle-même –, et Tim Ingold - en affirmant que l'« histoire d'un environnement, c'est l'histoire des activités de tous ces organismes, humains et non humains, présents et passés, qui ont contribué à sa formation »⁴⁴⁷ -, nous permettent de considérer la construction des êtres humains dans un champ relationnel qui n'est pas seulement technique ou social, mais aussi organique. Je suis convaincue que penser l'architecture au temps du « tort global » suppose de prendre au sérieux ces réciprocitys dans la pratique, l'histoire, la théorie et la critique architecturales. Il reste encore difficile pour moi de penser les implications de ces réflexions tant dans les savoirs liés à l'architecture que dans ses pratiques. Voici une première perspective pour mes travaux à venir : poursuivre l'approfondissement de cette réflexion dans le champ théorique, chercher des pratiques architecturales qui permettent de la penser dans les champs historique et critique, formuler à partir d'elles des perspectives pour la production contemporaine des milieux en prenant en considération sur toutes les formes de vie.

Langage, réciprocitys terrestres et architecture cosmopolitique

Une autre façon de faire travailler l'hypothèse de départ de Françoise Choay est de considérer le rapprochement qu'elle opère entre production de l'espace bâti et langage au sein de l'anthropogénèse, lorsqu'elle écrit notamment que la « compétence d'édifier » est « une compétence inscrite dans notre patrimoine génétique de la même façon que cet autre propre de l'homme, la compétence du langage. »⁴⁴⁸ David Abram s'est intéressé à la manière dont le langage – et les récits qui rendent compte de son évolution historique – nous construisent et participent de notre relation à la nature non-humaine. Dans son ouvrage *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, il revient sur la manière dont la culture humaniste considère le langage : cette « conception dominante du langage, telle qu'elle existe depuis la révolution scientifique au moins et telle qu'elle est toujours acceptée aujourd'hui, d'une manière ou d'une autre, par la plupart des linguistes contemporains, fait de tout langage un ensemble de mots ou de 'signes' arbitraires, objets d'un accord conventionnel et liés par un système purement formel de règles syntaxiques et grammaticales. Le langage, en ce sens, est alors proche d'un code. Il serait une manière de représenter les choses et les événements du monde perçu, mais il ne présenterait pas de connexion interne non arbitraire avec ce monde et en serait donc parfaitement séparable. »⁴⁴⁹ David Abram s'oppose à cette abstraction de deux points de vue : d'une part, il considère que la parole, est un geste corporel qui parle directement à notre propre corps, « une gesticulation vocale dont la signification est inséparable de la sonorité, de la forme et du rythme des mots. »⁴⁵⁰ D'autre part, pour lui, ce n'est pas « le seul corps humain mais bien l'ensemble du monde sensuel

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.143-144.

⁴⁴⁸ CHOAY, Françoise. *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France. Op.cit.*, p.7.

⁴⁴⁹ ABRAM, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens. Op.cit.*, p.103-104.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.100.

qui fournit la structure profonde du langage ». ⁴⁵¹ Celui-ci relève aussi de l'« expression de la terre animée qui nous enveloppe. » ⁴⁵² Avec David Abram, il devient possible de « penser la complexité du langage humain comme liée à la complexité de l'écologie terrestre – et non à une complexité qui singulariserait notre espèce indépendamment de cette matrice. » ⁴⁵³

« La nature non-humaine semble s'être retirée tant de nos paroles que de nos sens. » ⁴⁵⁴ L'écriture alphabétique, « nouvelle collaboration synesthésique entre l'œil et l'oreille, entre la vision et l'audition » ⁴⁵⁵ a contribué à ce retrait. En effet, « en l'absence de systèmes d'écriture formelle, les communautés humaines apprennent à se connaître essentiellement à partir du reflet que leur renvoient les animaux et les milieux animés avec lesquels elles sont directement engagées. » ⁴⁵⁶ Leurs langues se lient aux langues des animaux et aux sons du vivants. David Abram convoque Maurice Merleau-Ponty pour rendre compte de cette « participation réciproque – entre notre propre chair et la chair du monde environnant – ce que nous appelons perception », ⁴⁵⁷ participation qui s'éteint lorsque le mode d'expérience largement anthropocentrique de l'écriture se répand. Corrélativement selon David Abram se dégrade la capacité à être responsable devant « la bio-région ou le monde plus-qu'humain de la vie où cette culture s'enracine. » ⁴⁵⁸ De nouvelles sensibilités apparaissent, « un nouveau soi qui peut entrer en relation avec ses propres traces verbales, qui peut considérer ses propres affirmations et y réfléchir au moment même où il les formule, et qui peut donc interagir avec lui-même sur un mode réflexif, isolé des autres et de la terre animée alentour ». ⁴⁵⁹ Il ne s'agit pas pour David Abram de renoncer à l'alphabétisation et d'abandonner l'écriture : « notre tâche est plutôt de prendre en charge les mots écrits et toute leur puissance pour, patiemment, soigneusement, inscrire à nouveau la langue dans la terre alentour. » ⁴⁶⁰ À rebours de l'approche sémiologique de la culture architecturale rationaliste, il permet d'imaginer d'autres manière de penser l'architecture à partir d'autres manières de penser le langage.

L'analogie entre langage et architecture me semble ainsi intéressante à considérer d'autant plus lorsque l'on appréhende non le temps long de l'anthropogenèse, mais le caractère accéléré des situations contemporaines. D'une certaine manière, en effet, David Abram identifie une forme de « misère symbolique » qui redouble celle identifiée par Bernard Stiegler, sous la forme d'une perte du rapport charnel au vivant. Ne peut-on affirmer que, comme l'écriture et le langage, les formes de l'architecture, de l'urbanisme et de la fabrique des territoires sont largement devenues des constructions déliées des gestes corporels – des architectes, des constructeurs et constructrices, des habitants et habitantes - , quelles ont perdu les qualités de l'espace de contact décrit par Françoise Choay, celui qui « a pour fonction de nous intégrer à la terre ainsi que parmi les autres vivants et les autres hommes ». ⁴⁶¹ Ne peut-on constater qu'elles structurent la manière dont nous

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*, p.112.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.116.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.124.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.169.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.167.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.173.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.234.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.232-233.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.356.

⁴⁶¹ CHOAY, Françoise. *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France. Op.cit.*, p.13.

entretenons un contact sensoriel avec le vivant, et qu'elles pourraient nous accompagner pour forger de nouvelles sensibilités dans lesquelles l'environnement ne serait plus une « simple toile de fond passive devant laquelle nos histoires humaines se déploient, mais un puissant champ d'intelligence auquel nos actions participent »?⁴⁶² Voici une autre perspective pour aborder les pratiques et les réalisations architecturales dans la suite de mes travaux de recherche.

La manière dont Val Plumwood considère la poésie et la littérature ouvre des réflexions similaires. Elle propose pour ces formes de création un projet qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'architecture et la recherche en architecture : « Il s'agit de ré-animer le monde, et de nous remodeler nous-mêmes, afin de devenir les membres d'une communauté écologique ».⁴⁶³ En présentant la « nature à la voix active »,⁴⁶⁴ écrivains et écrivaines – mais aussi architectes ? - pourraient participer à la reconnaissance de l'« agentivité »⁴⁶⁵ non humaine en la prenant en considération lors de la conception d'un projet, mais aussi en fabriquant des formes et des processus permettant de faire autrement « entendre les sons comme des voix, percevoir les mouvements comme des actes, l'adaptation comme une intelligence et un dialogue, la coïncidence et le chaos comme la créativité de la matière ».⁴⁶⁶ Ne peut-on imaginer que l'intégration à ces champs relationnels via l'architecture pourrait non seulement enrichir nos vies et nos sensibilités, mais aussi nous permettre de nous rendre compte de la fragilité de nos milieux et de la nécessité d'en prendre soin, à percevoir qu'en réalité, avec Déborah Bird Rose, les « êtres vivants autres qu'humains ont leurs propres raisons, leur propre sensibilité, leur propre volonté de s'épanouir » ?⁴⁶⁷ Celle-ci réaffirme par ailleurs qu'« être vivant implique de savoir que sa vie dépend de la mort des autres.»⁴⁶⁸ Déborah Bird Rose qualifie de « spatialité incorporée » cette reconnaissance du fait « que nous sommes co-participant.e.s à des réciprocités terrestres qui nous font être, devenir et mourir.»⁴⁶⁹ Il s'agit de prendre au sérieux le fait que l'humanité est le fruit d'une « collaboration interspécifique »⁴⁷⁰ et en conséquence de faire « entrer les non-humains dans le domaine de ceux à qui des droits sont dus ».⁴⁷¹ Il ne s'agit pas pour Déborah Bird Rose de le faire au niveau de chaque individu non-humain, mais elle suggère plutôt de considérer nos responsabilités « envers des connexions localisées. Une telle analyse permet d'élever les questions de justice au niveau de l'individu vers un niveau, bien plus interactif, de lieux de connexions. Il s'ensuit que la connectivité exigera un système étendu et enrichi de droits humains autant que de droits animaux et écosystémiques – un système qui n'inclut pas seulement les individus, mais aussi les relations ».⁴⁷² Val Plumwood tire des conclusions similaires : « L'incapacité ou le refus de reconnaître la contribution des non-humains à notre existence nous encourage à les priver de ressources. Certains aspects du problème relèvent de l'équité, parce que nous refusons d'accorder

⁴⁶² ABRAM, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens. Op.cit.*, p.339.

⁴⁶³ PLUMWOOD, Val. *Réanimer la nature. Op.cit.*, p.59-60.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques. Op.cit.*, p.34.

⁴⁶⁸ BIRD ROSE, Déborah. *Le rêve du chien sauvage. Amour et extinction. Op.cit.*, p.44.

⁴⁶⁹ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques. Op.cit.*, p.25.

⁴⁷⁰ BIRD ROSE, Déborah. *Le rêve du chien sauvage. Amour et extinction. Op.cit.*, p.31,32,33.

⁴⁷¹ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques. Op.cit.*, p.26.

⁴⁷² *Ibid.*, p.27.

aux autres espèces leur part de la Terre, d'autres relèvent de l'éthique, parce que nous ne leur accordons pas le soin [care], la considération et l'attention qu'elles méritent.»⁴⁷³ Je suis intéressée de développer cette perspective par la suite : que signifie, que pourrait signifier, cette éthique, dans la fabrique et dans la critique des pratiques et des formes architecturales ?

Cosmopolitique, la politique de l'être en relations

Ces perspectives supposent de revenir aux récits culturels dominants et de réinterroger leurs fondements. Frédéric Neyrat s'attache ainsi à défaire un certain nombre de définitions « humanistes » de l'être humain qui « impliquent un statut d'exception immunologique concernant non seulement l'être humain, mais aussi les structures qui l'informent et l'environnement qu'il produit ».⁴⁷⁴ Ce statut relève d'un récit dans lequel les autres formes de vie sont tenues pour rien : « Animalité, nature, vie organique disiez-vous ? Non, rien. Le problème est que le néant qui précède cette supposée exception humaine absolue [et qui caractérise l'humanisme] n'est pas qu'un terme descriptif, il est aussi performatif, et conduit à tenir pour rien – pour trois fois rien, pour quantité négligeable, pour une matière corvéable – la nature animale et sa vivante organicité.»⁴⁷⁵ Il oppose pour sa part à ces formes d'humanisme un matérialisme relationnel. Celui-ci se donne comme objectif de ne pas détruire les conditions de possibilités du vivant et vise un commun élargi au-delà de la sphère humaine : un commun qui « n'est pas seulement quelque chose qui est fait par l'humain et pour l'humain, il concerne l'ensemble des formes de vie qui, de gré ou de force, ont été embarquées dans la globalisation du monde.»⁴⁷⁶ Le travail de Frédéric Neyrat m'intéresse dans la mesure où, en revenant sur ces récits de l'humanisation et de l'« exception » humaine, il permet d'envisager « de cesser de participer à l'extension de l'empire d'un monde sans nature, à l'entreprise d'éradication intellectuelle et matérielle de toute altérité à l'expérience humaine ».⁴⁷⁷

Frédéric Neyrat trace des propositions qui m'apparaissent stimulantes pour penser la relation que les pratiques architecturales entretiennent, et peuvent entretenir, avec les différentes formes de vie, en redessinant notamment la cartographie des pensées contemporaines de l'écologie. D'un côté, il s'oppose à des positions qu'il qualifie d'« *anaturalistes* », à savoir d'une part le *géo-constructivisme*, d'autre part l'*éco-constructivisme*. Le *géo-constructivisme* est une technopolitique qui prétend conjurer les dangers écologiques et techno-industriels par un surcroît de modifications humaines. Dans cette approche, la nature est dépassée par le pouvoir techno-industriel de l'humanité, ou plutôt d'une minorité dominante de l'humanité. La nature devient nature humaine, la Terre une planète artificielle qu'il faut apprendre à piloter pour le bien-être de l'humanité. L'*éco-constructivisme* quant à lui, porté par Bruno Latour notamment, met sur le même plan production technologique et génération humaine : rien n'est donné, tout est processus donc tout est constructible. Il n'y a plus de nature car il serait désormais impossible de rencontrer une partie de nature qui n'aurait été touchée, utilisée, hybridée, modifiée par l'humanité. Géo-constructivisme

⁴⁷³ PLUMWOOD, Val. *Réanimer la nature*. *Op.cit.*, p.34-35.

⁴⁷⁴ NEYRAT, Frédéric. *Homo Labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*. *Op.cit.*, p.151.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.18-19.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.46.

⁴⁷⁷ NEYRAT, Frédéric. *La part inconstructible de la terre. Critique du géoconstructivisme*. *Op.cit.*, p.19.

comme éco-constructivisme développent la « fiction d’Homo Naturans qui soutient que l’Humanité a désormais la puissance naturelle d’être partout, de créer partout, au point même où la technologie comme telle deviendrait indiscernable du naturel.»⁴⁷⁸ Frédéric Neyrat s’oppose tout autant aux positions qu’il qualifie de « néo-organicisme », la *deep ecology* d’Arne Naess par exemple, ou tout autre approche qui pose la nature comme une substance omniprésente, « un naturalisme absolu qui soutient que la nature est partout, y compris dans l’être humain »⁴⁷⁹. Pour Frédéric Neyrat, *éco-constructivisme* comme *néo-organicisme* relèvent tous deux d’une conception *anaturaliste* : « envisager l’écologie contre [...] ou sans [...] la nature serait un symptôme de la pulsion anaturaliste de l’Occident, une pulsion de mort spécifique qui chercherait à en finir symboliquement et réellement avec la nature, et qui se traduirait alors nécessairement par des dommages environnementaux.»⁴⁸⁰

Frédéric Neyrat propose au contraire une écologie qu’il qualifie d’« *écologie de la séparation* ». Ni humaniste, ni naturaliste, celle-ci regarde avec prudence la destruction du grand partage humains-non-humains et défend, à la fois, l’être en relation de l’humanité, et l’exigence de la reconnaissance de l’altérité en tant que tel. Le principe central en est le suivant : « Tout n’est pas nature, mais la nature fait que tout n’est pas humain.»⁴⁸¹ S’il s’oppose à « la réduction de la nature à un objet dévitalisé »,⁴⁸² il refuse pour autant de « poser la nature en sujet absolu »,⁴⁸³ c’est-à-dire de la considérer comme une substance omniprésente qui nous condamnerait à l’absence de dehors. Dans son approche, la Terre est vue comme un trajet – « ni objet (visé géo-constructiviste) ni quasi-sujet (visée néo-organiciste) »⁴⁸⁴ -, et la nature comme un champ relationnel intensif de vie et de non-vie : « la nature n’est pas seulement un produit, elle est une force autonome de production »,⁴⁸⁵ « la nature n’est pas seulement nature naturelle (objet manipulable), nature naturante (sujet producteur), mais aussi nature dénaturante – un mouvement de retrait, d’anti-production précédent toute production.»⁴⁸⁶

À cette *écologie de la séparation* s’articule chez Frédéric Neyrat une « *écologie cosmopolitique* », dont l’enjeu est l’élargissement du domaine de la communauté et du politique au-delà de la sphère humaine. Il s’agit de passer du « du bios à l’oïkos, de l’oïkos au cosmos »,⁴⁸⁷ et donc de penser non pas une biopolitique, ni une écopolitique, mais une cosmopolitique donc : « la politique de l’être en relations.»⁴⁸⁸ L’enjeu de cette « éco-politique globale »⁴⁸⁹ est la construction d’une réponse à « l’exigence de justice qu’appelle un monde dévasté par les atteintes portées à toutes les formes de vie, qu’elles soient humaines ou non-humaines, individuelles ou collectives ».⁴⁹⁰ Il s’agit de reconnaître l’enchevêtrement des formes de vie, et de laisser ouvertes leurs possibilités d’auto-organisation indépendamment de l’ingérence humaine, au nom du

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.239.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.259.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.197.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.275.

⁴⁸² *Ibid.*, p.239.

⁴⁸³ *Ibid.*, p.238.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.239.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.251.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.239.

⁴⁸⁷ NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. *Op.cit.*, p.15.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.161.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.15.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.15.

principe suivant : « laisser-être les existants est le nom ultime de la justice. »⁴⁹¹ Au cœur de cette écologie cosmopolitique, Frédéric Neyrat propose le concept de « collectifs asymétriques de la Terre »⁴⁹² pour définir les « assemblées composites »⁴⁹³ multiples qui relient des humains et des non-humains. La notion d'asymétrie rend compte principalement, mais pas seulement, du fait suivant : nous avons une responsabilité vis-à-vis des autres formes de vie, mais celles-ci n'en n'ont pas vis-à-vis des êtres humains. Ces travaux m'engagent pour ma part à penser l'architecture au sein d'une cosmopolitique, favorisant – et pas seulement préservant - « tout ce qui augmente les puissances d'être des formes de vie ». ⁴⁹⁴

En approchant la valeur « intrinsèque » des formes de vies et des communautés qu'elles construisent, David Abram, Déborah Bird Rose ou encore Frédéric Neyrat ouvrent plusieurs pistes de réflexion pour une architecture et une recherche en architecture prenant au sérieux les communautés de destins entremêlés entre humains et non-humains, ainsi que leurs implications éthiques : la prise en considération en amont d'une intervention de ces droits sur le site lui-même de construction, une attention identique sur les lieux dont proviennent les matériaux de construction, la capacité des formes architecturales et des processus qui les construisent à évoluer avec les autres formes de vie, et leur disposition à nous rendre sensibles à ces réciprocitys terrestres via les formes et les processus architecturaux. S'intéresser à la mise en pratique de ces attentions et à la manière dont elles nécessitent un renouvellement des répertoires épistémologiques dans les recherches en histoire, théorie et critique de l'architecture m'apparaît comme une autre perspective pour les travaux que je souhaite engager à l'avenir.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.18.

⁴⁹² *Ibid.*, p.17.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.145-146.

Écologie cosmopolitique et fabrique du sensible : architecture et espace de l'apparaître

L'écologie cosmopolitique telle qu'elle est définie par Frédéric Neyrat me paraît une piste intéressante pour, d'une part, construire des pratiques de l'architecture aux prises avec ces « réciprocity terrestres »,⁴⁹⁵ et pour fabriquer des histoires, théories et critiques architecturales participant à saisir les implications de cette éthique au sein des mondes contemporains d'autre part. Pour esquisser un premier pas sur ces chemins, j'aimerais pour terminer ce mémoire ouvrir la réflexion théorique suivante : dans quelle mesure les formes architecturales, une fois construites, nous rendent-elles possiblement sensibles à ces réciprocity terrestres ? Pour esquisser des premières pistes de réponses, il s'agit de poursuivre la réflexion sur la manière dont notre environnement construit participe à la fabrique de notre interprétation de notre place au sein des milieux que nous habitons, d'interroger les conséquences politique de cette fabrique du sensible, et ses effets à l'échelle de ces réciprocity terrestres.

Matrice d'interprétation du monde et partage du sensible

Judith Butler, dans ses essais sur la violence, la guerre et le deuil d'une part,⁴⁹⁶ dans ceux sur la pluralité, la performativité et le politique d'autre part,⁴⁹⁷ interroge la manière dont les diverses formes de médias façonnent nos sens, forgent « l'organisation sociale du son et de la voix, de l'image et du texte, du tact et de l'odorat »,⁴⁹⁸ et constituent les « cadres par l'intermédiaire desquels le monde est donné et le domaine de l'apparaître circonscrit. »⁴⁹⁹ Ses réflexions m'aident aujourd'hui à penser l'architecture comme média et comme support matériel qui soutient l'action humaine, participe à la construction des cadres au travers desquels le monde nous est donné à apparaître, à façonner nos sens et notre sensibilité, à construire nos actions. Que nous apporte dans les champs de l'histoire, la théorie et la critique de considérer l'architecture comme participante des « infrastructures » dont nous dépendons, cet « ensemble de relations socio-environnementales et de réseaux de soutien et de subsistance, qui traversent les frontières entre l'humain, l'animal et la technique » ?⁵⁰⁰ Quel est l'effet de celui-ci sur la constitution de nos corps ? Dans quelle mesure les processus de conception, de co-conception et de construction, ainsi que les formes et les matières architecturales peuvent-elles redéployer « l'espace de l'apparaître afin de contester et de nier les formes existantes de légitimité politique » ?⁵⁰¹ Sont-ils en capacité de me mettre autrement en relation « avec ce qui est vivant, non seulement au-delà de moi-même mais au-delà de mon humanité », avec le « réseau biologique de vie qui excède le domaine de l'animal humain »,⁵⁰² cette « matrice de relations de soutien et d'interdépendance »⁵⁰³

⁴⁹⁵ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques*. *Op.cit.*, p.25.

⁴⁹⁶ BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. *Op.cit.*.

⁴⁹⁷ BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Librairie Arthème Fayard, 2016, E-Book non paginé.

⁴⁹⁸ BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. *Op.cit.*, p.173.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. *Op.cit.*, E-Book non paginé.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*

dont dépend notre persistance ? Quelles obligations éthique et politiques découlent de cette reconnaissance de nos dépendances et du désir de laisser la possibilité aux autres de vivre une « vie bonne » ?⁵⁰⁴ Les textes de Judith Butler sont une entrée intéressante à mon sens pour penser la place des actions des architectes dans la « biopolitique des corps ». Par biopolitique, j'entends avec cette philosophe les « pouvoirs qui organisent notre vie, ainsi que ceux qui rendent certaines vies plus précaires que d'autres, [...] qui prennent des séries de mesures pour l'évaluation différenciée de la vie elle-même.»⁵⁰⁵ Quelles sont, dans la pratique et la recherche architecturales, « les vies qui comptent ? Quelles sont celles qui ne comptent pas comme vies, qu'on ne peut pas reconnaître comme des vies vivables, ou qui ne comptent que de manière ambiguë comme des vies ? »⁵⁰⁶ Ou pour le dire autrement, qu'est-il acceptable de détruire pour construire notre environnement de vie ? Quelles vies produisent les choix qu'engagent les architectes au travers de leurs dessins : vies des travailleurs et travailleuses qui vont exploiter les ressources et les transformer, vies des autres formes de vie qui sont affectées sur le site de construction et au-delà ? « En d'autres termes, je ne saurais affirmer ma propre vie sans évaluer de manière critique ces structures qui évaluent différemment la vie elle-même. Cette pratique de la critique est telle que ma propre vie a partie liée avec les objets que je réfléchis. Ma vie est cette vie-là, menée ici, dans cet horizon spatio-temporel défini par mon corps, mais elle est aussi hors d'ici, impliquée dans d'autres processus vitaux dont je ne suis qu'une partie. En outre, ma vie se trouve impliquée dans les pouvoirs qui décident quelles vies importent plus que les autres ; quelles personnes peuvent devenir des modèles pour tous les êtres vivants, et qui aura une vie qui n'est pas une vie dans les termes contemporains qui décident de la valeur des êtres vivants.»⁵⁰⁷ Interroger l'architecture comme pouvoir participant de ces dynamiques m'intéresse pour poursuivre mes recherches.

Partage du sensible et extension du domaine de la reconnaissabilité

Les définitions, précédemment citées, de la politique par Jacques Rancière comme « configuration d'un espace spécifique, [...] découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet »,⁵⁰⁸ et son rapport à l'esthétique, « comme redistribution des rapports entre les formes de l'expérience sensible »⁵⁰⁹ ne dit rien d'autre. Comment les architectes interviennent-ils – de manière plus ou moins consciente – dans cette « fabrique du sensible » ?⁵¹⁰ Comment nous donnent-ils à percevoir le monde et de quels pouvoir affirment-ils la « légitimité » ?⁵¹¹ Quelles « fictions », c'est-à-dire quels « réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut

⁵⁰⁴ BUTLER, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ? Op.cit.*, non paginé.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique. Op.cit.*, p.37.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.25-26.

⁵¹⁰ RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique.* Paris : La Fabrique-éditions, 2000, p.67-68.

⁵¹¹ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique. Op. cit.*, p.26.

faire »⁵¹² produisent-ils ? Comment reconfigurent-ils la « carte du sensible » ?⁵¹³ Je souhaite dans mes travaux à venir en histoire, théorie et critique, considérer l'architecture comme opération de pouvoir, opérant des « cadrage sélectifs et différentiels »,⁵¹⁴ au sens de Judith Butler, participant à réguler les affects de celles et ceux qui la vivent, mais aussi de celles et ceux qui participent à sa fabrication, et qui, se faisant, rend éthiquement sensible, ou non, aux êtres et aux choses qui les entourent, et qui dans sa production engage des formes de vie qu'il s'agit par là-même de reconnaître.

Pour Judith Butler, « une vie déterminée ne peut-être, à strictement parler, appréhendée comme ayant été blessée ou perdue si elle n'a pas au préalable été appréhendée comme vivante ».⁵¹⁵ Quelles sont les vies que les « cadres épistémologiques » que nous mobilisons comme architectes, historiens, théoriciens, critiques, permettent ou échouent à appréhender « comme étant perdues ou blessées (sujettes à la perte ou à la blessure) » ?⁵¹⁶ Si Judith Butler considère essentiellement ces questions au sein des communautés humaines dans des situations de guerres, de précarités politiques, sociales et économiques, ou encore de genre, il me semble fructueux, jusqu'à un certain point, de les ouvrir aux autres situations et aux autres formes de vie. Il ne s'agit pas de mettre sur le même plan politique l'ouvrier ou l'ouvrière déqualifiés qui opèrent comme manœuvres sur un chantier au dépend de leur santé, et les organismes vivants dont l'habitat est détruit par l'exploitation d'une carrière de pierre, mais à tout le moins de considérer les effets des actes architecturaux sur toutes ces formes de vie, et ce afin de prendre des décisions conscientes et informées, de choisir les mondes que nous participons à fabriquer ou à détruire lorsque nous construisons : quels types de destructions sont acceptables ou inacceptables d'un point de vue éthiques ? « Que pourrait-on faire pour produire un ensemble de conditions plus égalitaires de reconnaissabilité »⁵¹⁷ dans les processus de conception et de construction et les formes architecturales ? Quels sont les processus, les matières et les formes architecturales capables d'élargir le « champ de l'apparaître »⁵¹⁸ ? Quelles sont les vies qui « doivent être considérées comme sujettes au deuil, méritant d'être protégées, appartenant à des sujets de droits qui doivent être respectés »⁵¹⁹ indépendamment du profit que nous pourrions tirer, comme humains, de cette reconnaissance ? Poser ces questions, c'est déjà reconnaître que nos habitudes de pensée ne vont pas de soi, et examiner au profit et au dépend de qui s'établissent les gestes architecturaux.

Production de subjectivité et re-singularisation individuelle et collective

Félix Guattari me permet de formuler des objectifs similaires lorsqu'il propose « une reconversion écosophique des pratiques architecturales et urbanistiques. »⁵²⁰ Avec lui, on peut voir l'architecture non seulement comme une matrice d'interprétation du monde qui nous entoure,

⁵¹² RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Op.cit., p.62.

⁵¹³ *Ibid.*, p.62-63.

⁵¹⁴ BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Op.cit., p.7.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p.7.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.7.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.12.

⁵¹⁸ BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Op.cit., E-Book non paginé.

⁵¹⁹ BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Op.cit., p.44.

⁵²⁰ GUATTARI, Félix. « Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective », 1993. GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie ? Textes présentés par Stéphane Nadaud*. Op.cit., p.54.

mais aussi comme un dispositif « de production de subjectivité allant dans le sens d'une re-singularisation individuelle et/ou collective », ⁵²¹ capable de participer à la reconstruction de « l'ensemble des modalités de l'être-en-groupe ». ⁵²² Félix Guattari propose « de se défaire de toutes références et métaphores scientistes pour forger de nouveaux paradigmes qui seront, eux, plutôt d'inspiration éthico-esthétiques. » ⁵²³ Il s'agit de considérer l'architecture, au même titre que d'autres pratiques, comme un lieu d'organisation de « nouvelles pratiques micro-politiques et micro-sociales, de nouvelles solidarités » ⁵²⁴, d'invention de « nouveaux Univers de référence », ⁵²⁵ la possibilité d'une « réappropriation, une autopoïèse des moyens de production de la subjectivité », ⁵²⁶ générant « d'autres façons de sentir le monde ». ⁵²⁷ Comme œuvre artistique, l'architecture pourrait se constituer comme « une entreprise de décadage, de rupture de sens, de prolifération baroque ou d'approfondissement extrême qui entraîne le sujet dans une récréation et une réinvention de lui-même. » ⁵²⁸

Se dessinent ici des enjeux pour l'architecture, mais qu'en est-il de la recherche ? Il me semble que mettre au jour ces possibles est l'une de ses tâches, participer, avec les praticiens et praticiennes, à situer d'une part ces enjeux et ces nouvelles matrices de sens et prendre part aux débats contemporains ; et d'autre part, dans les champs de l'histoire, de la théorie et de la critique, élargir le champ du reconnaissable et ouvrir à partir de lui de nouveaux problèmes. Participer à créer de nouveaux devenir-avec. Pour reprendre Donna Haraway, « Nous vivons des temps perturbants et confus, des temps troublants et troublés – et quand je dis 'nous', je veux dire tout le monde sur Terra. Devenir capables d'y répondre, ensemble, dans toute notre insolente disparité, telle est la tâche qui nous incombe. Les temps confus débordent de peines et de joies. De peines et de joies avec leurs motifs largement injustes, avec des destructions inutiles de ce qui a cours et des résurgences nécessaires. Nous devons créer de nouvelles parentés, des lignées de connexions inventives. Nous devons apprendre ainsi, au cœur d'un présent épais, à bien vivre et à bien mourir, ensemble. Il nous faut semer le trouble, susciter une réponse puissante à des événements dévastateurs. Nous devons aussi calmer la tempête et reconstruire des lieux paisibles », ⁵²⁹ architectes, historiens et historiennes, théoriciens et théoriciennes, critiques, mais aussi étudiants et étudiantes, maîtres et maîtresses d'ouvrages, usagers, habitants et habitantes et autres formes de vie, « bestioles mortelles, entrelacées dans des configurations innombrables et inachevées de lieux, de temps, de matières et de questions, de significations. » ⁵³⁰

⁵²¹ GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. *Op.cit.*, p.21.

⁵²² *Ibid.*, p.22.

⁵²³ *Ibid.*, p.25.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.45-46.

⁵²⁵ GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. *Op.cit.*, p.16-17.

⁵²⁶ *Ibid.*, p.27.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.135.

⁵²⁸ GUATTARI, Félix. « Vers une écologie », non daté. GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écologie ? Textes présentés par Stéphane Nadaud*. *Op.cit.*, p.66-67.

⁵²⁹ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. *Op.cit.*, p.7.

⁵³⁰ *Ibid.*, p.7-8.

Quatrième version

La quatrième version relève du souhait de prendre position de manière plus ferme, afin de construire une critique architecturale capable de prendre, d'une part, en considération ce « tort global » décrit par Frédéric Neyrat, ces injustices « affectant l'ensemble des formes de vie humaines et non-humaines, provoquant leur destruction ou la diminution de leurs possibilités d'existence »,⁵³¹ et d'autre part de porter la réflexion sur la manière dont les formes et les processus architecturaux peuvent participer à une fabrique de nouveaux sensibles ouverte à la perception et la compréhension des réciprocités terrestres. À nouveau, cette version reviendra sur les mêmes édifices, et à nouveau, elle le fera en considérant les mêmes thèmes : une organisation spatiale, la fabrication d'une atmosphère, le choix des images qui travaillent le projet... peuvent-ils participer à construire de nouvelles formes de relation avec le vivant, accompagner la transformation des sensibilités, affronter des situations nouvelles de vulnérabilité ? Il est pour moi évident que s'intéresser à la participation des communautés habitantes, aux choix des matériaux, aux filières, aux modes financements, à l'énergie grise, au recyclage, à des réponses aux différentes catastrophes naturelles... participent de cette construction. À dessein, je reste dans cette version sur des questions de mise en forme de l'architecture, d'une part pour continuer à mesurer des déplacements dans mon parcours de recherche, d'autre part parce que c'est à ce niveau qu'elles me semblent les plus difficiles à cerner.

Atmosphères : des expériences pour renouveler la perception des milieux et la capacité à en prendre soin ?

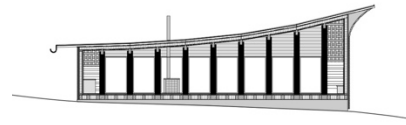
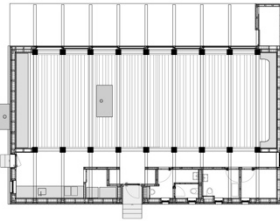
L'appartenance à la communauté du vivant : l'« éveil aux phénomènes naturels et culturels »⁵³²

« Quand on entre dans la forêt, les arbres deviennent plus denses et les surfaces plus sombres. Le paysage change en peu de temps. On se sent soudainement dans un autre monde. S'ensuit une clairière et tout devient à nouveau plus lumineux. Là s'étire le mur d'un bâtiment allongé. Sa façade en écailles de bois apparaît d'abord comme une barrière. La ligne inférieure du bâtiment suit le sol en pente, alors que celle du toit s'élève de façon espiègle entre les arbres, vers le ciel. Le bâtiment se transforme progressivement en une forme douce et perd sa résistance. »⁵³³ Un tel texte est rare : l'architecte Gion A. Caminada décrit les formes de l'architecture qu'il a dessinée pour une maison forestière à Domat-Ems – jusque-là rien d'étonnant -, mais il explique aussi les enjeux politiques des atmosphères qui se déploient dans ce lieu destiné à accueillir, à l'orée de la forêt, des écoles, des professions forestières, et plus largement les collectivités et les associations.

⁵³¹ NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. Op.cit., p.136.

⁵³² Gion A. Caminada, in CURIEN, Emeline. *Gion A. Caminada, S'approcher au plus près des choses*. Op.cit., p.210.

⁵³³ *Ibid.*, p.211.



Maison forestière Tegia da Vaut à Domat/Ems, Gion A. Caminada, 2012-2013

Photographie (E.C.), plan et coupe (archives Gion A. Caminada)

Selon Gion A. Caminada, les atmosphères y sont en mesure de faciliter non seulement la rencontre entre les humains, mais aussi leur rencontre avec leur milieu. Le texte exprime ainsi les convictions de l'architecte : « nous sommes [...] convaincus qu'une architecture qui nous touche peut transmettre de nouvelles valeurs. De telles expériences deviennent des qualités et façonnent nos comportements de manière significative. Dans la forêt de Domat-Ems, il nous fallait créer un espace d'éveil aux phénomènes naturels et culturels. La forêt a toujours été le lieu d'expériences particulières, celui de l'intime et de l'étrange. La Tegia da Vaut est construite à l'abri de la forêt, comme un instrument de musique conçu pour faire vibrer les sens. [...] Toutes les ambiances, y compris la lumière et les odeurs, sont au service de l'espace éducatif. [...] La séparation entre la nature et la culture semble suspendue. Je suis à l'intérieur et à l'extérieur en même temps. La lumière pénètre dans l'espace au travers de la couronne des arbres. Les lieux sombres s'harmonisent avec ceux qui sont plus fortement éclairés. Les puissants piliers ainsi que les sapins et les pins jettent de longues ombres sur le parquet. Les irrégularités et les pores des surfaces en bois sont finement modelés par la lumière incidente. L'odeur du bois emplit la pièce. [...] L'acoustique de la salle est terne. La parole est absorbée – un effet similaire à celui qu'on connaît avec les branches des arbres dans une forêt dense. Par la porte ouverte parvient le martèlement de la pluie sur le toit en tôle. D'autres fois, le sifflement du vent cherche son chemin entre les arbres et se mêle au silence de la pièce. Un grand toit protège la terrasse extérieure de la pluie. L'odeur des plantes, des feuilles et des aiguilles de pin est intense. On ne peut échapper à la perception sensorielle dans ce refuge naturel activé par la culture. De loin, seule une façade de la Tegia da Vaut est visible. Le bâtiment semble se cacher dans la forêt. Comme si la Tegia voulait dire : le respect vient avant tout de l'expérience.»⁵³⁴

Dans cet édifice, les atmosphères sont construites pour que nous fassions autrement l'expérience du monde social humain – se tenir ensemble autour du poêle, permettre à chacun de trouver la distance qui lui convient avec la source de chaleur, avec les autres qui partagent avec nous un moment dans ce lieu, - mais aussi que nous fassions autrement l'expérience de notre appartenance à la communauté du vivant – être à l'intérieur comme dans la forêt. Ce sentiment d'appartenance au milieu environnant est renforcé par le choix de la mise en forme constructive du bois dans le bâtiment. Celui-ci est issu des forêts de la commune, et cette localisation rend la matière mobilisée dans l'édifice déjà dépositaire d'une forte dimension subjective : l'attachement des êtres humains à ce qu'ils connaissent intimement, à ce qu'ils ont vu, d'une certaine manière, croître et grandir dans leur environnement immédiat est en jeu : « Seule une pensée commercialement abstraite pourrait

⁵³⁴ Ibid., p.210-212.

ne point attacher de prix à l'écécité de la matière »⁵³⁵ pourrait dire à ce sujet Gilbert Simondon. Ces poteaux, ces planches, ces tavaillons dont ils connaissent la provenance et l'histoire peuvent acquérir plus de valeur pour les habitants et habitantes d'un territoire, d'autant plus quand ils sont mis en œuvre par un artisan ou une artisane qui appartient à un réseau d'interconnaissance localisé. La construction du tissu social passe aussi par cette reconnaissance mutuelle : l'artisan ou artisane sait pour qui il construit et connaît le sens de son intervention ; les maîtres d'ouvrage ou les futurs usagers ont conscience des gestes nécessaires à l'accomplissement de l'édifice qu'ils et elles vont vivre. Tous deviennent engagés dans des relations qui les incitent à prendre leurs responsabilités les uns vis-à-vis des autres. Dans quelle mesure ces récits des origines de la matière pour des habitants et les habitantes ayant été impliqués dans le processus de conception et de construction de l'édifice, ou simplement ayant été informés de ces tenants et aboutissements, participent-ils à en transformer la perception ? À quel point sont-ils capables de concourir à la fabrique de l'atmosphère du lieu ? Cette particularité se transmet-elle d'habitants à habitants même quand le récit lui se perd au fil des générations ? Pouvons-nous y être d'une certaine façon sensibles sans connaître cette histoire ?



Maison forestière Teggia da Vaut à Domat/Ems, Gion A. Caminada, 2012-2013

Photographie (E.C.), Gion A. Caminada et la maquette du poteau échelle 1 : 1 (archives Gion A. Caminada)
photographie d'une maquette de travail (E.C.)

La fabrique de récit commun via la construction matérielle de l'édifice ne s'arrête pas là : à l'intérieur, les poteaux, comme le sol et les parois, sont issus des mêmes sapins : tous les éléments du tronc de l'arbre sont utilisés en fonction de leurs caractéristiques propres. Ce n'est pas que de matériaux de construction dont il est question dans ce choix à première vue constructif : ne peut-on y voir la métaphore d'une communauté idéale, où chacun concoure au projet collectif, à la mesure de ses propres forces ? Plus encore, le dessin des piliers eux-mêmes n'est pas anodin : par leurs dimensions et leurs proportions, ils rappellent notre taille et impliquent ainsi notre corps. L'effet produit, similaire à ce que décrit Georges Didi-Huberman à propos d'œuvres d'art contemporaines, est que « la stature de l'objet [se pose] devant nous avec la force visuelle d'une dimension qui nous regarde – nous concerne et, indiciairement, nous ressemble –, alors même que l'objet ne donne rien d'autre à voir au-delà de lui : que sa forme, sa couleur, sa matérialité propre. L'homme, l'anthropos,

⁵³⁵ SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Op.cit.p. 59.

est bien là dans la simple présentation de l'œuvre, dans le face-à-face qu'elle nous impose.»⁵³⁶ Le prototype à l'échelle 1/1 d'un des piliers de la maison forestière, réalisé à la tronçonneuse par Gion A. Caminada lui-même, et dans lequel des amorces de poutres sont encastrées, rappelle ainsi des œuvres de l'art minimal. Réunis en assemblée, ces piliers deviennent des corps parmi d'autres corps lorsque la salle est habitée, mais aussi des troncs parmi les troncs qui composent la forêt. Ainsi, le dessin de la construction met en relation les êtres qui se rassemblent dans la maison forestière, les piliers qui à leur manière habitent l'espace et le gardent, les arbres qui sont inscrits dans le prolongement de l'édifice et annoncent la forêt.

Cette « cosmotechnologie », cette pensée qui tient « ensemble les technologies et le monde qu'elles tendent à produire (ou à détruire) »,⁵³⁷ résulte d'un objectif conscient de la part de l'architecte. Elle produit des atmosphères dans le but de nous faire prendre conscience autrement de notre environnement, afin de nous conduire à le prendre sous notre responsabilité. Gion A. Caminada n'est pas loin de rejoindre ici la conviction de David Abram, pour qui : « c'est seulement à l'échelle de nos interactions directes, sensorielles avec ce qui nous entoure que nous pouvons de manière appropriée discerner les besoins urgents du monde vivant et leur répondre.»⁵³⁸ En nous faisant faire l'expérience d'atmosphères particulières, et en nous permettant ainsi de renouer avec notre conscience sensorielle, l'architecture, comme le chaman traditionnel décrit par David Abram, pourrait-elle être en mesure d'assurer « que la relation entre la société humaine et la société élargie des êtres » soit « équilibrée et réciproque » ?⁵³⁹ Est-elle en capacité de nous faire prendre conscience de notre dépendance avec le « tissu plus qu'humain de relation »⁵⁴⁰ dont la communauté humaine est partie prenante ? La fabrique des atmosphères chez Gion A. Caminada vise « une beauté qui soit reliée à d'autres valeurs »⁵⁴¹, une construction politique du « je » et du « nous » élargie au-delà de la sphère humaine. Cette architecture cherche à participer, de manière très explicite, à une reconfiguration du « partage du sensible »⁵⁴², à une transformation des cadres architecturaux qui modèlent « le champ de l'apparition [et de] la reconnaissabilité ». ⁵⁴³ Ce qui est en jeu dans ces attentions, « c'est la régulation effective de l'affect, de l'indignation et de la sensibilité éthique. »⁵⁴⁴

*Fabrique de relations : « la beauté a-t-elle une forme » ?*⁵⁴⁵

Cette fabrique d'un sensible cosmopolitique incite, en retour, à revenir aux thermes de Vals dessinés par Peter Zumthor – au risque de l'anachronisme -, pour simplement ouvrir quelques questions que le montage entre ces deux projets nous permet de penser. À l'époque de sa construction, cet édifice a ouvert des perspectives pour repenser une architecture en relation avec la spécificité des lieux,

⁵³⁶ Ces analyses formulées par Georges Didi-Hubermann concernent notamment les œuvres de Sol LeWitt, Carl Andre ou Ad Reinhardt. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Éditions de Minuit, 1999, p. 93.

⁵³⁷ NEYRAT, Frédéric. *La part inconstructible de la terre. Critique du géoconstructivisme*. Op.cit., p.228.

⁵³⁸ ABRAM, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Op.cit., p.350.

⁵³⁹ *Ibid.*, p.19.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.21.

⁵⁴¹ Gion A. Caminada, in CURIEN, Emeline. *Gion A. Caminada, S'approcher au plus près des choses*. Op.cit., p.210.

⁵⁴² RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.38-39.

⁵⁴³ BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Op.cit., E-Book non paginé.

⁵⁴⁴ BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Op.cit., p.79.

⁵⁴⁵ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. Op.cit., p.71

mais aussi, selon les mots de Martin Steinmann à propos de la chapelle Sogn Benedegt du même architecte, pour refaire de l'architecture un « 'objet à usage spirituel', pour reprendre cette belle définition de l'œuvre d'art donnée par Max Bill lui-même. »⁵⁴⁶ La recherche de beauté est le moteur de la pratique de Peter Zumthor. Dans son ouvrage *Penser l'architecture*, il s'interroge : « Les abricotiers existent. Les fougères et les mûres aussi. Mais la beauté existe-t-elle ? La beauté est-elle une qualité concrète que possède une chose, un objet, descriptible, nommable, ou un état d'esprit, une sensation de l'être humain ? La beauté est-elle un sentiment particulier suscité par une forme, une composition particulière ? Qu'est-ce qui fait qu'une chose provoquant-nous la sensation de la beauté, ce sentiment de connaître, de voir, un certain moment, la beauté ? La beauté a-t-elle une forme ? »⁵⁴⁷ La fabrique d'atmosphère est une composante essentielle de cette recherche de la beauté chez Peter Zumthor. Pour lui, un « bâtiment peut posséder des qualités artistiques quand ses divers contenus et formes se conjuguent pour créer une atmosphère apte à nous émouvoir. Cet art n'a rien à voir avec la recherche d'originalité ou de formes intéressantes. Il s'agit de discernement, de compréhension et surtout de vérité. Peut-être la poésie est-elle la vérité inattendue. Son apparition requiert le silence. L'architecture a pour tâche artistique de donner forme à cette attente silencieuse. »⁵⁴⁸

La pratique de Peter Zumthor apparaît participer d'une quête de « l'Autre absolu »⁵⁴⁹ au sens décrit par Jacques Rancière. Il ne s'agit pas de l'autre – altérité multiple des formes de vie dont dépendent nos existences – mais d'une instance supérieure. Pour les thermes de Vals, l'architecte dit que s'occuper « des lois propres qui régissent les choses concrètes, telles la montagne, la roche ou l'eau, offre la possibilité d'appréhender un peu de l'essence originelle, et pour ainsi dire vierge de toute influence civilisatrice, de ces éléments, de leur donner une expression et de créer une architecture qui part des choses et revient aux choses. »⁵⁵⁰ Il ne s'agit pas pour autant de penser ces choses au sein de réciprocity terrestres, mais bien de chercher leur « essence », ce « fond de l'être, de nature idéale, conceptuelle ou divine »⁵⁵¹. Qu'elle est, à l'aune des problèmes urgents que nous pose le monde vivant aujourd'hui, la valeur de cette expérience qui vise le « noyau dur de la beauté »,⁵⁵² et dont témoignent les photographies d'Hélène Binet, régulièrement choisies par Peter Zumthor pour diffuser son travail ?

Il reste difficile de répondre à cette question, mais des signaux plus faibles peuvent la faire travailler. Par exemple, les pierres de Vals sont soigneusement mises en œuvre et cette attention dans les thermes est indéniablement au service de la qualité de l'atmosphère. Cependant, une matière reste là invisibilisée : le béton dont elles sont le coffrage perdu. Je ne connais pas les origines des agrégats, du sable et du ciment qui le constituent. Ils ne font pas partie du récit. Nous ne savons rien du paysage que leur exploitation crée plus loin, rien ne nous permet de nous relier aux modes de vie et aux sensibilités qu'ils modèlent dans les lieux de leur extraction, de se

⁵⁴⁶ ABRAM Joseph, LUCAN Jacques, MARCHAND Bruno, von MOOS Stanislaus, STEINMANN Martin. *Matière d'art, Architecture contemporaine en Suisse*. Bâle : Birkhäuser, 2001, p.17.

⁵⁴⁷ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. *Op.cit.*, p.71.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.19

⁵⁴⁹ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. *Op.cit.*, p.34-35.

⁵⁵⁰ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. *Op.cit.*, p.31.

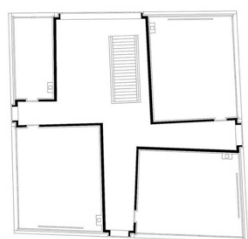
⁵⁵¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Définition d'« essence ». <https://www.cnrtl.fr/definition/essence>. Consulté le 22 mai 2024.

⁵⁵² ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. *Op.cit.*, p.29.

représenter les impacts ils ont sur les formes de vie qui se trouvent impactées par cette filière. Peut-on aujourd'hui penser le bien-être et l'expérience unique offerts au sein des thermes en dehors de ces mondes qu'ils construisent par ailleurs ? Cet éloignement ne participe-t-il pas à annuler « la responsabilité, pour les consommateurs, les travailleurs et les actionnaires. »⁵⁵³ Je n'ouvrirai pas la question ici aux modes de financement des thermes et à l'histoire géopolitique et économique qui permet à la Suisse de construire de tels équipements, ni au nombre de personnes somme toutes limité qui peuvent s'offrir cette expérience. La question me semble plus profonde encore : quelle est cette spiritualité en jeu dans cette architecture qui, aux autres à qui nous devons nos existences, préfère un autre absolu ?

Compositions en plan : fabriques d'expériences spatiales ou reconnaissance des partenariats planétaires ?

Opérations : « Architecture non-référentielle »⁵⁵⁴



École de Paspels, Valerio Olgiati, 1996-1998
Plan du deuxième étage (op.cit.), photographies (E.C.)

Un texte publié en 2018 en anglais par Valerio Olgiati et Markus Breitschmid, et intitulé *Architecture non-référentielle* dans sa version française, permet de mieux saisir ce qui motive l'architecte de l'école de Paspels dans sa pratique. Le premier chapitre de cet ouvrage s'ouvre par l'affirmation suivante : « Nous vivons dans un monde non-référentiel. Donc, l'architecture doit être non-référentielle. »⁵⁵⁵ Ce monde – qui n'est abordé que du point de vue strictement humain –, se caractérise par la multiplication « d'individus et de groupes aux intérêts si divers qu'il est pratiquement impossible de les fusionner. »⁵⁵⁶ Plus encore, au sein de celui-ci « la notion même d'"humanité" plus ou moins cohérente n'existe plus. »⁵⁵⁷ Dans cet environnement, « l'architecte ne peut pas compter sur un ensemble de valeurs qui serait uniformément partagées par les usagers »⁵⁵⁸ d'un bâtiment, et ainsi « seule l'idée que l'architecte formule pour un bâtiment donné, lui confère un sens ». ⁵⁵⁹ Ainsi Valerio Olgiati ne voit comme issue à cette situation que la possibilité de donner forme à un édifice par l'élaboration d'une idée, qui confèrera à la construction une

⁵⁵³ PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. Op.cit., p.58.

⁵⁵⁴ BREITSCHMID, Markus, OLGATI, Valerio, *Architecture non-référentielle*. Cosa mentale, 2021.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.14.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.18.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.18.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.24-25.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

signification existentielle. « Thèse sur l'expérience de l'espace »,⁵⁶⁰ cette idée « doit pouvoir s'exprimer en une seule phrase, voire en quelques mots »⁵⁶¹ et régir l'ensemble du bâtiment, lui conférant son unité. Elle permet pour l'architecte « une relation entre les pièces présentes dans le domaine physique et les possibilités d'expansion de soi dans le domaine métaphysique. »⁵⁶² À l'école de Paspels, cette idée se formule dans la succession d'opérations en nombre limité, qui produisent un ordre architectonique - « lien entre l'idée qui sous-tend un bâtiment et la réalité construite ».⁵⁶³ Il s'agit d'établir un rapport d'équivalence entre la structure mentale de l'édifice - son principe générateur -, et sa structure physique, et ce afin de générer « une expérience de l'espace »⁵⁶⁴ et de répondre au besoin humain « de donner un sens à cette expérience fondamentale. »⁵⁶⁵ L'enjeu pour l'architecte est d'éveiller « une sorte de prise de conscience ou d'intuition dans l'esprit de l'habitant. On pourrait parler d'une sorte d'argument de vérité' ». ⁵⁶⁶ L'édifice donc n'acquiert pas sa légitimité par les significations culturelles qu'il véhicule, par les usages qu'il rend possibles, ou par les relations qu'il crée, mais par sa cohérence interne, par sa simple présence dans le monde physique, le fait qu'il incarne une expérience de pensée qui le précède et dont il est le témoignage. Celui qui le parcourt est censé appréhender cette idée, et cette reconstitution cognitive participe de l'expérience architecturale, une expérience qui, toujours selon Valerio Olgiati et Markus Breitschmid, est partagée par tous de la même manière. Il la qualifie d'« universalité subjective »⁵⁶⁷ : « Elle est subjective dans la mesure où c'est bien l'individu qui voit ; elle est universelle dans la mesure où un individu voit ce qui existe réellement, à savoir quelque chose d'objectif, si cet individu utilise sa capacité inhérente à voir. »⁵⁶⁸

Le but de l'architecture, au travers de cette expérience, est de stimuler les habitants et habitantes, visiteurs et visiteuses. Pour augmenter leur créativité, l'architecture, aussi unitaire soit-elle, se doit de porter en elle une contradiction, « une sorte de 'fissure' – de césure – qui déclenche de nouvelles tentatives de conceptualisation, car la différence est telle que l'on imagine sans cesse de nouvelles façons de l'aborder. »⁵⁶⁹ Dans l'école de Paspels, la symétrie qui affecte la composition spatiale des deux derniers niveaux joue un tel rôle, en créant une désorientation et une perte de repères : le passage entre les deux étages - similaires et pourtant différents – fait « de sorte que l'esprit de l'habitant ne peut atteindre à aucune consonance, ou seulement à une consonance extrêmement limitée. »⁵⁷⁰ Pour Valerio Olgiati, une telle expérience spatiale invite à une « reconstruction fondamentale des rituels de notre vie et, à cet égard, [... à] une libération. »⁵⁷¹ Cette désorientation spatiale et cognitive vise également la beauté : Valerio Olgiati et Markus Breitschmid reprennent Emmanuel Kant, « le sentiment de beauté ne naît pas lorsque l'on est capable de conceptualiser une chose de manière absolue, au sens où on la 'comprendrait' pleinement ; il naît, au contraire, du va-et-vient continu entre les possibilités toujours nouvelles de l'imagination et les tentatives

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.60.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.51.

⁵⁶² *Ibid.*, p.74.

⁵⁶³ *Ibid.*, p.114.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.56-57.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.30.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.65.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.107-108.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.69.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.70.

toujours nouvelles de conceptualisation dans notre esprit.»⁵⁷² Dans une telle quête, il apparaît que le rôle social de l'architecte consiste à travers ses édifices, à « ordonnancer un monde »,⁵⁷³ à concevoir « des bâtiments ayant un sens qui porte sur quelque chose d'existentiel pour la vie des gens. »⁵⁷⁴ De telles réalisations doivent atteindre « une validité générale et une valeur commune, au-delà de la signification particulière qu'ils peuvent avoir pour un individu donné ». ⁵⁷⁵ Il s'agit encore d'inciter « la personne à s'engager dans un discours avec le bâtiment qu'elle observe, et par conséquent, avec le monde. »⁵⁷⁶ Cette architecture dite « non-référentielle » « valorise les possibilités infinies »⁵⁷⁷ du monde non-référentiel plutôt que de « critiquer le monde économique et ses injustices. »⁵⁷⁸ Elle « n'est pas une architecture qui existe comme référence ou symbole de quelque chose d'extérieur à elle-même »⁵⁷⁹. Se prétendant ni historique ni symbolique, elle cherche à faire « sens dans un monde où les simples attributions de signification n'existent plus. »⁵⁸⁰ L'objectif est donc de créer une architecture qui serait « pure », détachée de tout contexte social et politique, n'ayant aucune origine, ne dépendant d'aucune discipline autre que l'architecture – considérée comme « avant tout la conception, la construction et l'édification d'espaces ». ⁵⁸¹ Abri « sur le plan métaphysique »⁵⁸², supposément déliée de tout a priori de nature historique, sociale et technique, cette architecture, « victoire sur la matière »,⁵⁸³ vise « la manifestation concrète d'une connaissance sensorielle »⁵⁸⁴, « la 'grande raison', une raison qui est [...] formelle plutôt qu'historique. »⁵⁸⁵ L'« auteur–architecte »⁵⁸⁶ a la responsabilité de cette formation, car « seule l'imagination d'un esprit individuel peut créer des espaces qui provoquent de telles expériences », ⁵⁸⁷ des bâtiments qui « encouragent le dialogue entre la présence d'un être humain individuel occupant une pièce donnée et son appropriation simultanée de l'espace fragile et infini que nous appelons l'univers. »⁵⁸⁸

Par son approche radicale, cette forme d'architecture qui renvoie l'univers à la seule raison humaine, permet en réalité de saisir des logiques à l'œuvre dans beaucoup de pratiques architecturales contemporaines, bien qu'elles agissent de manière plus discrète. Elle permet de mettre en lumière leur incapacité à traiter de questions relatives à l'écologie : expression d'une raison monologique, qui ne voit l'extériorité à l'humain, qu'il soit vivant – faune, flore... - ou inerte - béton acier...-, que comme une matière à dompter déliée de toute pratique sociale et de toute subjectivité autre. Valerio Olgiati le confirme, il « n'y a pas de bâtiments moraux ou amoraux ; il n'y a que des bâtiments qui engendrent ou non du sens. La génération de sens n'est pas une question

⁵⁷² *Ibid.*, p.109.

⁵⁷³ *Ibid.*, p.16-17.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.25.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.21.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.87.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.37.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.14.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.15.

⁵⁸² *Ibid.*, p.74-75.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.30.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.128.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.30.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.138.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

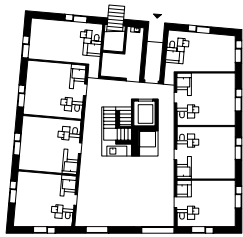
de bien ou de mal ; c'est une question de vrai ou de faux ». ⁵⁸⁹ Le « champ de la vérité n'est ni économique ni a-économique ; il n'est ni écologique ni a-écologique. » ⁵⁹⁰ Régie par des cadres épistémologiques qui régulent les affects de ceux qui la vivent, l'architecture participe - ou non -, à nous rendre éthiquement sensibles aux êtres et aux choses qui nous entourent. Ici, cette architecture dite « non-référentielle » exemplifie, au-delà des questions matérielles (usage massif du béton...) une architecture non-écologique, déliée de tout encastrement au site, aveugle aux ressources mobilisées par la construction et à ses conséquences, incapable de soulever les questions éthiques liées à l'édification, mais surtout faisant l'hypothèse d'un monde humain ordonné, gouverné par les idées plutôt que s'insérant dans un milieu tissé de relations entre humains et autres formes de vie. L'architecture dite non-référentielle apparaît clairement comme une opération de pouvoir intégral : une « opération » est l'« action d'une puissance, d'un pouvoir qui produit un effet physique ou moral. Les opérations de Dieu ; les opérations de la grâce ; les opérations de la nature ». C'est aussi une « action ou série d'actions organisées en vue d'atteindre un but donné, d'obtenir un résultat déterminé ». En mathématique, on parle d'un « processus de nature déterminée permettant de déduire d'éléments d'un seul ensemble ou de plusieurs ensembles un élément d'un nouvel ensemble », et dans le domaine militaire il s'agit d'un « ensemble de mouvements stratégiques ou de manœuvres tactiques d'une armée en campagne, exécutés en vue d'atteindre un objectif donné. » ⁵⁹¹ Le caractère de cette opération architecturale exemplifie l'incapacité décrite par Val Plumwood « des sociétés structurées par la rationalité hégémonique à s'adapter au contexte écologique et social de leur existence. La crise écologique est la crise d'un 'esprit' culturel qui n'est pas capable de s'adapter convenablement à son 'corps' ni de reconnaître les fondements matériels et écologiques de son existence, qu'il a depuis longtemps assigné à la sphère inférieure et antagoniste de la 'nature'. En raison de cette carence adaptative, la rationalité hégémonique est incompatible avec la rationalité écologique et la survie. » ⁵⁹² Quels effets cet univers peut-il produire sur les enfants amenés à grandir, dans l'école de Paspels, dans un tel environnement ?

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.131.

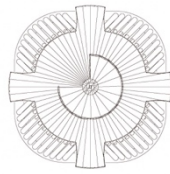
⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.138.

⁵⁹¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Définition de « Opération ». <http://www.cnrtl.fr/definition/op%C3%A9ration>, consulté le 13 février 2019.

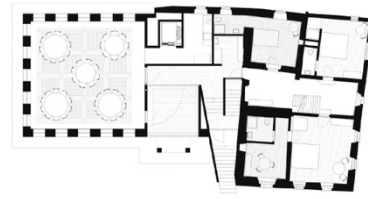
⁵⁹² PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison. Op.cit.*, p.57.



Internat de Disentis, Gion A. Caminada, 2001-2004
Plan du deuxième étage (op.cit.)



**Tour à Seedorf
Gion A. Caminada, 2012**
Plan de la plate-forme
(archives Gion. A. Caminada)



**Auberge Am Brunnen à Valendas
Gion A. Caminada, 2012-2014**
Plan de l'étage
(archives Gion. A. Caminada)

Plutôt que de parler d'« opération », je choisirai le terme de « geste » - « activité corporelle particulière d'une personne », « outil 'vivant' »⁵⁹³ - pour qualifier ce qui donne forme au plan de l'internat de Disentis de Gion A. Caminada. Chacune des décisions qui dessine celui-ci est en relation directe avec des pratiques sociales et leurs fondements symboliques. Chacune semble résulter de gestes incorporés au sein d'une société donnée. Chacune engage une relation de participation forte avec l'environnement et les « choses » qui le composent. Pour Tim Ingold, « Lorsqu'il fait, l'artisan associe ses propres gestes et mouvements, sa vie même, au devenir des matériaux, s'alliant aux forces et aux flux qu'il s'applique à suivre et qui lui permettent de réaliser son œuvre. »⁵⁹⁴ Ici, les matériaux mis en mouvement par les gestes de l'architecte-artisan sont matière physique – murs, ouvertures... - mais aussi matière sociale et culturelle, matière humaine, flux de la vie. Les jeunes filles de l'internat seront amenées, au cours de leur scolarité, grâce aux fenêtres des salles communes de chaque étage qu'elles habiteront, à découvrir les quatre directions cardinales, à embrasser du regard donc tout ce qui les entoure, à prendre conscience autrement de leur existence. Placées sous le regard, ces choses humaines – village, abbaye, fermes - mais aussi plus largement vivantes – arbres, montagnes, soleil... - deviennent d'une certaine manière placées sous leur responsabilité. Ce avec quoi elles se mettent en relation par ces fenêtres les engage. Les quatre balcons que Gion A Caminada crée dans les quatre directions pour la tour d'observation d'Urnersee jouent un rôle similaire aux salles communes de l'internat : le lac, les roseaux, la montagne, mais aussi les infrastructures autoroutières, qui forgent le paysage au même titre que les éléments dits « naturels », et qui nous permettent d'accéder à ce lieu, sont placées sous notre regard. Ces dispositifs – fenêtres, balcons - ne cadrent pas des vues, ils ne mettent pas à distance le paysage. Ils ont pour objectif de nous mettre en relation avec notre milieu. Par cette manière de faire, Gion A. Caminada se fixe un objectif : inverser le regard que nous pouvons porter sur ces choses avec lesquelles nous vivons. Celles-ci sont présentes au monde au même titre que nous. Imperceptiblement, face à nous, elles deviennent des sujets auxquels nous avons tendance à conférer une vie propre. Nous avons à voir avec elles, et nous pouvons prendre conscience du rôle qu'elles jouent dans nos existences. Gion A. Caminada l'explique de façon rapide au sujet d'un autre projet, l'auberge de Valendas : il s'agit de faire en sorte, à la manière du « parlement des choses »

⁵⁹³ JOUSSE, Marcel. *L'Anthropologie du Geste*. Gallimard, 1978, p.34.

⁵⁹⁴ INGOLD, Tim. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. Op.cit., p.81.

décrit par Bruno Latour, que les êtres humains se relient avec les non-humains qui les entourent⁵⁹⁵. L'ambition est de former, ou de reformer, avec eux des collectifs engagés dans une histoire commune.

En renversant notre rapport habituel aux éléments qui composent notre environnement, Gion A. Caminada cherche à créer des espaces qui nous permettent de faire l'expérience de nous-mêmes, en tant qu'êtres sensibles, charnels, culturels, de créer des relations sociales plurielles et plurivoques avec les humains avec lesquels nous sommes amenés à vivre et à faire communautés, mais aussi d'avoir de l'attention, et donc du soin, pour ce qui nous entoure, qu'il s'agisse des infrastructures matérielles anthropiques ou des milieux vivants – largement anthropisés eux-aussi – avec lesquels nous partageons nos existences. Au travers de l'organisation spatiale, au travers des ouvertures et des passages qu'il dessine, Gion A. Caminada redéploie autrement « l'espace de l'apparaître » pour reprendre une expression utilisée par Judith Butler, pour renforcer et faire exister de nouvelles formes de « légitimité politique »,⁵⁹⁶ au-delà de la sphère humaine.

À mon sens, Gion A. Caminada formule deux hypothèses au travers de son travail. La première est que l'architecture peut participer à transformer la relation que nous entretenons avec tout ce qui partage et crée nos milieux de vie, à nous engager « dans un champ relationnel qui comprend les autres humains, les animaux, les plantes et les caractéristiques du paysage »,⁵⁹⁷ dirait Tim Ingold. Elle peut participer à fabriquer les « infrastructures » - au sens de Judith Butler - « ensemble de relations socio-environnementales et de réseaux de soutien et de subsistance, qui traversent les frontières entre l'humain, l'animal et la technique »⁵⁹⁸ - et à préserver le « réseau biologique de vie qui excède le domaine de l'animal humain » dont nous dépendons « pour maintenir une vie vivable ».⁵⁹⁹ La seconde hypothèse est que cette transformation pourrait permettre d'enclencher une responsabilité nouvelle sur notre environnement, de nouvelles obligations éthiques et poétiques, en reconnaissant avec Judith Butler que « ce dont nous avons besoin, [...] c'est de comprendre l'ensemble complexe de relations sans lesquelles nous n'existerions pas du tout – et d'en prendre soin. »⁶⁰⁰ En transformant plus largement notre rapport au monde, un monde dans lequel humains et non-humains seraient engagés dans une histoire commune, les formes produites et transformées par les architectes pourraient-elles nous rendre capables – ainsi que le propose Déborah Bird Rose - de reconnaître « que nous sommes co-participant.e.s à des réciprocitys terrestres qui nous font être, devenir et mourir » ?⁶⁰¹

⁵⁹⁵ Bruno Latour utilise cette distinction humains/non-humains comme une alternative au couple sujets/objets ou nature/ société, afin de questionner nos liens et nos attachements.

⁵⁹⁶ BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Op.cit., E-Book non paginé.

⁵⁹⁷ INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons*. Op.cit., p.273.

⁵⁹⁸ BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Op.cit., E-Book non paginé.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ BIRD ROSE, Déborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques*. Op.cit., p.25.

Les images au travail : participantes de la fabrique collective de nouveaux sensibles ?

De nouveaux contrats collectifs avec les différentes formes de vie : « la culture et la nature doivent trouver une expression symbiotique »⁶⁰²



Tour d'observation du parc de Goldau, Gion A. Caminada, 2014-2016
Extrait du carnet de l'architecte (archives Gion. A Caminada), photographies (E.C.)

Les images que choisit Gion A. Caminada pour travailler agissent dans le dessin des projets, mais elles ont bien une effectivité politique : avec les images derrière les images, il s'agit aussi pour lui de répondre à des questions qui fondent la signification des édifices qu'il conçoit. Par exemple, les pages de son carnet pour une tour d'observation pour le parc de Goldau, semblent être animées par une question : que représente, dans notre imaginaire symbolique, la tour ? Cette élévation verticale peut-elle exprimer autre chose qu'une domination sur ce qui l'entoure ? Dans le carnet, des sculptures d'hommes qui marchent d'Alberto Giacometti. Quel meilleur exemple d'une forme verticale, élancée, qui n'exprime que mouvement vers et fragilité de ce mouvement, et non contrôle et certitude ? Heinrich Wölflin affirme dans ses Prolégomènes à une psychologie de l'architecture (1886) : « des formes corporelles ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous-mêmes un corps. Si nous étions des êtres seulement voyants, nous n'aurions plus du monde corporel qu'un jugement purement esthétique. Mais comme hommes pourvus d'un corps, qui nous apprend à connaître ce qu'est la pesanteur, la contraction, la force, etc., nous rassemblons en nous les expériences qui, seules, nous rendent capables de partager, d'éprouver l'état de formes qui nous sont extérieures. Pourquoi personne ne s'émerveille-t-il que la pierre tombe à terre, pourquoi cela nous semble-t-il si naturel ? Nous ne possédons aucun indice de la raison d'un tel événement, c'est seulement dans notre propre expérience que se trouve l'explication. Nous avons porté des charges et fait l'expérience de ce que sont une pression et une contre-pression, nous nous sommes affaissés au sol, lorsque nous ne pouvions plus opposer aucune force, la pesanteur attirant vers le bas notre corps tout entier ; c'est pour cela que nous savons estimer la noble sérénité d'une colonne ou comprendre le désir de toute matière de se répandre informe sur le sol. »⁶⁰³ La tour d'observation du parc animalier est semblable à cet homme qui marche, et à travers cette image, elle s'adresse à nos propres corps. Elle est nous, elle est un corps élancé qui s'avance parmi les arbres environnants, qui se dresse pour aller voir plus loin, pour aller à la rencontre de ce qui l'entoure. Je lis, dans cette

⁶⁰² CAMINADA, Gion A. Texte de description du Bâtiment administratif du Musée suisse en plein air Ballenberg, archives numériques de l'architecte, non daté.

⁶⁰³ WÖLFLIN, Heinrich. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Op.cit., p.26.

image choisie par Gion A. Caminada, la promesse d'un nouveau contrat collectif avec la nature. Une proposition politique qui s'incarne dans une configuration spatiale, forgée au travers de l'image : un monde commun avec les vivants, dans lequel l'humain irait à la rencontre de ce qui l'entoure, de ce qui fait avec lui milieu, prendrait de la hauteur pour reconsidérer sa place dans son environnement, plutôt qu'exercer une domination sur celui-ci : la curiosité donc vis-à-vis du monde, plutôt que son exploitation. La tour est aussi construite pour abriter des oiseaux et de nombreuses espèces de chauves-souris auxquelles elle offre un habitat idéal. Mais ce n'est pas que dans la création de tels abris qu'elle est cosmopolitique. Le choix et la mise en œuvre de l'image deviennent un opérateur de transformation des sensibilités : non des « sites d'atterrissage individuels »⁶⁰⁴ pour l'architecte-créateur, mais la possibilité d'un retour commun à la Terre. En faisant vivre de nouvelles images pour construire d'autres types de relations avec ce qui nous entoure, l'architecte ne participe-t-il pas à la constitution d'une culture – au sens de Philippe Descola - nouvelle : la participation à de nouveaux « processus de composition des mondes. Il faut entendre par-là les manières d'actualiser la myriade de qualités, de phénomènes, d'êtres et de relations qui peuvent être objectivées par les humains au moyen des filtres ontologiques qui leur servent à discriminer entre tout ce que leur environnement offre à leur appréhension »?⁶⁰⁵ Ne permet-elle pas d'activer d'autres formes de reconnaissance des êtres vivants qui nous entourent ? Cette reconnaissance n'est-elle pas un premier pas, insuffisant mais essentiel, pour prendre en considération les autres formes de vies, pour étendre la communauté des êtres au-delà de la sphère humaine ?

Avec cette quatrième version, les atmosphères ne sont plus seulement abordées comme le résultat de l'assemblage de matériaux et de dispositifs architecturaux, elles sont considérées dans leur capacité à participer à la constitution des corps sociaux, mais aussi au renouvellement de la perception des milieux et de la capacité d'en prendre soin. La structuration en plan des bâtiments n'apparaît plus seulement comme l'expression des structures physiques, mentales, spatiales et fonctionnelles des édifices, mais comme une manière pour les architectes de participer à construire l'espace de l'apparaître et à favoriser, ou non, des relations au sein des communautés humaines et des partenariats planétaires. L'image n'est plus seulement vue comme une fonction, opérant un transfert de schèmes entre objet de référence et formes constructives d'un projet, mais comme un choix politique qui, en mobilisant souvenirs personnels de l'architecte ou traces du conscient et de l'inconscient des cultures, peut prendre part à la fabrique collective de nouveaux sensibles. Atmosphères, compositions en plan, et images au travail dans les processus de conception sont abordés en tant que participant à une reconfiguration du « partage du sensible »⁶⁰⁶ à des processus de « composition de mondes »⁶⁰⁷ dans lequel les êtres humains peuvent ou non se reconnaître comme « co-participant.e.s à des réciprocitys terrestres ».⁶⁰⁸ Au travers de ces quatre premières versions apparaît pour moi comme une évidence la nécessité de considérer les conséquences politiques – au sens de Jacques Rancière de ce qui participe à « reconfigurer le

⁶⁰⁴ HERZOG, Jacques. «Das spezifische Gewicht der Architekturen ». *Op.cit.*, p.39.

⁶⁰⁵ DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration. Op.cit.*, p.10-11.

⁶⁰⁶ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique. Op.cit.*, p.38-39.

⁶⁰⁷ DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration. Op.cit.*, p.10-11.

⁶⁰⁸ BIRD ROSE, Deborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques. Op.cit.*, p.25.

partage du sensible qui définit le commun d'une communauté »⁶⁰⁹ - des processus et des formes conçues, dessinées, réparées par les architectes, leur implication sur les communautés du vivant au-delà de la sphère humaine.

Cette quatrième version ne fait qu'esquisser des directions vers lesquelles j'aimerais travailler. Il ne s'agit pas de se cantonner aux questions soulevées ici, ni aux trois thèmes qui ont servi de fil directeur aux versions de ce mémoire, ni aux lectures qui apparaissent pour l'instant dans, ou derrière, les lignes : l'enjeu est, par la suite, dans la confrontation avec d'autres réalisations – constructions neuves, transformations, interventions autres... -, d'autres pratiques, de poursuivre, d'épaissir et d'approfondir la réflexion sur les pratiques contemporaines de l'architecture et leurs enjeux contemporains, en se demandant avec Donna Haraway « Quelles questions nous permettent de réfléchir à d'autres questions? Quelles histoires racontons-nous lorsque nous racontons d'autres histoires ? Quels nœuds nouent d'autres nœuds ? Quelles pensées pensent des pensées ? Quelles descriptions décrivent des descriptions ? Quels liens lient des liens ? Tout cela compte. Quelles histoires font des mondes ? Quels mondes font des histoires ? ». ⁶¹⁰ Il s'agit de participer à la construction de « sciences responsables, susceptibles de favoriser l'engagement social et éthique des chercheurs »⁶¹¹ et des architectes, prenant en compte au sens de l'écosophie de Félix Guattari non seulement « l'altérité humaine toute constituée, le rapport aux individus, aux semblables, mais la prise en compte du dissemblable, du dissensus, de la différence dans l'ordre humain, animal, végétal, et le rapport au cosmos, aux valeurs incorporelles telles que la musique, les arts plastiques, etc. »⁶¹²

Ces questions restent difficiles à saisir, d'autant plus qu'elles sont percutées de plein fouet par l'accélération et la progression de l'inhabitabilité de la terre. Les vulnérabilités – des humains comme des milieux vivants - qui en résultent reconfigurent encore de manière drastique ce champ de questionnements. Est-il encore tenable, d'un point de vue éthique, de s'intéresser aux images qui nourrissent les processus de création des architectes, aux plans que ceux-ci dessinent, aux atmosphères qu'ils produisent, à l'ère de l'« effondrement climatique » ?⁶¹³ Les architectes ne seront-ils pas très prochainement appelés – à moins que de ne travailler qu'au service d'une frange très privilégiée de la population – à intervenir essentiellement dans des situations d'urgence et de précarité extrême, et à privilégier des questions beaucoup plus « pragmatiques » ? La manière dont les catastrophes percutent nos modes de vie et nos représentations les plus fondamentales, la façon dont elles nous obligent à faire le deuil des futurs que nous avons projetés, ne fait-elle pas exploser tous ces cadres de réflexion ? Si une nouvelle conviction doit s'exprimer ici dans mon travail à venir, c'est celle-ci : c'est d'autant plus parce que nous interviendrons dans des situations extrêmement dégradées qu'il nous faudra trouver des chemins pour réparer le monde habité avec sensibilité, poésie, tendresse, qu'il nous faudra fabriquer de nouveaux imaginaires désirables et

⁶⁰⁹ RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Op.cit., p.38-39.

⁶¹⁰ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Op.cit., p.25.

⁶¹¹ PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. Op.cit.

⁶¹² GUATTARI, Félix. « Les modes de production de subjectivité ». GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Op.cit., p.280-281.

⁶¹³ CHAUVIN, Hortence. « 'L'effondrement climatique a commencé', estime le chef de l'ONU ». Reporterre, 2023/09/06. <https://reporterre.net/L-effondrement-climatique-a-commence-estime-le-chef-de-l-ONU>. Consulté le 09/09/2023.

accueillants. Non pas faire fonctionner des constructions en ne faisant que respecter des règles de performance énergétique et de réduction d'empreinte carbone, non pas seulement parer au plus pressé dans des situations d'urgence successives, mais participer à la fabrique de nouveaux mondes partagés, à « réensemencer nos âmes et les mondes que nous habitons »⁶¹⁴.

⁶¹⁴ HARAWAY, Donna. *Vivre avec le trouble*. *Op.cit.*, p.257.

Conclusion. Critique architecturale cosmopolitique

Ce mémoire d'habilitation a donc été pour moi l'occasion de revenir sur des expériences passées, d'en construire de nouvelles, mais aussi de me projeter dans celles à venir. La critique de la tradition rationaliste au regard de la crise écologique de la raison, entamée dans le premier chapitre, m'ouvre des pistes fertiles pour aborder les pratiques contemporaines de l'architecture, interroger leurs fondements culturels et mesurer leurs effets sur les sensibilités. Les heuristiques liées à l'anthropologie des images et des imaginaires, rencontrant les enjeux et les méthodes de l'anthropologie écologique abordés dans le deuxième chapitre, continuent à me sembler riches pour reconstruire les problèmes fondamentaux de l'histoire, la théorie et la critique architecturales. Les humanités environnementales et l'écologie de la séparation m'apparaissent en mesure d'accompagner l'écriture de ces nouveaux récits, de constituer des savoirs situés, et d'épaissir les enjeux politiques, éthiques et épistémologiques de la recherche architecturale. L'enjeu est aujourd'hui pour moi d'accompagner l'émergence de pratiques architecturales visant à multiplier et amplifier les possibilités d'existence de toutes les formes de vie, qu'elles soient ou non humaines, au travers de processus architecturaux, de formes architecturales construites ou transformées, en interrogeant les sensibilités qui les fondent et qu'elles construisent en retour. Il s'agit pour ce faire de mettre en œuvre une critique architecturale cosmopolitique embrayée sur des histoires de l'architecture revisitées et des théories remises sans cesse sur l'ouvrage, afin de limiter l'extension des territoires de l'inhabitable et de fabriquer des horizons de sens qui fassent que la vie soit, quand même, « digne d'être vécue »⁶¹⁵.

Concrètement, j'entends poursuivre dans les prochaines années le travail engagé sur les pratiques des architectes européens contemporains, et les enjeux liés aux urgences écologiques. J'envisage de le faire à partir d'une matrice théorique et éthique ouverte qui considère d'abord que l'architecture est anthropogénique (construite par les êtres humains, elle participe à les construire en retour, contribuant ainsi à la fabrique du sensible contemporain) ; ensuite qu'elle est aussi terraformatrice (transformant l'environnement de la Terre afin de la rendre habitable par l'être humain, elle engage dans ces dynamiques des modifications et altérations des milieux de vie des humains mais aussi des autres formes de vie). Il s'agit de considérer ces questions à l'échelle des processus de conception des projets architecturaux et des méthodes, références et imaginaires que ceux-ci mobilisent ; à l'échelle des formes architecturales, des compositions des projets, des atmosphères et des parcours que celles-ci proposent, à l'échelle de la construction et des matérialités, filières et processus culturels, économiques et sociaux que celles-ci engendrent, et à l'échelle de la vie des édifices, des usages et des relations que ceux-ci visent à instaurer ; le tout sans distinguer constructions nouvelles et opérations de transformation de l'existant. L'enjeu est de penser, avec et au-delà des questions écologiques matérielles (utilisation de matériaux biosourcés, filières courtes, réduction de l'empreinte du secteur de la construction, performance énergétique...), les manières dont les esthétiques, les formes, les matières, les

⁶¹⁵ BUTLER, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ? Op.cit.*

dispositifs et les processus architecturaux peuvent participer d'une reconfiguration du sensible telle que l'entend notamment Jacques Rancière, et d'une attention renouvelée aux milieux vivants et à leur vulnérabilité au sens par exemple de David Abram. Il s'agit d'explorer la manière dont les architectes pensent et pourraient penser dans leur pratique les relations que les êtres humains constituent, via l'architecture, entre eux d'une part, et avec les différentes formes du vivant d'autre part, en situant donc l'agir politique architectural au sein d'un maillage écologique élargi au-delà de la communauté humaine.

Pour mener à bien ce travail, je prévois :

- 1. de poursuivre à partir d'un corpus de textes théoriques, choisis notamment au sein des humanités environnementales, la construction d'une matrice d'interprétation des pratiques et des projets des architectes, afin de mener une analyse critique de ceux-ci ;
- 2. de renouveler les terrains d'investigation en identifiant et observant des pratiques nouvelles, même marginales, qui permettent de penser cette fabrique du sensible ;
- 3. de cartographier l'environnement culturel dans lequel se déploient ces pratiques contemporaines, au travers notamment d'un dépouillement des revues architecturales francophones sur ces dix dernières années, afin de mettre en perspectives les pratiques étudiées avec les différents discours qui abordent architecture et écologie ;
- 4. de proposer, dans une visée prospective, des pistes d'enrichissement des pratiques architecturales afin de participer à la construction collective de thérapies des milieux contemporains ;
- 5. d'interroger les outils et les méthodes de la théorie et de la critique architecturales et ainsi de contribuer à la constitution d'une théorie et d'une critique cosmopolitiques au sens formulé par Frédéric Neyrat, en réinterrogeant les rapports qu'entretiennent les sujets humains via l'architecture, et en considérant la manière dont les autres formes du vivant font – ou non - sujets dans l'acte de construire ;
- 6. de développer des approches photographique et graphique spécifiques pour participer de cette recherche et rendre compte de ses problèmes fondamentaux.

Outre des publications dans des revues scientifiques, du type *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, et des réponses à appel à communication, je souhaite poursuivre les échanges avec les architectes et les communautés étudiantes et enseignantes, en réalisant des ouvrages, conférences, articles dans des revues architecturales et expositions à destination de ceux-ci. Par ailleurs, je serais amenée à co-diriger en 2024-2025 les prochains Cahiers du LHAC sur le thème « Faibles densités, fortes interrelations ? Architectes, architectures et territoires ruraux ». J'ai aussi l'intention de participer à la co-organisation des prochaines rencontres interdisciplinaires « Mutations » et à d'autres projets collectifs au sein du LHAC. Ces recherches participeront également de l'approfondissement et de l'enrichissement de mes enseignements à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy où j'enseigne en tant que titulaire : dans les cours magistraux de première année « Introduction à la pensée architecturale » et les ateliers de projets qui leur sont associés, dans les séminaires de master et de suivis de mémoire, dans les ateliers de projet de fin d'étude, ainsi que dans les séminaires doctoraux.

« L'ère que l'on nomme Anthropocène est celle d'une urgence qui concerne une multitude d'espèces, dont l'espèce humaine. C'est une époque caractérisée par la mort et les extinctions de masse, par le déferlement des désastres et dont les aspects imprévisibles sont stupidement tenus pour inconnus. C'est aussi une époque de refus : refus de savoir, refus de cultiver la respons(h)abilité, refus d'être présent dans et face à la catastrophe qui vient. Jamais on n'a autant détourné le regard.»⁶¹⁶ Regarder en face ces situations ne permettra pas au temps de revenir dans son orbite, mais pourrait contribuer à tisser des enchevêtrements solidaires au sein de mondes abîmés.

⁶¹⁶ HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble. Op.cit.*, p.67.

Annexes

Bibliographie

A

- ABRAM, David. *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Paris : La Découverte, 2020.
- ABRAM, Joseph. « Diener & Diener. Un caractère intemporel. L'immeuble de la Roquette à Paris ». *Faces*, 1997, n° 41, Genève, pp. 20-21.
- ABRAM, Joseph. « Jacques Herzog et Pierre de Meuron : une architecture synthétique ». *Faces*, Genève, n°36, pp. 46-48.
- ABRAM, Joseph. « La terre et la pierre. La référence à l'Égypte antique dans le rationalisme architectural du XX^e siècle », *Le Visiteur*, 2009, n°13, pp. 91-114.
- ABRAM, Joseph. *Modernité et post-modernité : la question de l'héritage*. École d'Architecture de Nancy, 1981.
- ABRAM, Joseph. « Rationalismes antithétiques ». *Faces*, Genève, 1993, n°28, pp. 49-53.
- ABRAM, Joseph. « Réalisme et rationalité. Une nouvelle génération d'architecte à New York ». *Faces*, Genève, 1994, n°33, pp. 28-33.
- ABRAM, Joseph. « Transparence, abstraction, paysage : L'agrandissement du lycée de Chamblandes à Pully, Patrick Devanthery & Inès Lamunière ». *Faces*, 1998-1999, Genève, n°45, pp. 20-23.
- ABRAM Joseph, LUCAN Jacques, MARCHAND Bruno, von MOOS Stanislaus, STEINMANN Martin. *Matière d'art, Architecture contemporaine en Suisse*. Bâle : Birkhäuser, 2001.
- AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Manifeste pour une écologie de la différence*. Dehors, 2021.
- ANDERS, Günther. *L'obsolescence de l'homme n° 1 : Tome I : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris : Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2002.
- ARIES, Paul. *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*. Paris : la Découverte, 2010.
- ARNHEIM, Rudolf. *Dynamique de la forme architecturale*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1977.
- ARNHEIM, Rudolf. *La pensée visuelle*. Flammarion, 1976.

B

- BALAUD, Léna, CHOPOT, Antoine. *Nous ne sommes pas seuls. Politique des soulèvements terrestres*. Paris : Seuil, 2021.
- BARTHES, Roland. « Éléments de sémiologie ». *Communications*, 1964, n°4, pp. 91-135.
- BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Gallimard, 2004.
- BERQUE, Augustin. *Poétique de la terre*. Belin, 2014.
- BIRD ROSE, Deborah. *Le rêve du chien sauvage. Amour et extinction*. La Découverte : 2020.
- BIRD ROSE, Deborah ; ROBIN, Libby. *Vers des humanités écologiques*. Wildproject, 2019.
- BOEGLY, Luc, CURIEN, Emeline. *Pesmes. Art de construire et engagement territorial*. Building Books / Avenir Radieux, 2022.

- BONNET, Emmanuel, LANDIVAR, Diego, MONNIN, Alexandre. *Héritage et fermeture. Une écologie du démantèlement*. Divergences, 2021.
- BONNIN, Philippe, DE BIASE, Alessia. « L'espace anthropologique ». *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 2007.
- BÖTTICHER, Karl. *Die Tektonik der Hellenen, t. IV (Der Hellenische Tempel in seiner Raumanlage für Zwecke des Cultus)*. Potsdam : Ferdinand Riegel, 1849.
- BOUCHAIN, Patrick. *Construire autrement : comment faire ?* Actes sud, 2006.
- BOURG, Dominique, PAPAUX, Alain (dir.). *Dictionnaire de la pensée écologique*. Paris : PUF, 2015.
- BRAUSCH, Marianne, EMERY, Marc. *L'architecture en questions : 15 entretiens avec des architectes*. Paris: Le Moniteur, 1996.
- BREITSCHMID, Markus, OLGIATI, Valerio, *Architecture non-référentielle*. Cosa mentale, 2021.
- BRESLER, Henri. « En France, on construit un dessin, en Suisse, on dessine une construction ». *Faces*, 2006, n°64, p.40.
- BUTLER, Judith. *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris : la Découverte, 2010.
- BUTLER, Judith. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* Payot et Rivages, 2014.
- BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Librairie Arthème Fayard, 2016.
- C**
- CAMINADA, Gion A. "Orte schaffen heisst Differenzen stärken" tapuscrit, Vrin, octobre 2013.
- CHOAY, Françoise. *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*. Ginevra-Milano : Skira, 2003.
- CHOAY, Françoise. *La terre qui meurt*. Fayard, 2011.
- CHOAY, Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Seuil, 2006.
- CLEMENT, Gilles, JONES, Louisa. *Gilles Clément, une écologie humaniste*. Aubanel, 2006.
- CLEMENT, Gilles. *Où en est l'herbe ? Réflexion sur le jardin planétaire*. Actes sud, 2006.
- COPANS, Richard. Film *Les thermes de pierre*. Les films d'ici, 2001.
- CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : Flammarion, 1986.
- CORBIN, Alain. *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot : sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*. Paris : Flammarion, 2002.
- CORBIN, Alain. *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1994.
- CRONON, William. *Nature et récits. Essais d'histoire environnementale*. Dehors, 2016.
- CURIEN, Emeline. « Auberge am Brunnen à Valendas. Pour le touriste comme pour l'habitant ». *Ek*, n°46, août-septembre 2015, pp.60-65.
- CURIEN, Emeline. « Construction et intertextualité. Quelques spécificités de l'architecture suisse alémanique des années 1980 ». FLEURY François, MASTRORILLI, Antonella, MOUTERDE, Rémy, REVEYRON, Nicolas, BARIDON, Laurent (dir.). *Les temps de la construction : processus, acteurs, matériaux : recueil de textes issus du deuxième congrès francophone d'histoire de la construction, ENSA, Lyon, 29,30 et 31 janvier 2014*. Paris : Picard, 2016, pp.1093-1101.

CURIEN, Emeline. « Construction, expression, ornement ? Trois réalisations en bois des années 1990 en Suisse alémanique ». MASSU, Claude, GAIMARD, Marie, GUILLERM, Elise (dir.). *Métier : architecte. Dynamiques et enjeux professionnels au cours du XX^e siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 89-102.

CURIEN, Emeline (commissaire), *exposition "Gion A. Caminada. S'approcher au plus près des choses"*, Briey, La Première Rue (2015), Itinérance à l'ENSArchitecture Nancy (2015), à la RTWH de Aachen (Allemagne)(2016), à la faculté d'architecture de Liège (Belgique)(2016), à LOCI-Bruxelles (Belgique)(2016), à l'école d'architecture de Fribourg (2016)(Suisse), au CAUE d'Annecy (2017).

CURIEN, Emeline. « Gion A. Caminada ». *Global awards for sustainable architecture 2016*. Paris : Cité de l'architecture, 2016.

CURIEN, Emeline. *Gion A. Caminada, S'approcher au plus près des choses*. Arles : Actes Sud, 2018.

CURIEN, Emeline. « L'architecte et son donjon. Portraits croisés de Bernard Herbecq et de l'îlot Saint-Michel à Liège ». *Journal des anthropologues*. Paris : AFA, 2023, n°174-175, p. 93-190.

CURIEN, Emeline. *L'architecture suisse alémanique, 1979-2007, Pensées constructives*. Thèse soutenue le 27 janvier 2012 sous la direction de Claude Massu. Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbone, 2012.

CURIEN, Emeline. « Les Grisons, un modèle culturel ? » Dossier de 37 pages dans *D'A*, n°231, novembre 2014.

CURIEN, Emeline. « Les leçons de la forme. Façades et enveloppes dans l'architecture suisse alémanique depuis les années 1980 ». *Histoire de l'art*, 2013, n°72, pp. 43-53.

CURIEN, Emeline. *Pensées constructives. Architecture suisse alémanique. 1980-2000*. Liège : Fourre-Tout, 2019.

CURIEN, Emeline. *Pourquoi bâtir encore ? Atelier d'architecture Eric Furnémont*, Liège, Les éditions de la Province de Liège, 2019.

CURIEN, Emeline. « Rencontres interdisciplinaires Mutations. Envisager ensemble les conditions de l'habitabilité de la Terre » Nancy : *Cahiers du LHAC*, 2023.

CURIEN, Emeline. *Structure et constructions théoriques en architecture. Rôle et place de la structure dans l'élaboration du projet d'architecture*. Mémoire soutenu sous la direction de Joseph Abram. Nancy, ENSAN, 2007.

CURIEN, Emeline, DE ARAUJO, Ana bela, MAURER, Pierre, THILLEUL, Karine (dir.). *Le véritable enjeu de l'histoire est la contemporanéité. Mélanges offerts à Joseph Abram*. Jean-Michel Place, 2022.

CURIEN, Emeline, FRANCOIS, Christian, PAGEL-PREVOTEAU Élise. *L'école d'architecture de Nancy : Livio Vacchini, architecte*. Jean-Michel Place, 2013.

CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations 1, Un état des lieux pour agir. De l'environnement global à l'architecture locale. Dominique Bourg, Ali Douai, Ivano Iseppi, Stefan Kurath, Agnès Sinai, Jean-Marc Stébé*. Nancy : ENSAN, 2019.

CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations II, Humains, non-humains et crise environnementale : pour des architectures et des territoires du vivant*. Nancy : ENSAN, 2022.

CURIEN, Emeline, FURNEMONT, Aubane, FURNEMONT, Éric, JADIN, Cédric. *Exposition Pourquoi bâtir encore ? Atelier d'architecture Eric Furnémont*, Huy, Galerie Juvenal, 2019.

CURIEN, Emeline, NELLES, Norbert (dir.). *Guide architecture moderne et contemporaine 1868-2022 / Verviers, Spa, Ostbelgien*. Cellule architecture de la FWB, 2022.

CURIEN, Emeline, ROLLOT, Mathias. « Architecture ». WALLENHORST, Nathanaël, WULF, Christoph (ed.) *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*. Springer, 2023, p.1181-1186.

D

DANA, Karine. Dossier « Architectes de campagne ». *d'A*, 2015, n°232, p.61-89.

DE MEURON, Pierre, HERZOG, Jacques. « Ein Rückblick auf einen Ausblick = Une rétrospective dans une perspective, un entretien ». *Werk, Bauen+Wohnen*, 1989, n° 9, p.67.

DE WIM, Wit (dir.). *L'école d'Amsterdam, architecture expressionniste, 1915-1930*. Liège : Pierre Mardaga, 1987.

DEBOULET, Agnès, HODE, Rainier, SAUVAGE, André (dir.). *La critique architecturale. Questions – frontières – desseins*. Paris : Éditions de la Villette, 2008.

DENIS, Jérôme, PONTILE, David. *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*. La Découverte, 2022.

DESCOLA, Philippe. *L'Écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Paris, éditions Quae, 2011.

DESCOLA, Philippe. *Les formes du visible. Une anthropologie de la figuration*. Paris : Seuil, 2021.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Paris : les éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects*, 1. Paris : les éditions de Minuit, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Éditions de Minuit, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, Flammarion, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'histoire de l'art est une discipline anachronique ». *Le Genre humain*. 1999, n° 35, pp. 291-302.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phalènes, essais sur l'apparition*, 2. Les Éditions de Minuit, 2013.

DISCH, Peter. *Livio Vacchini architetto = Livio Vacchini architecte*. Lugano : ADV, 1994.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, 1993.

DURISCH, Thomas (dir.). *Peter Zumthor. 1990-1997*. Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014.

E

ECO, Umberto. *Le signe*. Bruxelles : Labor, 1988.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1979.

ELLUL, Jacques. *Le bluff technologique*. Paris : Hachette, 1988.

F

FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne, une histoire critique*. Paris : Philippe Sers, 1985.

G

GAST, Klaus-Peter. *Louis I. Kahn*. Bâle : Birkhäuser, 1999.

GE BARTOLI, David, GOSELIN, Sophie. *La condition terrestre. Habiter la Terre en communs*. Paris : Seuil, 2022.

GLOWCZEWSKI, Barbara. *Réveiller les esprits de la Terre*. Dehors, 2021.

GRASSI, Giorgi. *L'architecture comme métier et autres écrits*. Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur, 1983.

GRATIEN-MARIN, Patrick (photographies), CURIEN, Emeline (conception), HEBBELINCK, Pierre (commissariat). *Exposition Cabanes en Jardins*. Briey : La Première Rue, 2013.

GRATIEN-MARIN, Patrick (photographies), CURIEN, Emeline (commissariat et conception). *Exposition Terres de cabanes*. Malzéville : la Douëra, 2014.

GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris : Galilée, 1992.

GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989.

GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écologie ? Textes présentés par Stéphane Nadaud*. Lignes, 2018.

H

HACHE, Émilie. *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*. Paris : La Découverte, 2019.

HACHE, Émilie (dir.). *Écologie politique. Cosmos, communautés, milieux*. Paris : Amsterdam, 2012.

HAMILTON, Clive. *Requiem pour l'espèce humaine*. Presses de la fondation des sciences politiques, 2013.

HARAWAY, Donna. « Anthropocène, capitalocène, plantationocène, chtulucène. Faire des parents. » *Multitudes*, 2016/4, n°65, p.75-81.

HARAWAY, Donna. « Les promesses des monstres : politiques régénératives pour d'autres impropres/ inapproprié-e-s ». DORLIN, Elsa, RODRIGUEZ, Eva (dir.). *Penser avec Donna Haraway*. Paris : PUF, 2012.

HARAWAY, Donna. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*. Paris : Exils, 2007.

HARAWAY, Donna J. *Vivre avec le trouble*. Edition des mondes à faire, 2020.

HERZOG, Jacques. « Das spezifische Gewicht der Architekturen » [Le poids spécifique des architectures]. *Archithese*, 1982, n°2, p.39.

HERZOG, Jacques, MEURON, Pierre de. « Die Vorteile der Sinnlichkeit » [Les avantages de la sensualité]. *Werk, Bauen+ Wohnen*, 1997, n° 12, p.42.

HERZOG, Jacques, DE MEURON, Pierre. « Ein Rückblick auf einen Ausblick = Une rétrospective dans une perspective, un entretien ». *Werk, Bauen+Wohnen*, 1989, n° 9, p.67.

I

ILLICH, Ivan. *Œuvres complètes, tomes 1 et 2*. Fayard, 2009.

INGOLD, Tim. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*. Dehors, 2017.

INGOLD, Tim. *Marcher avec les dragons*. Zones sensibles, 2013.

INGOLD, Tim. « Prêter attention au commun qui vient. Conversation avec Martin Givors et Jacopo Rasmi », *Multitudes*, 2017, n°68, p.157-169.

KAHN, Louis. *Silence et lumière*. Paris : Éditions du linteau, 1996.

KLEIN, Richard (dir.). *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ?* Paris : Éditions Hermann, 2018.

J

JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, Ulrike. *Herzog et de Meuron*. Bâle : Wiese, 1989.

JOUSSE, Marcel. *L'Anthropologie du Geste*. Gallimard, 1978

K

KAHN, Louis. *Silence et lumière*. Paris : Éditions du linteau, 1996.

KLEIN, Richard (dir.) *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ?* Paris : Éditions Hermann, 2018.

KRAUSS, Rosalind. *Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993.

KROLL, Lucien, atelier. *Bio psycho socio/éco 1. Ecologies urbaines*. L'Harmattan, 1997.

KROLL, Lucien. *Faut-il industrialiser l'architecture ?* Bruxelles, SOCOREMA.

L

LAMUNIERE, Jean-Marc. « Directions et limites de l'architecture rationnelle en Suisse pendant les années trente ». *Architecture de la raison, la Suisse des années vingt et trente*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires Romandes, 1991

LAMUNIERE, Jean-Marc. *Récits d'architecture*. Lausanne : Payot, 1996.

LATOUCHE, Serge. *Vers une société d'abondance frugale. Contresens et controverses sur la décroissance*. Mille et une nuits. 2011.

LATOURE, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : Une anthropologie des modernes*. Paris : La Découverte, 2012.

LATOURE, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte, 1991.

LATOURE, Bruno. *Où atterrir ? : Comment s'orienter en politique*. Paris, La Découverte, 2017.

LEFEBVRE, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000.

LENSING, Till. *Livio Vacchini. Typologie. Tektonik. Transformation*. Zürich : Park Books, 2015.

LEOPOLD, Aldo. *L'éthique de la terre, suivi de Penser comme une montagne*. Payot, 2019.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. I. Technique et langage*. Paris : Albin Michel, 1964.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*. Paris : Albin Michel, 1965.

M

MACK, Gerhard. *Herzog et de Meuron 1978-1988*. Bâle : Birkhäuser, 1997.

MAGNAGHI, Alberto. *Le projet local*. Sprimont : P. Mardaga, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, 1964.

MESTELAN, Patrick. *L'ordre et la règle. Vers une théorie du projet architectural*. Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005.

N

NEUMEYER, Fritz. « Tectonique : le théâtre de l'objectivité et la vérité du jeu de l'architecture ». *Faces*, 1999-2000, n°47, p.4.

NEYRAT, Frédéric. *Biopolitique des catastrophes*. MF, 2008.

NEYRAT, Frédéric. *Homo Labyrinthus. Humanisme, antihumanisme, posthumanisme*. Éditions Dehors, 2015.

NEYRAT, Frédéric. *La part inconstructible de la terre. Critique du géoconstructivisme*. Paris : Seuil, 2016.

O

P

Peter Zumthor. *Kunsthhaus Bregenz*. Ostfildern-Ruit : Gerd Hatje, 1999.

PIRSON, Jean-François. *La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)*. Pierre Mardaga, 1984.

PIRSON, Jean-François. *Le corps et la chaise*. Métaphores, 1990.

PLUMWOOD, Val. *La crise écologique de la raison*. PUF / Wildproject, 2024.

PLUMWOOD, Val. *Réanimer la nature*. Paris : PUF / Humensis, 2020.

PRUVOST, Geneviève. *La subsistance au quotidien*. La Découverte, 2024.

PRUVOST, Geneviève. *Quotidien politique*. La Découverte, 2021.

Q

R

RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.

RANCIERE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

REINHART, Fabio, ŠIK, Miroslav. *Analoge Architektur*. Zurich : Boga, 1988.

ROLLOT, Mathias. *Décoloniser l'architecture*. Le passager clandestin, 2024.

RUDOVSKY, Bernard. *Architecture sans architectes : brève introduction à l'architecture spontanée*. Chêne, 1997.

S

SCHUMACHER, Ernst Friedrich. *Small is beautiful : une société à la mesure de l'homme*. Paris : Seuil, 1978.

SENNETT, Richard. *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*. Albin Michel, 2010

SHEPARD, Paul. *Retour aux sources du pléistocène*. Dehors, 2013.

ŠIK, Miroslav. *Analoge Architektur, 20.11.1991 – 19.01.1991*. Prague : Galerii J Fragnera, 1991.

ŠIK, Miroslav. « Wie man Heimaten baut. Über Defizite und ihre Kompensationen ». *Archithese*, 1989, n°6, p.14.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Mouton, 1969

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Millon, 2005.

SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris : Seuil, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. *Écumes, Sphères III*. Paris : Maren Sell, 2005.

SLOTERDIJK, Peter. *La Domestication de l'Être : pour un éclaircissement de la clairière*. Mille et une nuits, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. *Règles pour le parc humain*. Mille et une nuits. 2000.

SLOTERDIJK, Peter. *Sphères 1. Bulles, microsphérologie*. Pauvert, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. *Sphères 2. Globes, macrosphérologie*. Maren Sell, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. *Sphères 3. Écumes, sphérologie plurielle*. Maren Sell, 2005.

SNYDER, Gary. *Le sens des lieux. Éthique, esthétique et bassins-versants*. Wildproject, 2018.

STALDER, Laurent (ed.). *Valerio Olgiati*. Cologne : Walther König, 2008.

STEINER, Rudolf. *L'Anthroposophie et le premier Goethéanum*. Paris : Triades, 1979.

STEINMANN, Martin. *Forme forte*. Bâle : Birkhäuser, 2003.

STEINMANN, Martin. « Les limites de la critique ». *Matières*, 2003, n°6, p.22.

STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*. Paris : La Découverte, 2009.

STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques I*. Paris : La Découverte, 2003.
STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques II*. Paris : La Découverte, 2003.
STENGERS, Isabelle. *Résister au désastre*. Wildproject, 2019.
STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. Paris : Galilée, 2004.
STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*. Paris : Galilée, 2005.
STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*. Paris : Galilée, 1994.
STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 2. La désorientation*. Paris : Galilée, 1996.
STIEGLER, Bernard / Ars Industrialis. *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Flammarion, 2006.

T

U

V

« Valerio Olgiati ». *2G*, 2006, n°37.

Valerio Olgiati. 1996-2011. *Afinadas discordancias. Harmonized discordances*. Madrid : El Croquis, 2011.

VENTURI, Robert. *De l'ambiguïté en architecture*. Paris : Dunod, 1971.

W

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*. L'écarquillé, 2012.

WIRZ, Heinz. *Miroslav Šik. Architektur 1988-2012, Architecture 1988-2012*. Luzern : Quart Verlag, 2012.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Paris : La Villette, 2005.

X

Y

Z

ZAERA, Alejandro. « Interview avec Herzog et de Meuron, 1993 ». *El Croquis*, 1993, n°60, 1993, p.17.

ZHONG MENGUAL, Estelle. *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Actes Sud, 2021.

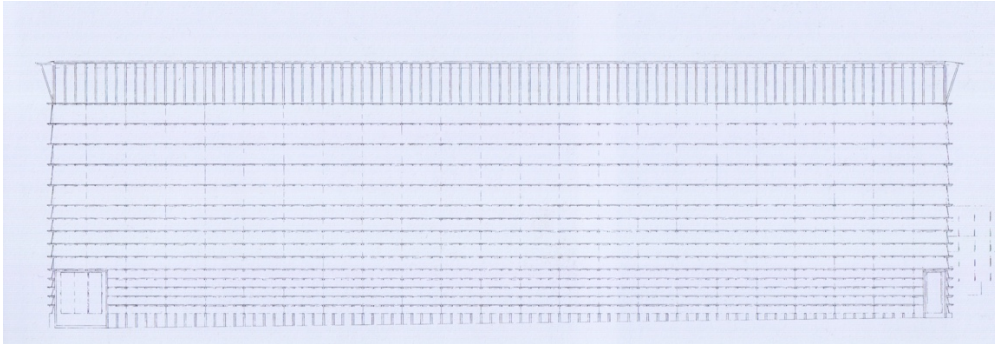
ZUMTHOR, Peter. « Eine Anschauung der Dinge [Une manière de voir les choses] ». *Werk, Bauen + Wohnen*, 1987, n°10, p 34-35.

ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*. Bâle : Birkhäuser, 2008.

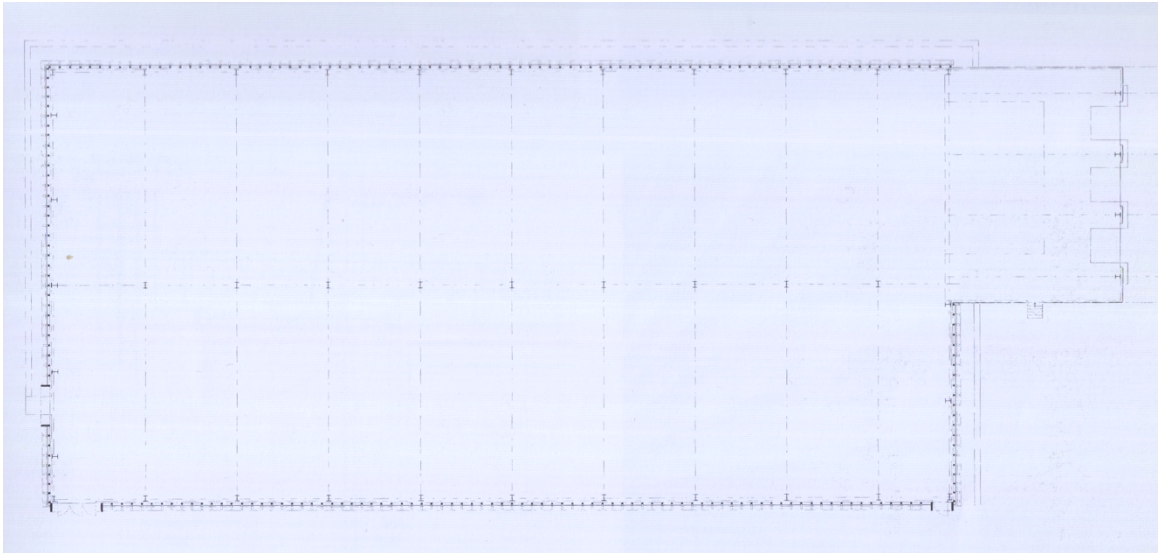
Fiches récapitulatives édifices

Entrepôt pour Ricola à Laufen, Herzog et de Meuron, 1986-1987

Documents (MACK, Gerhard. *Herzog et de Meuron 1978-1988*. Bâle : Birkhäuser, 1997)
Photographies (E.C.)



Façade nord



Plan



Vues depuis l'extérieur

Centre Sankt-Antonius à Egg, Miroslav Šik, 1988-1996

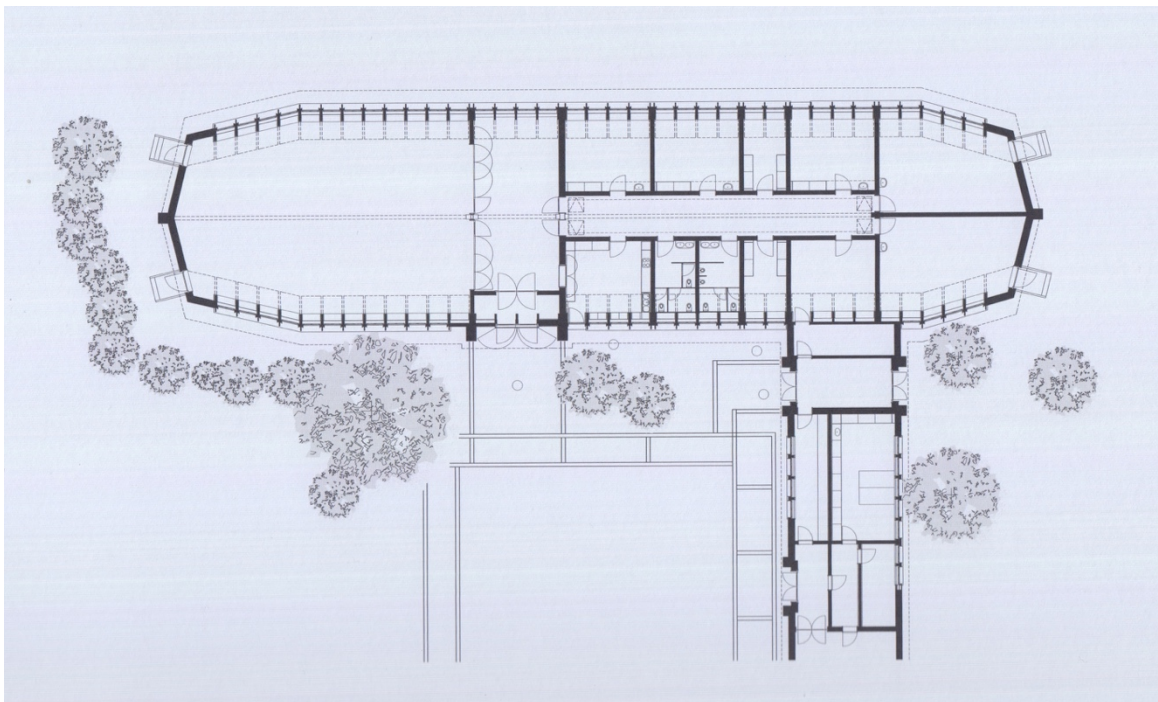
Photographies (Marion Busson)

Projet de concours, 1988 (archives Miroslav Šik)

Plans (WIRZ, Heinz. *Miroslav Šik. Architektur 1988-2012, Architecture 1988-2012*. Luzern : Quart Verlag, 2012)



Plan masse



Plan



Vue pour le projet de concours, 1988



Vue extérieure vers l'entrée



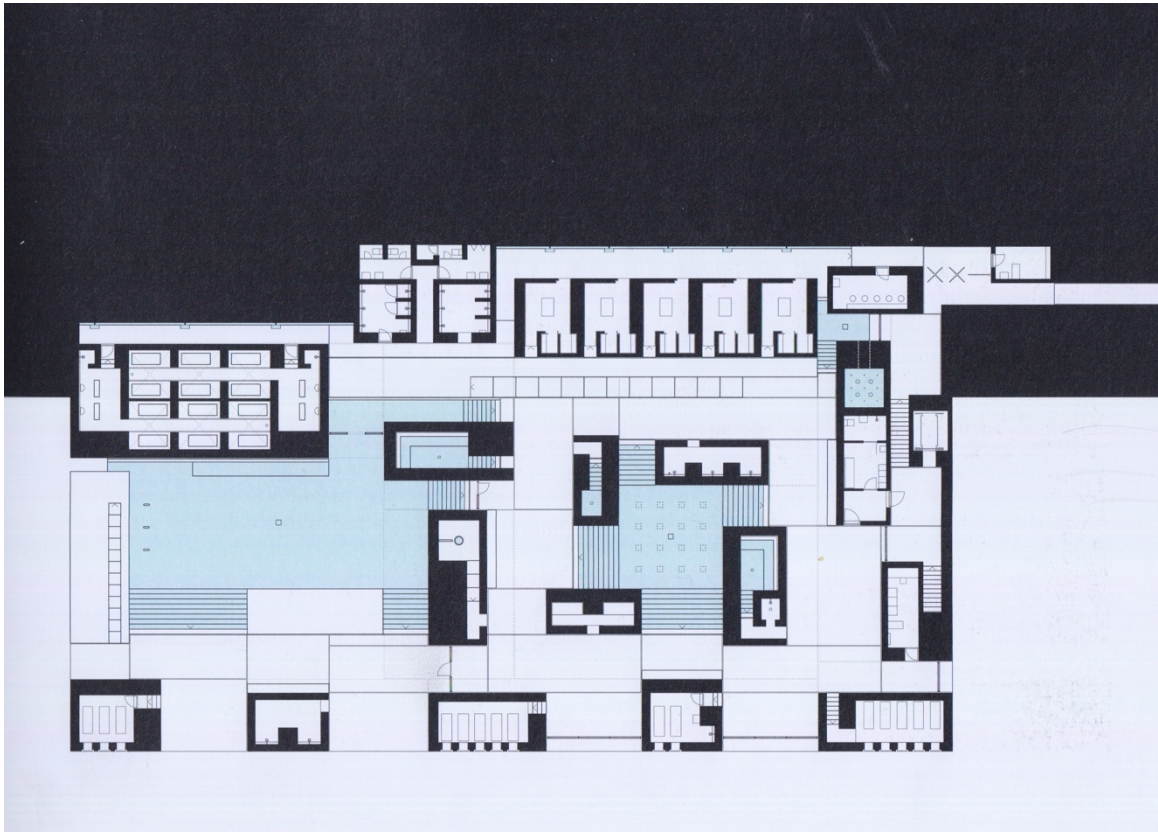
Entrée



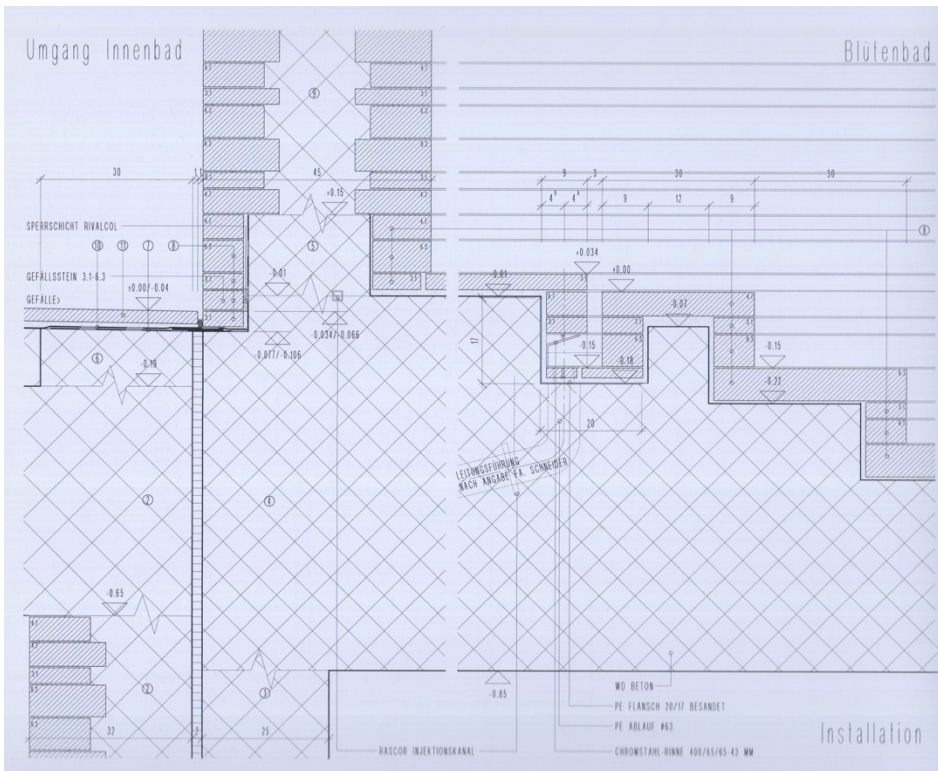
Extrémité de l'édifice

Thermes de Vals, Peter Zumthor, 1990-1996

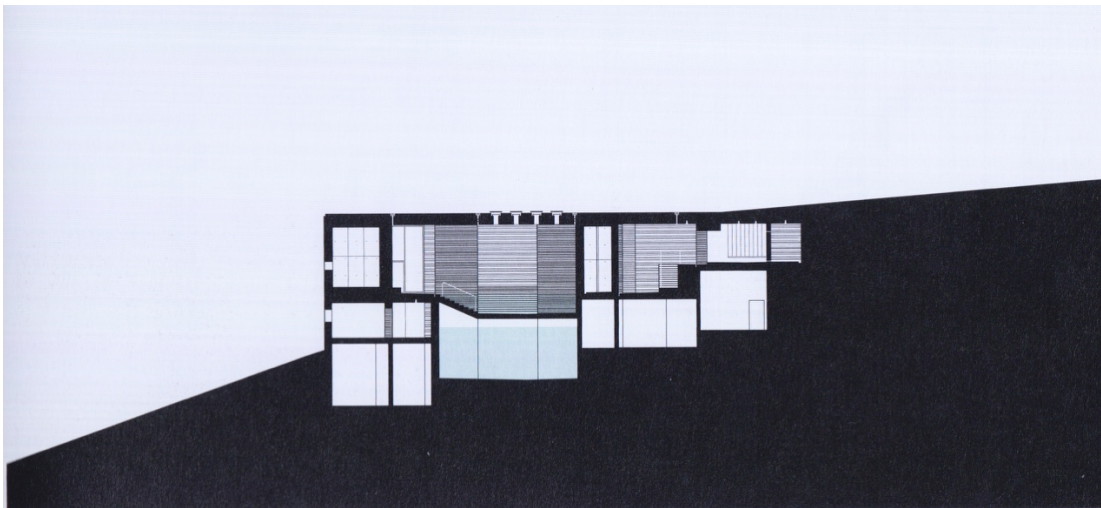
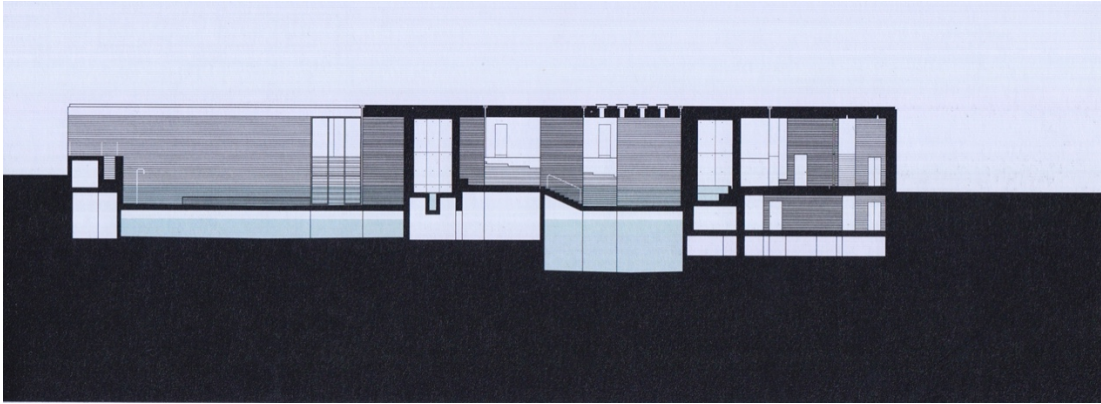
Plan, coupes et détails (DURISCH, Thomas. *Peter Zumthor. 1990-1997*. Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014)
 Photographie (E.C.)



Plan



Coupe



Coupes

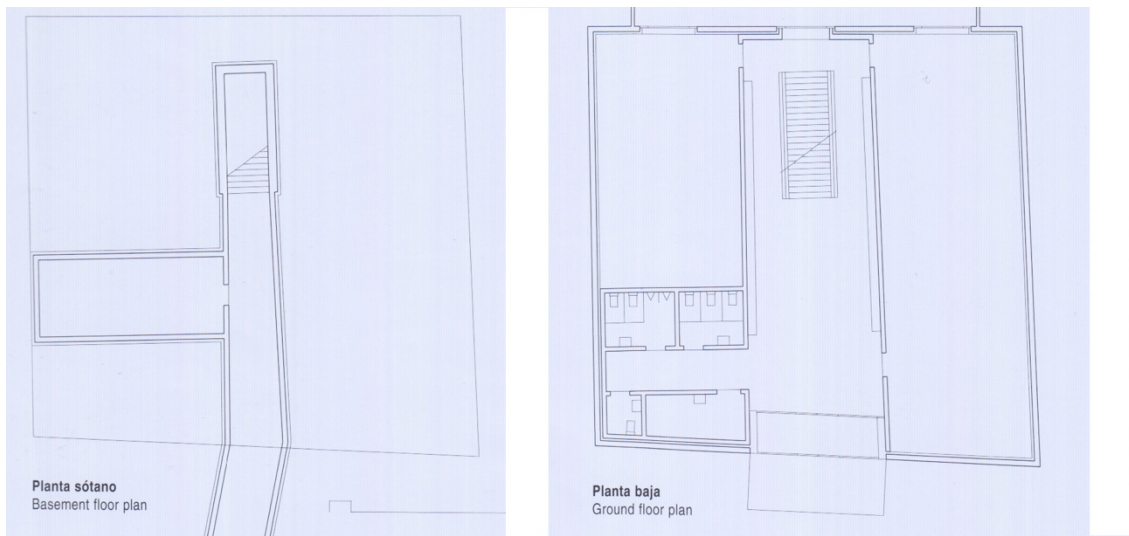


Les thermes depuis l'extérieur

Détail des appareillages

École de Paspels, Valerio Olgiati, 1996-1998

Plans (Valerio Olgiati. 1996-2011. *Afinadas discordancias. Harmonized discordances*. Madrid : El Croquis, 2011)
Photographies (E.C.)

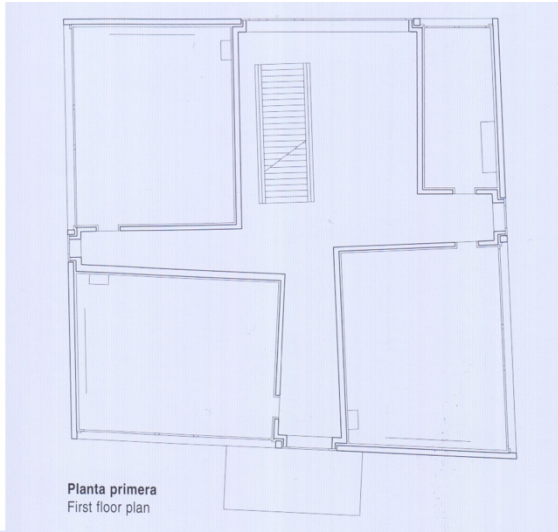


Plan sous-sol

Plan du rez-de-chaussée

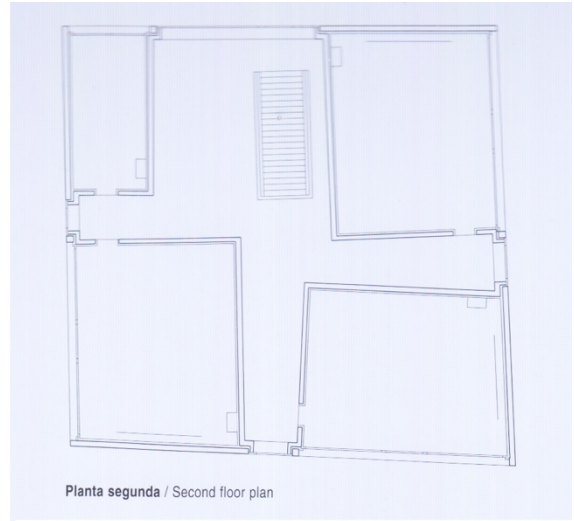


Photographie extérieure



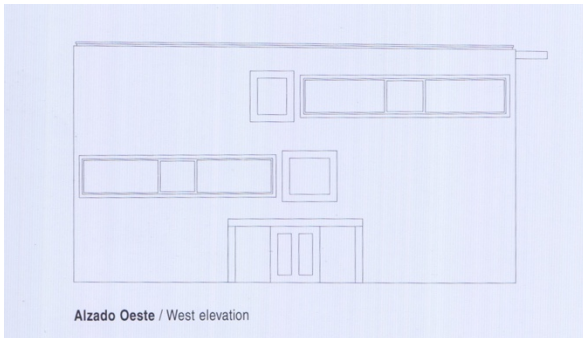
Planta primera
First floor plan

Plan du premier étage



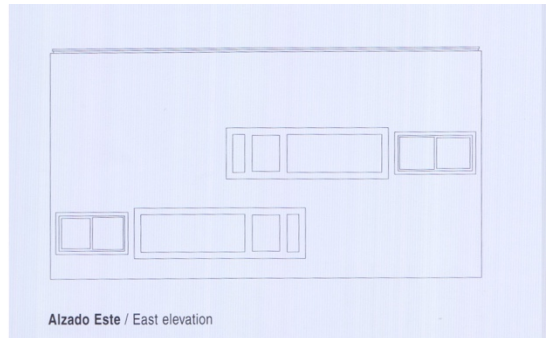
Planta segunda / Second floor plan

Plan du deuxième étage



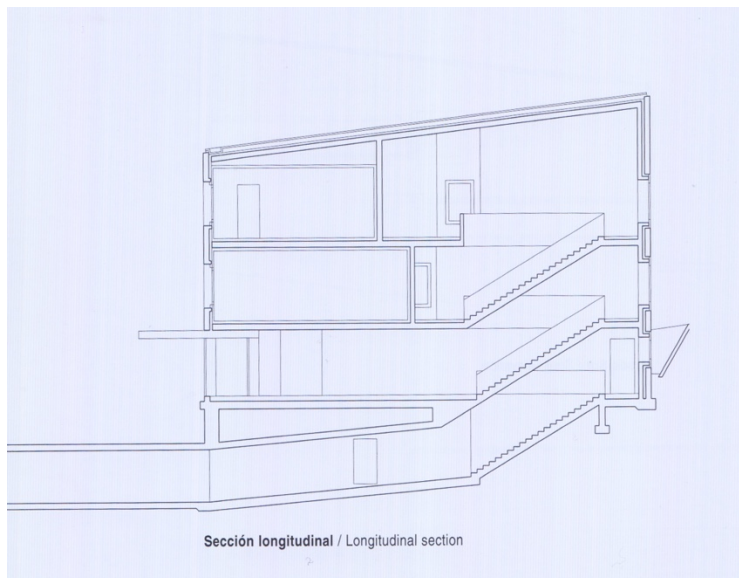
Alzado Oeste / West elevation

Façade ouest



Alzado Este / East elevation

Façade est



Sección longitudinal / Longitudinal section

Coupe longitudinale

Internat de Disentis, Gion A. Caminada, 2001-2004

Plans (archives Gion A. Caminada)

Photographies (Augustin Dupuid)



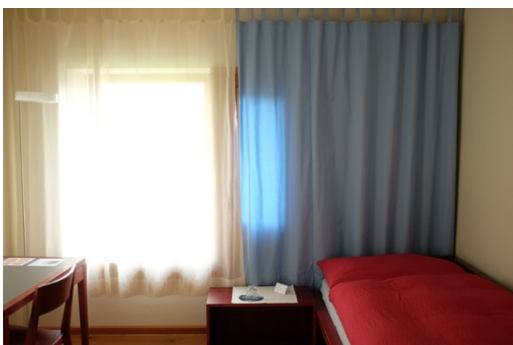
Plans



Photographie extérieure



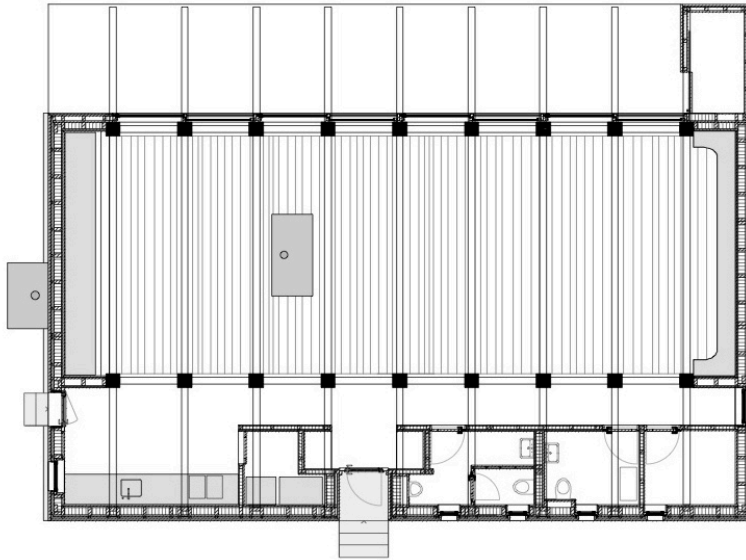
Salles communes



Chambres

Maison dans la forêt « Tegia da Vaut » de Domat/Ems, Gion A. Caminada, 2012-2013

Plan, coupe, maquette (archives Gion A. Caminada)
Photographies (E.C.)



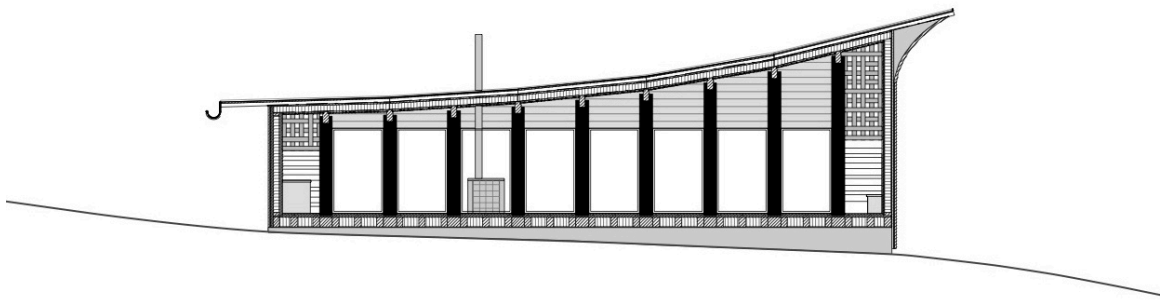
Plan



Photographie intérieure



Maquette de conception



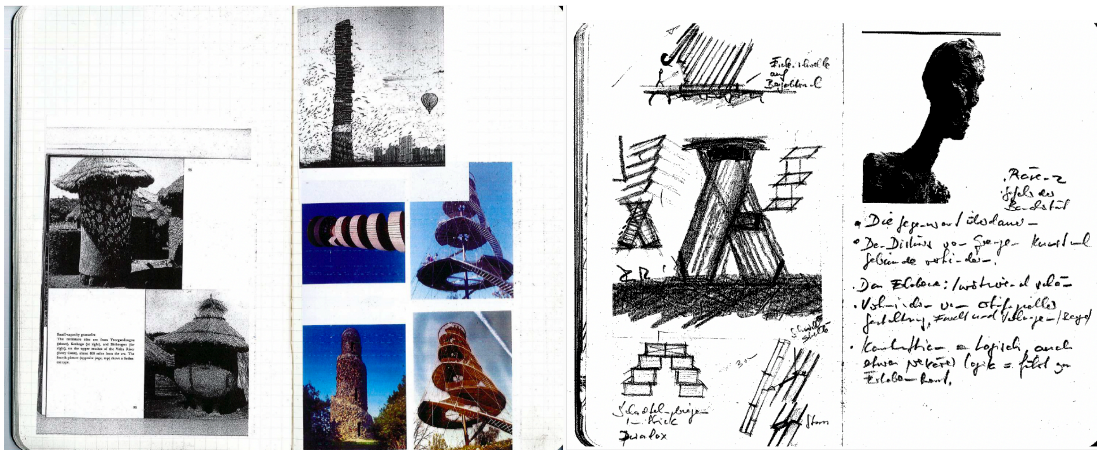
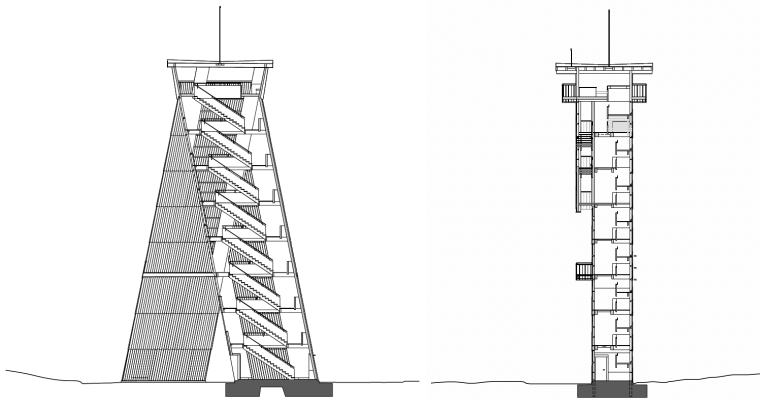
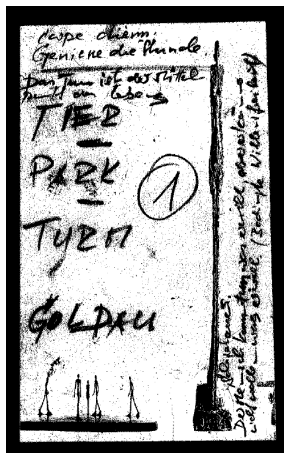
Coupe



Photographie extérieure

Tour d'observation du parc animalier de Goldau, Gion A. Caminada, 2016

Extrait du carnet de l'architecte (archives Gion A. Caminada)
 Photographies (E.C.)



Curriculum vitae

Emeline Curien
Architecte DE
Docteur en histoire de l'art

Maitresse de conférence à l'ENSArchitecture Nancy, champ TPCAU (Théorie et Pratique de la Conception Architecturale et Urbaine)
Chercheuse au Laboratoire histoire humanités architecture contemporanéité (LHAC)

emeline.curien@nancy.archi.fr
0033 (0) 6 78 97 73 15

DIPLOMES ET FORMATIONS

Préparation Habilitation à diriger des recherches 2023-2024

Au CNAM, garante Catherine Deschamps. Congé étude recherche de 6 mois.

Formation à l'encadrement doctoral 2017-2018 et 2023-2024

Deux fois deux journées de formation, Université de Lorraine

Post-doctorat au LHAC 2012-2013

"1980-2015 / Architectures de la Grande Région transfrontalière (Lorraine – Luxembourg – Sarre – Wallonie) dans le contexte des débats francophones et germanophones"

Doctorat en histoire de l'art à l'Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1 2008-2012

"L'architecture suisse alémanique - 1979-2007 - Pensées constructives"
Direction : Claude Massu. Mention très honorable avec les félicitations du jury

Diplômée de l'ENSArchitecture Nancy 2002-2007

PFE "Porosité habitée. Habiter Paris"
MFE "Structure et constructions théoriques en architecture. Le rôle de la structure dans l'élaboration du projet d'architecture"

PARCOURS PROFESSIONNEL

Maitresse assistante puis maîtresse de conférence TPCAU à l'ENSAN

depuis 2015

Chercheuse au LHAC, Thème : "Production et réception de l'architecture" depuis 2015

Représentante élue du conseil du LHAC depuis 2021

Membre élue de la Commission Recherche à l'ENSAN 2019-2022

Membre élue du Conseil pédagogique et scientifique à l'ENSAN 2019-2022

Présidente du comité Scientifique à l'ENSAN 2017-2018

Membre du comité Scientifique à l'ENSAN 2014-2018

Maitresse assistante associée TPCAU à l'ENSAN 2013-2015

Chercheuse associée au LHAC 2013-2015

Présidente du comité Culture et valorisation à l'ENSAN 2013-2015

Ingénieure de recherche au LHAC 2012-2013

Chargée de mission au CRAI (Centre de recherche en architecture et ingénierie)

2011

Enseignante vacataire ENSArchitecture Nancy 2009- 2013

Dessinatrice-conceptrice à l'agence Bruno Mader, Paris 2007- 2008

Chargée de mission au CRIT (Centre de ressources et d'informations techniques)

2006 - 2009

Participation à l'étude "L'université dans la ville, Nancy" Laboratoire PHS-

Archives Poincaré-UMR CNRS 2005 – 2007

ACTIVITES D'ENSEIGNEMENT

ACTIVITES ACTUELLES

Cycle Doctorat

Co-encadrement de thèse, UGA / École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble
" Ce que l'écoféminisme peut pour l'architecture - Enquête sur la transformation des conditions du quotidien dans l'héritage pavillonnaire de la deuxième moitié du XX^e siècle."
Thèse de Marine Beuerle co-encadrée avec Mathias Rollot depuis janvier 2024.

Co-encadrement de thèse, ED Fernand Braudel / Université de Lorraine. "L'architecture dite du « réconfort » : Le recours à la mémoire collective dans la conception architecturale et urbaine."
Thèse de Théo Dusang co-encadrée avec Catherine Deschamps depuis janvier 2024.

Cycle Master

Atelier de PFE "Mutations", M2.2. Responsable de l'atelier, équipe pluridisciplinaire d'une dizaine d'enseignants depuis 2016-2017

Cours "Les fins du monde", M1.2. Co-responsable. Avec Arthur Poirer et Marine Beurle depuis 2023-2024

Séminaire "Préparation collective au MFE", M1.2. Responsable depuis 2015-2016

Encadrement des Mémoires de fin d'étude, M2.1. Responsable depuis 2011-2012

Encadrement des Mémoires de fin d'étude mention recherche, M2.1. Responsable depuis 2013-2014

Encadrement des Stages de fin d'étude, M2 depuis 2013-2014

Cycle Licence

Cours "Introduction à la pensée architecturale", L1.1. Responsable depuis 2020-2021.

Atelier de projet "Architecture matière terrestre", L1.1. Co-responsable 2020-2023 puis participante.

ENSEIGNEMENTS AUTRES ETABLISSEMENTS

Séminaire « Eco-conception des espaces et territoires habités », ENSA Clermont-Ferrand, une séance, en master 1 (Lorette Klepper, Catherine Gauthier) 2023

Séminaire Enveloppe versus volume. ENSA Paris-Val-de-Seine, une séance en master 2 (Anna-Maria Bordas) 2020, 2021, 2022, 2023

Atelier Rural. Faculté d'architecture de Liège (BE) en master 2, participation à l'encadrement des étudiants (Luc Mabilie et Norbert Nelles) 2018

Atelier d'écriture. Faculté d'architecture La Cambre Horta, Bruxelles (BE), en master 1 et 2. (Véronique Boone, Maurizio Cohen) 2015 et 2017

JURYS AUTRES ETABLISSEMENTS

- Jury de PFE « Territoires liquides », ENSA Nantes, en master 2 (Xavier Fouquet) 2023
- Jury de PFE « Histoire », ENSAP Lille, en master 2 (Béatrice Mariolle) 2023
- Jury de PFE « Matérialités », ENSAP Lille, en master 2 (Yves Hubert) 2023
- Jury de MFE, ENSA Clermont-Ferrand, en master 2 (Antoine Begel) 2021 et 2023
- Jury de PFE « Studio Spolia », ENSAP Lille en master 2 (Véronique Patteeuw et Mathieu Berteloot) 2022
- Jury de Jurys de mémoires de Master. Histoire de l'Art, Université de Lorraine (FR), en master 2 (Gilles Marseille) 2013-2022
- Mémoire recherche, ENSA Marseille, en master 2 (Ana Bela de Aurojo) 2021
- Jury de TFE, Faculté d'architecture de Liège (BE), en master 2 2020
- Jury de diplôme. DNSEP Design (FR), en master 2, participation aux jurys de mémoire et de projet, Ecole Supérieure d'Art et de Design de Valenciennes (Kenneth Rabin, Martial Marquet) 2017
- Jurys de mémoires de fin d'étude. Faculté d'architecture La Cambre Horta, Bruxelles (BE) (Bertrand Terlinden) 2017
- Jurys de projets. Faculté d'architecture de Liège (BE) Atelier Rural (Lisa de Visscher, Luc Mabile et Norbert Nelles) 2015
- Jurys de mémoires de fin d'étude. Faculté d'architecture de Liège (BE) (Norbert Nelles) 2014 et 2016
- Jury Habitude, the dwelling patterns of the Parisian. Aix-la-Chapelle (DE) en master 2 (Univ. Prof. ir. Wim van den Bergh, Nathalie Bodarwé, Mark Proosten) 2015

JURYS DE THESE

- MARCHAND, Geoffrey. *Analyse de l'influence de l'approche modale, sensible et sensorielle sur la conception et la communication architecturale*. Soutenance de thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Lorraine 2022
- STREMOERFER, Alexis. *Poétique de l'habitation : la fin d'un imaginaire ? Pomes (Haute-Saône)*. Soutenance de thèse de doctorat en Philosophie, Université de Lorraine 2020

JURYS DE RECRUTEMENT

- Comité de recrutement des enseignants titulaires en VT, ENSArchitecture de Nancy 2023
- Comité de recrutement des enseignants titulaires en HCA, ENSArchitecture de Nancy 2021
- Comité de recrutement des enseignants titulaires en TPCA, ENSA Toulouse 2021
- Comité de recrutement des enseignants titulaires en STA, ENSArchitecture de Nancy 2020
- Comité de recrutement des enseignants titulaires en TPCA, ENSArchitecture de Nancy 2019

ACTIVITES ANTERIEURES

ENSA Nancy

Cycle Doctorat

Co-encadrement de thèse, Université de Lorraine, Ecole doctorale Fernand Braudel "Histoire et appropriation de l'architecture moderne à Alger de 1930 à 1962". Thèse de Wydad Tedjini-Bailiche co-encadrée avec Hélène Vacher. Thèse non soutenue.

Comité scientifique de thèse, Université de Lorraine, Ecole doctorale Fernand Braudel. "Pour une axiologie architecturale : la valeur architecturale à l'épreuve de la philosophie analytique" Thèse de Adrien Marchand sous la direction de Serge M'Boukou

Organisation du séminaire doctoral du LHAC avec Serge M'Boukou 2017-2019

Organisation du séminaire doctoral LHAC/2L2S avec Cécile Fries-Paiola, Elsa Martin, Jean-Marc Stébé 2018-2019

Participation au séminaire doctoral Université de Lorraine, intervention « L'architecte et la question de la nature » 2019 et 2020

Cycle HMNOP

Jurys de HMNOP 2022-2023

Cycle Master

Atelier de PFE "Mutations". Responsable de l'atelier. En master 1 2016-2020

Séminaire de préparation au MFE mention recherche. Co-organisation avec Lucile Pierron et Tommy Messaoudi, en master 1 et 2 2018-2023

Cours "Humanités écologiques et architecture". Responsable Mathias Rollet, en master 1 2020-2021

Séminaire "Pratiques contemporaines". Responsable, en master 1 et 2 2016-2020

Cours "Ecriture-architecture" en master 1 et 2 2015-2018

Séminaire "Architecture contemporaine" en master 2 2012-2016

Encadrement des Projets de fin d'étude en master 2. Avec Marie-José Canonica, Anne Schéou, Claude Valentin 2013-2015

Encadrement des Projets de fin d'étude en master 2. Avec Laurent Beaudouin et Pascale Richter 2013-2014

Séminaire "Architecture, théorie et critique" en master 2. Avec Caroline Bauer, Gilles Marseille et Karine Thilleul 2011-2012

Projet expérimental "Hêtre des Vosges" en master 1. Conseil scientifique 2012-2013

Semaine internationale d'architecture. Coordination scientifique des publications, en master 1 2012-2015

Cycle Licence

TD "Architecture contemporaine, critique et expérimentation" en licence 3 2013-2014

Projet "Architecture et édification" Jean-Claude Bignon en licence 2 2011-2013

TD "Introduction à l'histoire et l'analyse des formes urbaines" André Vaxelaire en licence 2 2009-2013

Projet "Logement" en licence 3 2015-2016

Suivi des rapports d'étude en licence 3 2013-2016

Semaine architecture transition écologique. Participation à l'encadrement, en licence 2 2013-2016

Travaux

PUBLICATIONS

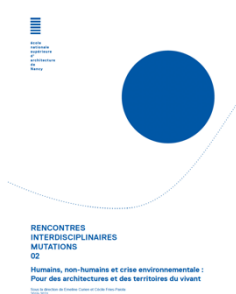
Livres



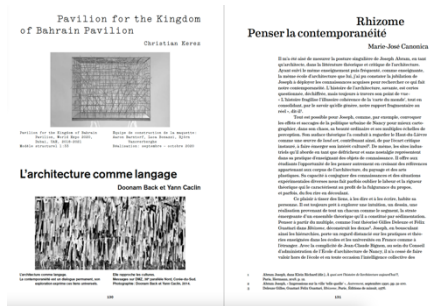
BOEGLY, Luc (photographies), CURIEN, Emeline. *Pesmes. Art de construire et engagement territorial*. Building Books / Avenir Radieux, 2022.



CURIEN, Emeline, NELLES, Norbert (dir.). *Guide architecture moderne et contemporaine 1868-2022 / Verviers, Spa, Ostbelgien*. Cellule architecture de la FWB, 2022.



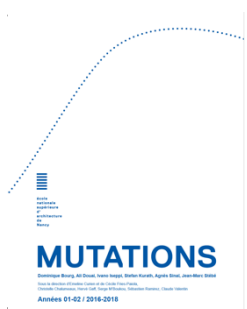
CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations II, Humains, non-humains et crise environnementale : pour des architectures et des territoires du vivant*. Nancy : ENSAN, 2022.



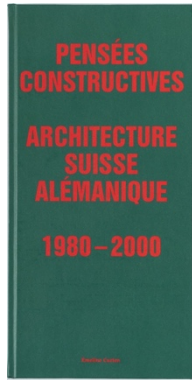
CURIEN, Emeline, DE ARAUJO, Ana bela, MAURER, Pierre, THILLEUL, Karine (dir.). *Le véritable enjeu de l'histoire est la contemporanéité. Mélanges offerts à Joseph Abram.* Jean-Michel Place, 2022.



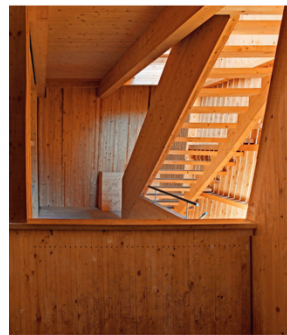
CURIEN, Emeline. *Pourquoi bâtir encore ? Atelier d'architecture Eric Furnémont.* Liège, Les éditions de la Province de Liège, 2019.



CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). *Mutations 1, Un état des lieux pour agir. De l'environnement global à l'architecture locale.* Dominique Bourg, Ali Douai, Ivano Iseppi, Stefan Kurath, Agnès Sinaï, Jean-Marc Stébé. Nancy : ENSAN, 2019.



CURIEN, Emeline. *Pensées constructives. Architecture suisse alémanique. 1980-2000.* Liège : Fourre-Tout, 2019.



*S'approcher au plus près
des choses qui nous entourent
- l'espace, la topographie, la matière, la construction -,
telle est mon exigence en architecture.
Par-delà leurs caractéristiques matérielles,
ces éléments sont porteurs de significations,
d'émotions et de phénomènes:
en tant que composants d'une culture,
ils sont les points de départ essentiels
du projet architectural.*

— GION A. CAMINADA

CURIEN, Emeline. *Gion A. Caminada, S'approcher au plus près des choses.* Arles : Actes Sud, 2018.



CURIEN, Emeline, FRANCOIS, Christian, PAGEL-PREVOTEAU Élise. *L'école d'architecture de Nancy : Livio Vacchini, architecte.* Jean-Michel Place, 2013.

Chapitres d'ouvrages

CURIEN, Emeline. « Postface. Pourquoi écrire encore (sur l'architecture) ? ». ROLLOT, Mathias. *Décoloniser l'architecture. Réensauvager l'habitat*. Le passager clandestin, 2024, pp.223-227.

CURIEN, Emeline. « Une thérapeutique des territoires ». MASBOUNGI, Ariella, PETITJEAN, Antoine. *En Campagne. Simon Teyssou. Grand prix de l'urbanisme 2023*. Parenthèses / DGALN, 2023, p.26.

CURIEN, Emeline, ROLLOT, Mathias. « Architecture ». WALLENHORST, Nathanaël, WULF, Christoph (ed.) *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*. Springer, 2023, p.1181-1186.

CURIEN, Emeline. « Gion A. Caminada ». *Global awards for sustainable architecture 2016*. Paris : Cité de l'architecture, 2016, pp.16-39.

Articles dans des revues à comité de lecture

CURIEN, Emeline. « L'architecte et son donjon. Portraits croisés de Bernard Herbecq et de l'îlot Saint-Michel à Liège ». *Journal des anthropologues*. Paris : AFA, 2023, n°174-175, p. 93-190.

CURIEN, Emeline. « Rencontres interdisciplinaires Mutations. Envisager ensemble les conditions de l'habitabilité de la Terre » Nancy : *Cahiers du LHAC*, 2023, pp.109-123.

CURIEN, Emeline. « Construction et intertextualité. Quelques spécificités de l'architecture suisse alémanique des années 1980 ». FLEURY François, MASTRORILLI, Antonella, MOUTERDE, Rémy, REVEYRON, Nicolas, BARIDON, Laurent (dir.). *Les temps de la construction : processus, acteurs, matériaux : recueil de textes issus du deuxième congrès francophone d'histoire de la construction*. ENSA, Lyon, 29,30 et 31 janvier 2014. Paris : Picard, 2016, pp.1093-1101.

CURIEN, Emeline. « Construction, expression, ornement ? Trois réalisations en bois des années 1990 en Suisse alémanique ». MASSU, Claude, GAIMARD, Marie, GUILLERM, Elise (dir.). *Métier : architecte. Dynamiques et enjeux professionnels au cours du XXe siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 89-102.

CURIEN, Emeline. « Les leçons de la forme. Façades et enveloppes dans l'architecture suisse alémanique depuis les années 1980 ». *Histoire de l'art*, 2013, n°72, pp. 43-53.

Articles dans des revues

CURIEN, Emeline. « Matière grise : les livres d'Emeline Curien pour penser l'impact de l'architecture ». *AMC en ligne*, 2023. <https://www.amc-archi.com/article/matiere-grise-les-livres-d-emeline-curien-pour,90811>

CURIEN, Emeline. « Pesmes, village de France ». *AA*, 2023, n°453.

CURIEN, Emeline, FURNEMONT, Éric, « *Poétiques et politiques de l'habitat léger* ». *Habitations légères. Des aspects juridiques et des pistes d'actions*. GAL Pays des Condruses, GAL des Tiges et Chavées, 2021.

CURIEN, Emeline. « Le CPAS de Herve de Baumans et Deffet ». *A+*, 2020, n°283, pp.62-64.

CURIEN, Emeline. « Spécimen, Potentiels du pli, Immeuble KI-ETUDE, Namur ». *A+*, 271, 2018, pp.22-24.

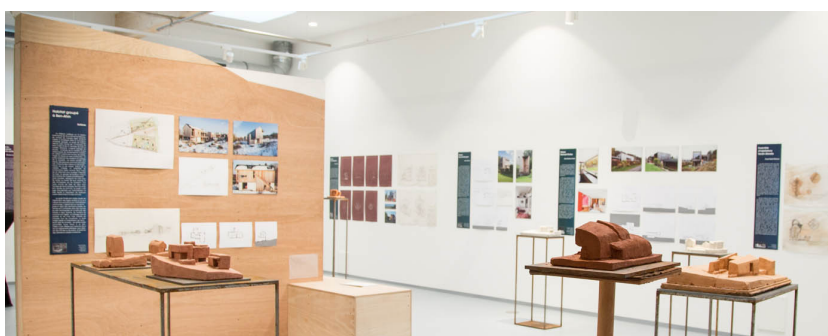
CURIEN, Emeline. « LRArchitectes, Espace de contact. Transformation d'une ancienne chaudronnerie en logements sociaux à Pont-à-Celles ». *A+*, n°270, février 2018.

CURIEN, Emeline. « Auberge am Brunnen à Valendas. Pour le touriste comme pour l'habitant ». *Ek*, n°46, août-septembre 2015, pp.60-65.

CURIEN, Emeline. « La maison de l'artisanat du Bregenzwalder à Andelsbuch, Peter Zumthor ». *D'A*, n°233, mars 2015, pp.60-65.

CURIEN, Emeline. « Les Grisons, un modèle culturel ? » Dossier de 37 pages dans *D'A*, n°231, novembre 2014.

EXPOSITIONS

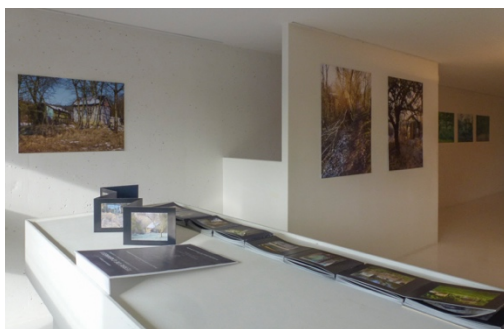


CURIEN, Emeline, FURNEMONT, Aubane, FURNEMONT, Eric, JADIN, Cédric.
Exposition « Pourquoi bâtir encore ? Atelier d'architecture Eric Furnémont ». Huy, Galerie Juvenal, 2019.



CURIEN, Emeline (commissaire). Exposition « Gion A. Caminada. S'approcher au plus près des choses ». Briey, La Première Rue (2015), Itinérance à l'ENSArchitecture Nancy (2015), à la RTWH de Aachen (Allemagne)(2016), à la faculté d'architecture de Liège (Belgique)(2016), à LOCI-Bruxelles (Belgique)(2016), à l'école d'architecture de Fribourg (2016)(Suisse), au CAUE d'Annecy (2017).

BAUER, Caroline, CACLIN, Yann, CURIEN, Emeline, DEMANGE, Cécile, SCHLICKLIN, Alexandra, Exposition « A! 2016, aperçu de jeunes pratiques émergentes », LHAC, Nancy, ENSArchitecture de Nancy, 2016.



GRATIEN-MARIN, Patrick (photographies), CURIEN, Emeline (conception),
HEBBELINCK, Pierre (commissariat). Exposition « Cabanes en Jardins ». Briey : La
Première Rue, 2013.



GRATIEN-MARIN, Patrick (photographies), CURIEN, Emeline (commissariat et
conception). Exposition « Terres de cabanes ». Malzéville : la Douëra, 2014.

COMMUNICATIONS

Colloques et congrès

« Références au passé et choix constructifs dans l'architecture suisse alémanique des années 1980 ». Communication lors du deuxième congrès Francophone d'Histoire de la Construction, Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014.

Journées d'étude et séminaires

« Pratiques des architectes – fabriques du sensible – perspectives écologiques ». Séminaire du DPEA Recherche – GERPHAU – ENSAPLV, 26 janvier 2024.

« L'architecte et son donjon ». Séminaire Anthropologie, psychanalyse et politique, organisé par l'association française des anthropologues, en ligne le 9 janvier 2024.

« Architectures en Wallonie, Pratiques contemporaines, 1980-2015 ». Séminaire organisé par l'association de doctorants Pirogue à l'université de Lorraine, Metz, 22 janvier 2015.

« Architectures en Wallonie, Regards sur les pratiques contemporaines ». Rencontres Recherche Arts-Architecture, Metz, Université de Lorraine, 2015.

« Architecture en Grande Région. 1980-2015. Pratiques multiples en Wallonie ». Journée Art et Culture, Centre Pompidou Metz, Université de Lorraine, 10 avril 2014.

« Recherche sur l'architecture très récente : les spécificités de l'accès aux sources et de leur analyse », L'histoire de l'architecture au prisme des sources : confrontation des archives écrites et bâties, Journée d'étude des Doctorants GRAND EST, LHAC et INTRU, ENSArchitecture Nancy, 25 novembre 2011.

« L'embrayage des choix constructifs sur les références historiques dans l'architecture suisse alémanique de 1979 à 2007 ». Journée d'étude doctorale à l'INHA, 2010.

« Culture du construire dans l'architecture au XX^e siècle ». Journée d'étude doctorale à l'INHA, 2010.

Tables rondes

CLAMOUR, Geoffrey, CURIEN, Emeline, HAUSER, Loic, LOUVIOT, Louis (modérateur). « Expérimenter pour demain ». *Écho du Marteau*, colline de Sion, 2023.

BERTELOOT, Mathieu, BOUDON, Philippe, CURIEN, Émeline, FROMONOT, Françoise (animatrice), NOUVET, Armand. « Théorie et projet ». *Colloque de clôture du programme HEnsA20*. Ensa Paris-Belleville, 21-22 octobre 2021.

BAULER, Tom, BREDAS, Charlotte, BRUNET, Sébastien (modérateur), CURIEN, Emeline, HERMANT, Paul. « Adaptation – Résilience ». *Climactes, des idées aux actes*. Faculté de Liège, 2 juillet 2021.

Conférences

« Écologies et transformations des manières d'être sensibles ? ». Conférence ENSA Rennes, cycle Transformer, décembre 2023.

« Écologie élargie, formes architecturales et fabrique du sensible ». Conférence EAV&T Paris-Est, Leçons du mardi, décembre 2023.

« Quels mondes construisent les architectes ? Des concepts constructibles ou des occasions de mise en relation ? » Conférence dans le cadre des rencontres des communautés de l'ENSA Clermont-Ferrand, 11 mai 2023.

« Pensées constructives et construction de mondes. Architecture suisse alémanique contemporaine. » Conférence à l'ENSA Toulouse, 31 mai 2022.

« Pensées constructives. Architecture suisse alémanique. 1980-2000 ». Conférence Université Libre de Bruxelles, 12 février 2020.

« Architecture suisse alémanique. Dessin de la construction et construction de mondes ». Conférence ENSA Paris Belleville, 13 novembre 2019.

« Auberge am Brunnen à Valendas. Pour le touriste comme pour l'habitant ». Apéros-conférences, Maison de l'architecture Lorraine, Metz et Nancy, 2019.

« Expériences et significations du local » Architecture(s), new wealth for Europe of the régions. Nancy, 2018.

« Gion A. Caminada, s'approcher au plus près des choses ». Liège, Faculté d'architecture de Liège, 10 février 2016.

« Gion A. Caminada, s'approcher au plus près des choses ». Louvain-Bruxelles, LOCI (Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme), 12 avril 2016.

« L'Empreinte des jardiniers-constructeurs ». La Douëra, Malzéville, dans le cadre de l'exposition « Terres de cabanes », 2014.

« La spécificité de la démarche du périscolaire de Tendon ». Journée de présentation d'un périscolaire valorisant le hêtre local aux professionnels par le CeTIFAB, 2011.

Autres

Présentation du livre « Pesmes, Art de construire et engagement territorial », librairie Volume, Paris, 17 février 2023.

Présentation du livre « Pensées constructives. Architecture suisse alémanique. 1980-2000 », librairie Archipel, Lyon, 17 janvier 2023 – librairie Pax à Liège, 30 janvier 2020.

Présentation du livre « Pensées constructives. Architecture suisse alémanique. 1980-2000 », librairie Archipel, Lyon, 17 janvier 2023.

« Façons de voir /rencontre avec l'architecte Émeline Curien ». Par ouï-dire. Radio La première, RTBF, 3 décembre 2020.

Organisations

CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). Rencontres interdisciplinaires Mutations II : « Humains, non-humains et crise environnementale : pour des architectures et des territoires du vivant ». LHAC / ENSAN, 2019.

CURIEN, Emeline, FURNEMONT, Eric. Cycle de conférences Architecture et territoire. Montegnet, 2018.

CURIEN, Emeline, FRIES-PAIOLA, Cécile (dir.). Rencontres interdisciplinaires Mutations I : « Un état des lieux pour agir, de l'environnement global à l'architecture locale ». LHAC / ENSAN, 2017.

CURIEN, Emeline, VACHER, Hélène, Cycle de conférences « Jean Prouvé, de l'atelier à l'enseignement. Transmission d'une culture technique ». ENSArchitecture Nancy, 2012.

CONSEILS SCIENTIFIQUES

Recherche « Architecture et enseignements alternatifs : comment définir de nouveaux espaces d'apprentissage dans un contexte de crise épidémique ? » Financement Région Grand Est et l'Agence Nationale de la Recherche. Membre du conseil scientifique.

Colloque « Profession ? Architectes. » ; LHAC (ENSA-Nancy), AMUP (ENSA-Strasbourg) et INSA département Architecture Strasbourg) et 2L2S (Université de Lorraine). Membre du conseil scientifique.

AUTRES ACTIVITES

Organisation et encadrement de chantiers pédagogiques et participatifs : atelier maçonnerie en terre crue, enduits à l'argile, pose de bardeaux de robinier.... Montegnet (BE), juin, juillet, août et septembre 2018 ; juillet et août 2019, juillet et septembre 2020, juillet et août 2021.

Présidente de la fondation Naya, qui vise à soutenir et à mettre en œuvre des projets culturels, de formations, de réflexion et de résidences d'artistes dans le Condroz. Depuis août 2021.

LANGUES

Anglais et allemand. Pratique à l'écrit comme à l'oral.

Résumé français

Ce mémoire d'habilitation à diriger des recherches en architecture fait la synthèse des travaux réalisés par Emeline Curien en histoire, théorie et critique de l'architecture depuis 2008. Il est le lieu d'observation et d'exploration d'une série hypothèses : au sein de l'impensable accélération de la dégradation de l'habitabilité de la planète pour toutes les formes de vie, il apparaît urgent de mettre en œuvre des solutions matérielles pour réduire l'empreinte écologique du secteur de la construction, mais n'est-il pas tout autant impératif de participer à la fabrique de nouvelles sensibilités ? Comment les pratiques des architectes, les processus qu'elles mettent en mouvement, et les formes qu'elles produisent, peuvent-elles tisser de nouvelles relations avec notre extériorité, qu'elle soit sociale, animale, végétale, cosmique... ? Dans quelle mesure la fabrique d'une atmosphère, le dessin d'un plan, les images mobilisées pendant le processus de création, peuvent-ils prendre part à des écologies cosmopolitiques ? Comment nous faut-il transformer nos approches de la théorie et de la critique architecturales pour travailler ces questions ?

Le mémoire rendra compte dans un premier temps du parcours d'enseignante et de chercheuse qui a mené Emeline Curien à l'énonciation de ces problèmes. Il reviendra sur les enjeux épistémologiques et éthiques des différentes approches qu'elle a mobilisées pour appréhender les pratiques des architectes européens contemporains et leurs réalisations.

La première partie s'intéressera au rationalisme constructif et à la manière dont cette tradition architectonique a orienté le travail développé en thèse et les recherches portant sur le territoire de la Suisse alémanique. Elle montrera comment cette esthétique de la raison va de pair avec une histoire critique de l'architecture parfois qualifiée de « structuraliste », dans laquelle la contemporanéité apparaît comme un faisceau de questions impliquant le temps présent. Elle se poursuivra par l'exploration d'une troisième forme de rationalité coextensive aux deux premières, le rationalisme critique, une recherche qui s'intéresse aux opérations intellectuelles qui fondent les œuvres, cherchant à rendre transparente la cohérence interne de chaque projet. Elle se conclura sur les aspects problématiques de ces systèmes de rationalités interconnectés au regard de la crise écologique de la raison contemporaine.

La seconde partie abordera, conjointement avec un déplacement du terrain d'études vers les pratiques contemporaines des architectes en Wallonie, les apports de l'anthropologie des images afin d'ouvrir de nouvelles perspectives pour la critique architecturale, déplacer ses problèmes fondamentaux et transformer ses enjeux éthiques et épistémologique. Elle ouvrira la réflexion à l'engagement des architectes dans les réalités sociales, culturelles et matérielles, aux pensées mythiques et les dimensions anthropologiques de l'espace, à la présence des formes, et la place des images dans la perception et la fabrication de l'architecture, ou encore à l'importance de l'implication corporelle dans les représentations symboliques. Elle reviendra également sur les enjeux de la condition de l'engagement actif comme méthode sur le terrain des réalisations architecturales comme des échanges avec leurs architectes. Elle montrera ensuite les liens qui peuvent s'opérer entre l'anthropologie des images et les questions écologiques, pour considérer les mondes – symboliques, socio-économiques, écosystémiques... - que fabriquent les architectes

quand ils dessinent une construction. Elle dégagera pour finir les effets épistémologiques de cet engagement et leurs corolaires éthiques, en s'appuyant sur des réflexions issues du champ des humanités environnementales.

Le mémoire ouvrira dans la troisième partie plusieurs perspectives de recherche à venir en vue d'approfondir les enjeux politiques et éthiques de l'architecture considérée en tant que fabrique du sensible. Pour aborder ces questions écologiques, ne faut-il pas d'abord comprendre ce qui est en jeu dans la compétence anthropogénique d'édifier et les manières dont nous en racontons la genèse ? Ne faut-il pas saisir la façon dont nos affects nous constituent et forment notre subjectivité, ainsi que notre capacité à prendre soin des milieux vivants ? Il s'agira finalement de tisser les premiers fils d'une critique architecturale cosmopolitique en vue de participer à la construction collective de thérapies des milieux contemporains, prenant en considération les injustices affectant l'ensemble des formes de vie humaines et non-humaines, provoquant leur destruction ou la diminution de leurs possibilités d'existence

Résumé anglais

This paper is a synthesis of Emeline Curien's work in architectural history, theory and criticism since 2008. It is an opportunity to observe and explore a series of hypotheses: within the unthinkable acceleration in the degradation of the planet's habitability for all forms of life, it is urgent to implement material solutions to reduce the ecological footprint of the construction sector, but isn't it just as imperative to participate in the fabrication of new sensibilities? How can architects' practices, the processes they set in motion, and the forms they produce, weave new relationships with our exteriority, be it social, animal, vegetable, cosmic...? To what extent can the making of an atmosphere, the drawing of a plan, the images mobilized during the creative process, take part in cosmopolitical ecologies? How can we transform our approaches to architectural theory and criticism to address these questions?

The dissertation will begin with an account of Emeline Curien's career as a teacher and researcher, which led her to address these issues. It will return to the epistemological and ethical issues at stake in the different approaches she has mobilized to apprehend the practices of contemporary European architects and their achievements.

The first part will focus on constructive rationalism, and how this architectural tradition has guided the work developed in the thesis and the research carried out in the German-speaking part of Switzerland. It will show how this aesthetic of reason goes hand in hand with a critical history of architecture sometimes described as "structuralist", in which contemporaneity appears as a cluster of questions involving the present time. It continues with an exploration of a third form of rationality coextensive with the first two, critical rationalism, a research that focuses on the intellectual operations that underpin works of art, seeking to make transparent the internal coherence of each project. It concludes with a discussion of the problematic aspects of these interconnected systems of rationality in the light of the ecological crisis of contemporary reason. In the second part, the field of study shifts to the contemporary practices of architects in Wallonia, and the contributions of the anthropology of images are explored in order to open up new perspectives for architectural criticism, shift its fundamental problems and transform its ethical and epistemological stakes. It will consider the involvement of architects in social, cultural and material realities, mythical thoughts and the anthropological dimensions of space, the presence of forms and the place of images in the perception and fabrication of architecture, and the importance of bodily involvement in symbolic representations. It will also return to the issues at stake in the condition of active engagement as a method in the field of architectural realizations and exchanges with their architects. It will then show the links that can be made between the anthropology of images and ecological issues, to consider the worlds - symbolic, socio-economic, ecosystemic... - that architects create when they design a building. Finally, it will highlight the epistemological effects of this commitment and their ethical corollaries, drawing on reflections from the field of environmental humanities.

In the third part, the paper opens up a number of perspectives for future research into the political and ethical stakes of architecture as a factory of the sensible. To address these ecological issues, don't we first need to understand what is at stake in the anthropological skill of building, and the ways in which we recount its genesis? Do we not need to grasp the way in which our affects

constitute us and shape our subjectivity, as well as our capacity to care for living environments? Ultimately, the aim is to weave the first threads of an ecology of architectural criticism, with a view to participating in the collective construction of therapeutics for contemporary environments, taking into account the injustices affecting all forms of human and non-human life, causing their destruction or the reduction of their possibilities of existence.

le **cnam**