

## **Faire tenir debout. Exigences plurielles d'un projet d'architecture.**

Giulietta Laki & Pauline Lefebvre

De toute évidence, l'architecte participe à *faire tenir debout* des bâtiments. Étrangement, les deux situations décrites dans cet article montrent plutôt des architectes occupés à faire tenir debout des récits. Ces histoires, ils les racontent à l'auditoire assemblé pour convaincre de la qualité du projet. Ils se les sont surtout racontées à eux-mêmes, afin de compléter les données avec lesquelles travailler par des contraintes qu'ils s'inventent. De l'autonomie (la liberté avec laquelle ils racontent des histoires) à la contrainte (le fait d'être tenu par les histoires qu'ils racontent), il n'y a donc qu'un pas. *L'Enquête sur les modes d'existence* permet de suivre avec précision le trajet de ces histoires et de comprendre les différentes manières dont elles tiennent l'étudiant ou l'architecte, son enseignant ou son client et son entrepreneur, son jury ou son public. Ce trajet mène jusqu'aux maquettes de carton et aux voiles de béton, que ces histoires font littéralement tenir debout en fin de course. À suivre les différents modes d'existence par lesquels passent les éléments du récit – du mode de la *référence* au mode de la *fiction* au mode de l'*organisation* –, il devient possible d'apprécier les frottements entre une pluralité d'exigences qui toutes comptent dans le trajet qui mène à la conception d'un objet architectural. Par ailleurs, nous avons l'espoir que ces modes d'existence gagnent eux-mêmes en intelligibilité et en consistance au fur et à mesure qu'ils sont déclinés à travers ces terrains. Finalement, les deux situations choisies et leur suivi par les fils de *l'Enquête*, montrent comment la conception tient bien d'un art de la composition, dans la mesure où il s'agit de « composer avec » des exigences plurielles.

« Là, tu nous ramènes dans la réalité, et tout à coup il pleut sur ton dessin. »

Cette phrase pour le moins étrange, l'ethnographe l'a entendue et notée alors qu'elle observait un jury dans une école d'architecture, discutant le projet d'un étudiant<sup>1</sup>. Par cette remarque, l'enseignant reproche à l'élève d'avoir choisi la réalité (le degré d'ensoleillement du patio qu'il dessine, pour être précis) et d'avoir lâché le récit fictionnel sur lequel il avait choisi de baser la conception de son projet et sa présentation au jury. Quelle étrange exigence pour un projet d'architecture que de devoir faire tenir une histoire pour éviter qu'il ne pleuve sur des dessins !

Dans le cadre de ce travail autour de *l'Enquête sur les Modes d'existence*, cette situation en a appelé une autre. À l'occasion d'une conférence, un architecte raconte comment il a été fasciné par le tracé des courbes de niveau sur le plan du site qui lui était donné et comment il a tenu à les ériger en murs dans le musée qu'il était amené à construire<sup>2</sup>. Là, c'est l'entrepreneur qui ramène l'architecte à la réalité. Il lui explique ce que ses courbes, dont la géométrie renvoyait à la pente du terrain et non à des murs à mettre en œuvre, vont augmenter considérablement le coût de construction. Mais l'architecte choisit de faire tenir son récit malgré tout, jusqu'à la réalisation du bâtiment. Ici aussi, il peut paraître étrange que la puissance fascinatoire de tracés courbes constitue une exigence plus forte que l'économie du projet !

Ce sont ces étonnements conjugués que *l'Enquête sur les modes d'existence* doit nous aider à démêler : à quoi tient finalement un projet d'architecture ?

Pour les deux architectes (ou presque), il s'agit en premier lieu de convaincre une assemblée (un jury, un public) que le projet tient bien debout. Chacun des deux concepteurs raconte alors la manière dont il a initié le projet, à partir des éléments qui lui étaient imposés au départ : une consigne d'exercice pour le premier ; un concours, un site et un programme pour le second. La particularité de ces deux situations repose sur le fait que, à partir de ces quelques éléments, les deux concepteurs *se sont*, littéralement, *raconté une histoire* – cette même histoire qu'ils racontent maintenant à l'assemblée – afin de convoquer de nouveaux paramètres à partir desquels se mettre au travail. Ce récit est chaque fois « fictionnel », dans la mesure où les éléments qui le composent sont « inventés » par le concepteur. Et pourtant, ceux-ci se mettent à le tenir d'une manière qui va au-delà du souci de bien raconter une bonne histoire. *L'Enquête sur les modes d'existence* permet précisément de déplier les différents modes suivant lesquels une « fiction » ou

---

<sup>1</sup> L'ethnographe, Giulietta Laki, a observé cette scène dans le cadre du travail de recherche réalisé en collaboration avec Rafaella Houlstan-Hasaerts sur ce qu'elles ont appelé les « Objets Planologiques ». Voir HOULSTAN-HASAERTS Rafaella et LAKI Giulietta, « Objets Planologiques En Déplacement. Vers Une Jurisprudence de Cas Ethnographiques », *Clara Architecture-Recherche*, 2015, no. 3, pp. 117-130.

<sup>2</sup> Cette scène a été observée par Pauline Lefebvre à l'occasion de la conférence donnée par l'architecte néerlandais Anne Holtrop à Bruxelles le 11 avril 2014 pour le lancement de la revue d'architecture *Accattone*.

un « scénario » doivent tenir debout.

Ces deux situations n'ont bien sûr pas pour vertu d'être représentatives de la pratique architecturale en général. Elles ont surtout l'avantage d'être intrigantes, voire étranges par certains aspects. Elles interpellent par rapport aux manières dont les architectes sélectionnent les « données » (les « inventées » devrait-on dire dans ces deux cas) qu'ils décident de prendre en compte comme paramètres du projet. Par ailleurs, ces deux situations peuvent paraître quelque peu épurées du fait qu'elles ont lieu dans des milieux relativement « protégés » (une école d'architecture et une conférence pour un public d'architectes, où les codes sont relativement restreints et surtout partagés). Pourtant, déjà là, d'autres critères s'invitent qui mettent le projet à l'épreuve : va-t-il tenir debout ? et pour qui ? La conception apparaît comme un délicat exercice d'équilibre entre contraintes et autonomie, face aux exigences plurielles rencontrées par l'architecture alors qu'elle passe, jamais sans risque, du récit à la formalisation et à la construction...

### **Se raconter des histoires : avoir prise**

Pour comprendre la situation de jury, il est important de présenter l'exercice proposé par cet atelier particulier. Avant d'examiner le travail des étudiants, les jurés reçoivent d'ailleurs cette explication, afin qu'ils soient en mesure de juger selon la bonne clé les projets qui vont leur être présentés. L'intitulé du projet était « la banalisation du cercle ». L'exercice consistait à choisir un projet de référence parmi des réalisations architecturales aux formes circulaires. La thématique du cercle avait été choisie parce que cette figure est « souvent réservée aux bâtiments exceptionnels<sup>3</sup> ». Il était alors demandé aux étudiants de s'approprier cette référence à travers une opération de « banalisation ». En imposant un nouveau site, un nouveau programme ou une nouvelle échelle au bâtiment circulaire, celui-ci devait subir une série de transformations visant à minimiser son caractère exceptionnel ou monumental et à créer un espace « quotidien » et « banalisé ».

---

<sup>3</sup> Descriptif de l'atelier de projet « Unité de Production », de la Faculté d'architecture de l'ULB, dirigé par Thierry Decuypere en collaboration avec Sophie Dars.

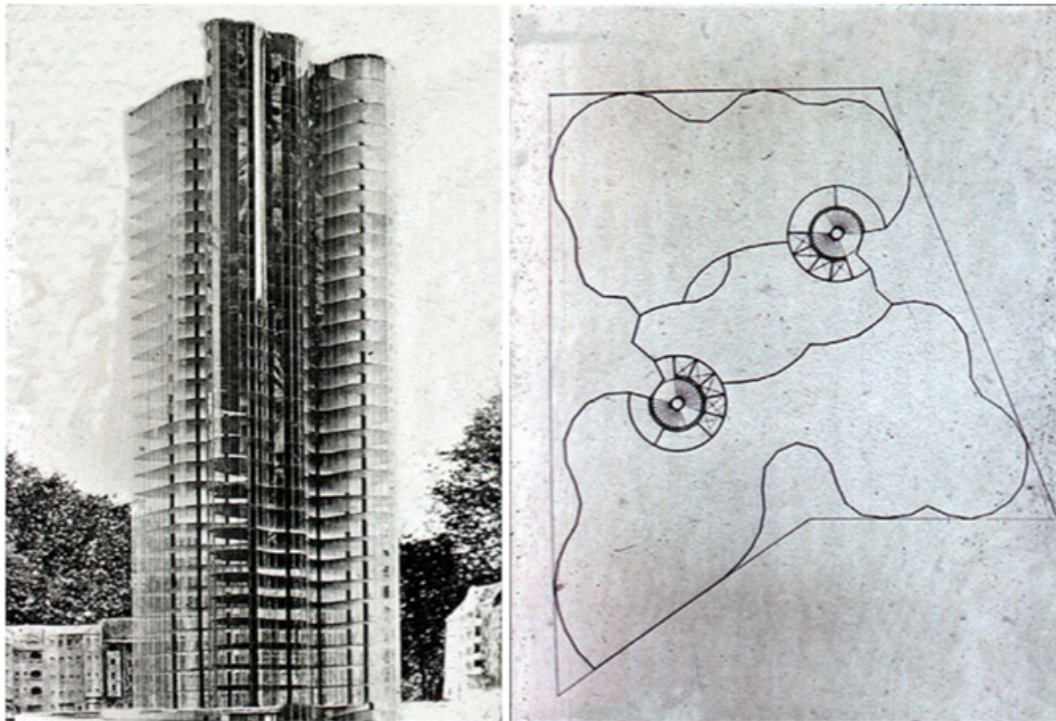


fig.1

L'étudiant dont nous suivons ici la présentation annonce d'emblée son monument circulaire de référence : la Tour de Verre de Mies Van der Rohe [fig.1]. Cette version courbe du projet avait été conçue par le célèbre architecte allemand en 1922, à la suite du concours pour un gratte-ciel sur la Friedrichstrasse à Berlin, qu'il avait perdu un an plus tôt. Cette tour aux formes courbes ne sera donc jamais construite mais ses images ont atteint le statut d'icônes. Pour procéder à la « banalisation », l'étudiant annonce qu'il emprunte aux théoriciens de l'architecture J. Kipnis et R. Koolhaas l'idée que le bâtiment de bureau constitue le programme le plus indéterminé, le plus répétitif, le plus banal qui soit. En suivant la consigne définie par l'atelier, l'étudiant se retrouve donc doté d'un bâtiment de référence à banaliser à l'aide d'un programme choisi pour son aspect générique.

Ces quelques éléments ne suffisent toutefois pas à l'étudiant pour qu'il se mette au travail et conçoive les plans d'un bâtiment, résultat qui est attendu de lui. Il explique en effet que, « après maints tâtonnements sur l'aspect formel de la banalité, [il a] décidé d'établir d'abord une fiction, avant le protocole de banalisation ». Il se met alors à lire le récit qu'il a rédigé dans un format littéraire, et qu'il récite sur un ton approprié :

« 1961. Le riche propriétaire du Berliner, journal le plus lu de la Métropole, érudit et amoureux de l'architecture veut se faire construire un nouveau bâtiment pour son journal, à l'envergure de la notoriété et de la puissance rayonnante de son journal sur l'opinion

publique. Après maintes propositions d'architectes de renom comme de seconde main, il se décide à concrétiser le rêve qu'il chérissait depuis qu'il avait quitté les bancs de l'université : se faire construire une villa par Maria Ludwig Michael Mies van der Rohe<sup>4</sup>. »

L'histoire raconte comment ce magnat de la presse va chercher Mies Van der Rohe à New York pour le convaincre de finalement construire sa célèbre Tour de Verre en vue d'abriter le siège du journal. Afin de mettre toutes les chances de son côté, il avait déjà acheté le terrain du projet initial, sur la Friedrichstrasse à Berlin. Le nouveau bâtiment, outre accueillir les bureaux du journal, devait comprendre l'habitation de son patron, sous forme de penthouse avec piscine sur le toit. D'abord perplexe, Mies Van der Rohe finit par accepter de donner vie à cette architecture de papier, à une seule condition : « il ne signera pas le bâtiment ».

C'est seulement après avoir fait ce récit que l'étudiant développe le protocole qu'il a suivi pour concevoir son bâtiment, à partir de la tour circulaire et d'opérations de banalisation mais aussi à partir des ingrédients fournis par la fiction. Sans la richesse de détails de cette situation fictive (un programme, un site et même un commanditaire, avec ses traits de caractère et ses fantasmes), l'étudiant sentait qu'il manquait de données pour y parvenir. Les consignes ne lui suffisaient pas pour se lancer dans l'exercice.

Interrogé à ce propos, l'enseignant qui avait développé la consigne explique que cette fabrication de contraintes par l'étudiant fait bien partie de l'exercice : l'un des objectifs pédagogiques est « d'apprendre cette capacité à *se raconter des histoires*, pour se rendre capable de remettre en jeu ce qui est donné comme immuable en situation de conception<sup>5</sup>. »

---

<sup>4</sup> Toutes les citations qui suivent sans référence sont issues de la transcription des débats tenus à l'occasion du jury dans l'Unité de Production, atelier de projet de la Faculté d'architecture de l'ULB, dirigé par Thierry Decuyper en collaboration avec Sophie Dars.

<sup>5</sup> Thierry Decuyper, interviewé le 14 décembre 2014.

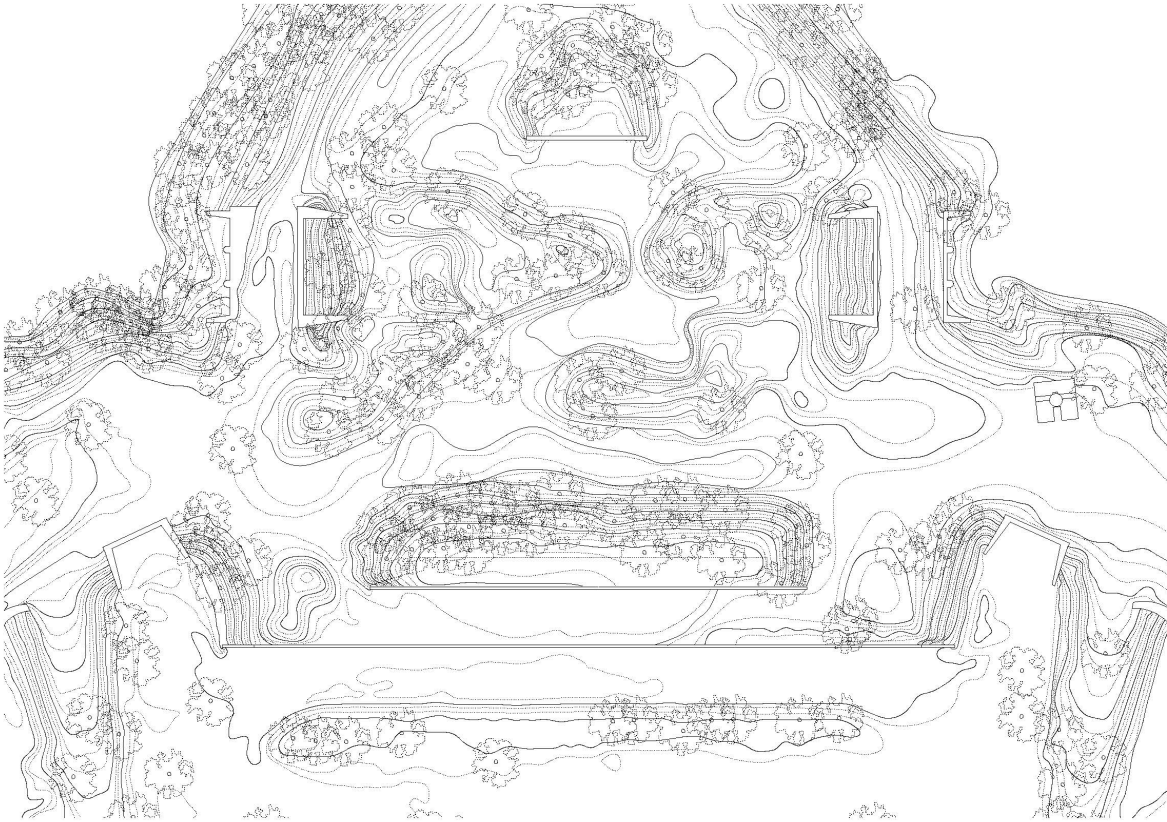


fig.2

Dans notre deuxième situation, l'architecte Anne Holtrop<sup>6</sup> décrit sa démarche de conception pour un musée aux Pays-Bas. Il a, lui aussi, été amené à *se raconter des histoires*. Pourtant, il avait *a priori* plus d'éléments en main pour déployer son projet qu'une consigne d'exercice volontairement épurée. À l'occasion du concours, l'architecte reçoit en effet tous les documents de base pour commencer son projet. Parmi ceux-ci, le classique « plan de la situation existante » [fig.2] : une carte du terrain sur lequel le musée devra être construit. Cette carte reprend quelques éléments « existants » du site : principalement les bâtiments, les aménagements paysagers, la végétation, et les courbes de niveau représentant le relief. Sur cette carte également, un rectangle marque l'empreinte du bâtiment à concevoir. L'architecte était donc équipé d'une série de contraintes avec lesquelles composer : le programme du bâtiment (un musée sur le système hollandais de défense par inondation des plaines), un commanditaire (le futur gestionnaire du musée), un budget, un site (la colline sur laquelle se situe le Fort Vechten), etc.

Toutefois, l'architecte ne décrit pas du tout sa démarche en ces termes. En montrant le « plan de la situation existante », il dit avoir été frappé par la beauté des courbes de niveau qui traversaient

---

<sup>6</sup> Anne Holtrop (né en 1977 aux Pays-Bas) est un architecte indépendant basé à Amsterdam. Sa pratique est caractérisée par une diversité des échelles d'intervention : de la maquette au bâtiment en passant par des espaces temporaires. Il enseigne dans le *Studio for Immediate Spaces* au Sandberg Institute Amsterdam et était éditeur de la revue OASE de 2005 à 2013.

le dessin. C'est à partir de cette fascination initiale pour la qualité graphique des traits sur la feuille de papier que l'architecte va construire toute sa démarche. Il choisit de conserver ces courbes telles quelles dans son projet, de travailler avec leur géométrie. Il déplace alors le rectangle qui représente la surface du bâtiment à construire de manière à ce que son coin corresponde à l'entrée du site : le musée sera contenu dans ces quatre murs et les courbes de niveau qui sont inscrites dans ce rectangle sur le plan d'implantation deviennent les parois du futur musée à construire (fig.3). L'architecte choisit donc de ne pas travailler à partir des éléments auxquels renvoyait la carte – dont la pente du terrain représentée par les courbes de niveau. Il sollicite d'autres paramètres ; il s'invente d'autres contraintes : le tracé des courbes. L'histoire qu'il se raconte attribue en effet un nouveau rôle à ces courbes. Celui qui voudrait encore y lire la déclivité du terrain pourrait qualifier ce rôle de « fictif ». Une fois que les courbes renvoient à des murs à construire, aucune pente n'existe plus à laquelle les faire correspondre.



fig.3

Pour les deux concepteurs, le passage par la « fiction » a constitué un moment décisif dans la définition de ce qui les tiendra tout au long du processus de conception. Dans le premier cas, la situation ouverte par la consigne n'était pas assez peuplée pour pouvoir s'en saisir ; la fiction et ses personnages déploient l'intérêt de son auteur et de ses récepteurs et prodigue à l'étudiant un

cadre au sein duquel réaliser l'exercice. La fiction en est explicitement une au sens premier du terme : l'étudiant raconte une histoire qu'il s'est inventée. Dans le deuxième cas, l'architecte choisit d'ignorer partiellement les contraintes paysagères qui lui sont communiquées, au profit d'une lecture pour le moins décalée des éléments qui lui sont donnés : la beauté de la forme des courbes sur le plan, qu'il prend comme principale contrainte pour la conception de son bâtiment. L'histoire qu'il raconte a aussi pour ambition d'emporter l'approbation de son auditoire. Elle avait d'ailleurs sans doute d'abord été conçue pour remporter le concours. Son statut de « fiction » est moins explicite dans la mesure où l'architecte ne présente pas son récit comme tel : les courbes sont pour lui bien réelles et il ne cille pas lorsqu'il annonce qu'elles s'imposent, telles quelles, comme le tracé des murs à construire. C'est bien ce gradient très spécifique de « réalité » que l'*Enquête sur les modes d'existence* va nous permettre de déceler : la vibration particulière des courbes, qui entraîne leur saisie esthétique par l'architecte, relève d'un mode d'existence spécifique que l'*Enquête* note « FIC », pour « fiction ».

### **« Ils nous racontent des histoires ! » : ne pas se tromper de clef**

« C'est qu'il y a en effet ubiquité des êtres de fiction qui vont permettre à tous les autres modes de se *figurer* leur propre réalité. [...] Inversement, tous les autres modes vibrent différemment si on les saisit à la manière des êtres de fiction<sup>7</sup>. »

Dans les deux situations décrites, nous avons qualifié de « fictionnels » les éléments à partir desquels la conception est menée. L'*Enquête sur les Modes d'Existence* nous impose de ralentir quelque peu sur ce que ce qualificatif recouvre et implique.

En effet, il est aisé de discréditer trop rapidement les deux situations en disant que ces architectes *nous racontent des histoires*. Le cas d'Anne Holtrop est particulièrement parlant, aussi parce que les conséquences sont plus étendues. Une partie de l'auditoire peut se faire emporter par le récit que l'architecte raconte et partager sa fascination pour le tracé des courbes sur le dessin. Cependant, les sceptiques de l'assemblée pourraient bien lui reprocher d'avoir *dénaturé* des courbes qui devaient lui indiquer une pente dans laquelle inscrire son bâtiment. Ces amateurs de plans remontent, à partir des courbes de la carte, le long chemin de la *référence* dont elles sont le résultat, jusqu'à la déclivité dont elles constituent l'inscription cartographique. Sur ce mode de la *référence* (que le langage de l'*Enquête* invite à noter « REF »), l'idée qu'un trait représentant les points d'une même altitude puisse, sans transformation, se mettre à représenter les murs d'un

---

<sup>7</sup> LATOUR Bruno, *Enquête sur les Modes d'Existence*, Paris, La Découverte, 2012, ouvrage noté ci-dessous « l'Enquête ».



bâtiment à construire, apparaît tout simplement absurde<sup>8</sup>. Si l'on veut suivre l'architecte, cette clef d'interprétation ne convient pas : *il nous raconte des histoires !*

À celui qui n'est pas fin cartographe, le geste de l'architecte paraît encore plus emprunt de confusion. De quelle existence ces courbes existent-elles ? Elles existent bel et bien sur la carte mais elles n'existent que là : la pente du terrain dont on fait l'expérience quand on parcourt le site n'est pas faite de lignes et de points. Comment l'architecte peut-il prétendre « inscrire son bâtiment dans le site » alors qu'il opère exclusivement depuis l'espace euclidien de la carte, qui *n'a rien à voir avec* l'espace dans lequel il va construire son musée et dans lequel celui-ci sera parcouru<sup>9</sup> ? Entre la carte et le territoire, Bruno Latour et Albena Yaneva aident à distinguer des modes différents d'exister :

« La matière ne se trouve pas “dans” l'espace euclidien pour la simple raison que l'espace euclidien est notre propre façon d'accéder aux objets (de les connaître et de les manipuler) et de les faire bouger sans les transformer (c'est-à-dire en conservant un certain nombre de leurs caractéristiques) ; mais ce n'est certainement pas de cette manière que les entités matérielles (bois, acier, espace, temps, peinture, marbre, etc.) doivent se transformer pour subsister<sup>10</sup>. »

Passé de sceptique à critique, l'auditoire pourrait sinon aller jusqu'à rétorquer que c'est une position bien trop commode : « Dans les mains et l'esprit des architectes, l'espace est généralement vidé et ainsi rendu manipulable<sup>11</sup>. » En restant dans l'espace euclidien du plan, l'architecte jouit d'un certain confort, voire d'un certain contrôle sur les fils de son histoire. Le critique s'agite sur sa chaise surtout lorsque l'architecte émet l'idée qu'en maintenant les courbes dans son dessin, « il inscrit son bâtiment dans le site ». Rendu sensible à l'existence de la pente, le critique voit bien que le site est excavé et qu'il ne reste rien de la pente dont l'architecte brandit fièrement les courbes de niveau : le bâtiment s'impose dans le site, et les courbes ne sont plus que le fruit de l'imagination débordante de l'architecte !

---

<sup>8</sup> À cet égard, la posture de l'architecte peut être qualifiée de « formaliste ». Avec l'Enquête (*Ibid.*), nous pouvons noter que, dans le trajet de la référence (l'établissement de connaissance), la forme est « ce qui se maintient à travers une série de transformations ». Elle devrait donc « s'évanouir » dès que « l'alignement » des transformations est suspendu (*Ibid.* p.115), au risque de tomber dans le « formalisme de la forme ». Ce qui se perd alors c'est la chaîne de référence c'est-à-dire la corrélation à un territoire. Ici, les courbes relèvent donc d'une « notation suspendue, un document dont le mouvement a été interrompu, d'un arrêt sur image » (*Ibid.* pp. 117-118).

<sup>9</sup> « Il ne faut donc pas réfléchir longtemps pour admettre que, si l'espace euclidien est bien celui dans lequel on dessine les bâtiments sur du papier, il n'est pas l'environnement dans lequel ils sont construits – et encore moins le monde dans lequel ils sont habités. » LATOUR Bruno et YANEVA Albena, Bruno et YANEVA Albena, « Donnez-moi un fusil et je ferai bouger tous les bâtiments : Le point-de-vue d'une fourmi sur l'architecture », in *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, 2008, pp. 80-89, p.82.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>11</sup> TILL Jeremy, *Architecture Depends*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2009, p. 118.

Sous quelle forme les courbes existent-elles alors si elles ne « sont » pas la pente ni ne « réfèrent » à celle-ci ? Il semble qu'on assiste là à un autre croisement de modes que celui entre la subsistance de la pente (noté « REP ») et la référence à celle-ci sur la carte (noté « REF »). Les courbes sont prises sous un autre mode que ces deux-là, celui de la fiction. L'*Enquête* nous invite à admettre qu'elles n'existent pas moins sur ce mode-là, sous prétexte qu'elles seraient « fictionnelles » et donc dénuées d'objectivité, voire de réalité. Les courbes qui fascinent l'architecte agissent suffisamment sur lui pour que leur soit reconnue une existence propre. À partir de leur vibration sur l'écran ou la feuille, il est amené à dessiner, modéliser et même faire construire les murs d'un bâtiment ! Elles se sont mises à trembler pour lui de cette existence fragile et pourtant puissante propre aux êtres de fiction (notée « FIC »). Fragile parce que, comme le note joliment Étienne Souriau, ceux-ci exigent notre sollicitude pour exister : « nous sommes en face d'êtres dont la teneur existentielle, réduite à ce minimum qu'est l'existence physique, ne peut achever de s'accomplir que par le pouvoir d'un autre être<sup>12</sup>. » Puissante parce que « ils viennent à notre imagination, non, ils nous offrent une imagination que nous n'aurions jamais eue sans eux<sup>13</sup>. »

Ce que l'étudiant trouve à l'aide de l'histoire qu'il se met à raconter, c'est en quelque sorte aussi de l'imagination. Le ton sur lequel il l'énonce ne laisse d'ailleurs pas douter l'auditoire quant à la clef à emprunter : c'est bien « fictivement » que son récit doit être pris. Dans cette histoire, les consignes et les ingrédients de l'exercice d'atelier sont rejoués. Mies van der Rohe, par exemple, en acceptant que son bâtiment soit repris pour en faire le siège du Berliner, acquiert un nouveau rôle dans sa conception ; d'autres êtres, comme le commanditaire, voient entièrement le jour à l'intérieur de la fiction. Et pourtant, ces êtres se mettent très vite à agir au-delà de l'espace de narration. C'est *encore* sur un autre mode que les concepteurs vont se trouver engagés par les histoires qu'ils se racontent.

### **De la fiction au scénario : tenir son récit et être tenu par lui**

L'*Enquête* montre comment « il faut bénéficier des puissances de la fiction pour avoir la capacité de se raconter des histoires, de faire des projets, de proposer des scénarios, de rédiger des programmes d'action [FIC-ORG]<sup>14</sup>. » Dans nos deux situations, les récits sont en effet mobilisés pour développer un scénario – ce que l'étudiant appelle son « protocole » – qui organise, qui cadre, à la manière d'un script, toutes les opérations qui pourront être réalisées à partir de là. En

---

<sup>12</sup> SOURIAU Étienne, *Les Différents Modes D'existence. Suivi de: Du Mode D'existence de L'œuvre À Faire*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.198.

<sup>13</sup> LATOUR Bruno, *Enquête sur les Modes d'Existence, op. cit.*, p. 244.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 390–391.

effet, les deux concepteurs sont tenus par des objectifs bien spécifiques – remporter le concours pour ensuite construire le bâtiment dans le cas de l'architecte (et, dans la situation considérée, convaincre un auditoire de la pertinence du projet) ; réussir l'exercice et engranger les félicitations du jury dans le cas de l'étudiant. Les histoires qu'ils se racontent sont projetées *vers l'avant*, en vue de réaliser ces objectifs. L'*Enquête sur les modes d'existence* nous rend attentives au fait qu'on se situe là encore à un croisement. Le récit, pour fictionnel qu'il soit au moment de l'énonciation, commence à exister sur un autre mode, celui de l'organisation (noté « ORG »), dès lors qu'il lance toute une série d'injonctions en vue de la réalisation d'un objectif. Le récit tourne alors en script, un plan d'action dont les acteurs doivent respecter les termes pour parvenir à leurs fins.

Après la fascination initiale de l'architecte pour les courbes du dessin, les manipulations s'enchaînent pour les faire exister sur cet autre mode. Les courbes sur la carte cessent d'indiquer la pente (REF) ; elles éveillent l'imagination de l'architecte (FIC) et se transforment aussitôt en murs à construire (ORG). Dans le plan d'implantation, les portions de courbes contenues dans le rectangle deviennent des murs par le truchement d'un simple épaissement des lignes de la carte [fig.4]. Dans la maquette, les murs courbes deviennent verticaux ; la représentation du relief par superposition de couches de carton fait soudain coexister les courbes de niveau alentour et la pente à laquelle elles font référence [fig.5]. Dès le plan d'exécution par contre, le bâtiment apparaît sans son contexte et les courbes n'existent plus que comme murs à faire construire [fig.6]. Au cours de l'excavation prescrite par ce plan, la pelleteuse fait disparaître la pente à laquelle les courbes faisaient référence et qui pouvait jusqu'alors bel et bien être éprouvée sur le terrain. Les coffrages dans lesquels le béton des murs sera coulé sont finalement dressés suivant le tracé de ces courbes [fig.7]. Et pendant tout ce temps-là, les murs courbes existent déjà à travers des modélisations infographiques qui rendent compte de l'expérience spatiale qu'ils devraient prodiguer une fois le bâtiment réalisé [fig.8].

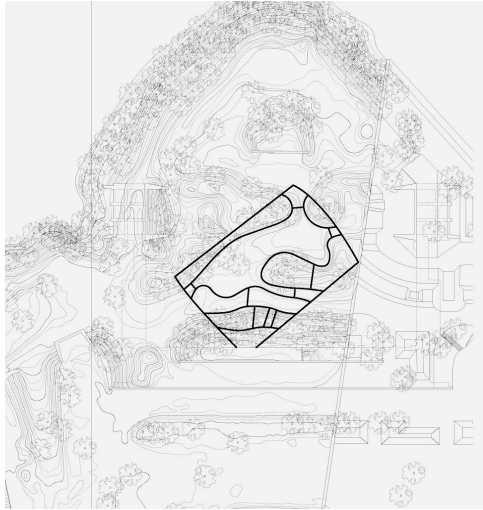


Fig.4



Fig.5

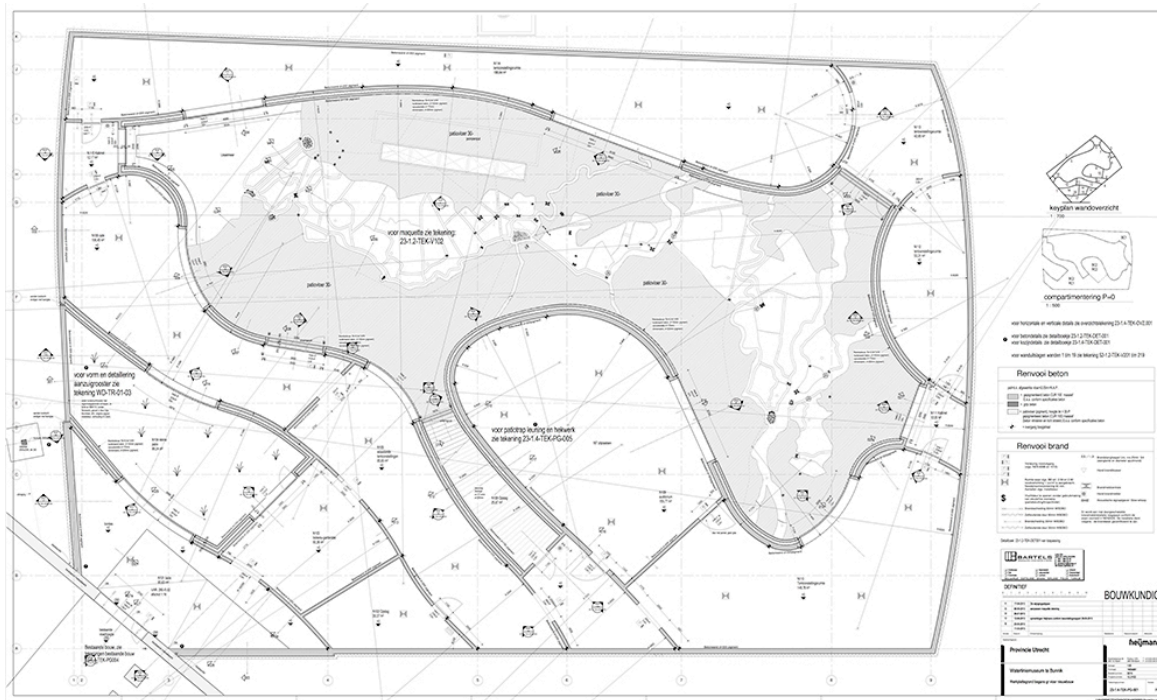


Fig.6



Fig.7



Fig.8

De son côté, l'étudiant, dès qu'il finit de lire son récit, quitte sa feuille et change radicalement de ton :

« Donc le protocole : L'objectif était de banaliser la forme miesienne. La fiction n'est que le prétexte de cette banalisation. La première opération consiste à inverser le plein et le vide du volume miesien [fig.9]. De cette manière, le patio du bâtiment devient en quelque sorte le fantôme du projet non réalisé, et lui rend ainsi une sorte d'hommage *a posteriori*. La seconde opération consiste à définir les limites du bâtiment en exploitant les limites de la parcelle [fig.10]. L'épaisseur contenue entre ces deux formes deviendra l'espace du projet, le volume habité. »

Il continue en décrivant d'autres opérations architecturales, à l'aide des images qu'il projette. Il décrit les plateaux de bureau et les systèmes de circulation, ainsi que la distribution des pièces du penthouse et la piscine suspendue au-dessus du patio. Contrairement au bâtiment de Mies, la nouvelle façade sera opaque, avec des ouvertures qui « diminuent au fur et à mesure qu'on monte dans les étages puisque la luminosité est de plus en plus assurée par le patio » [fig.11].

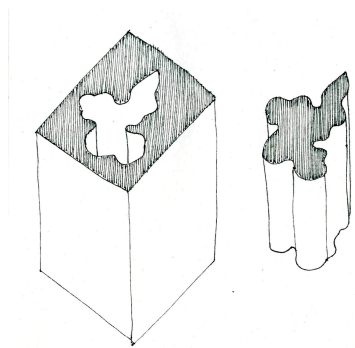


fig.9

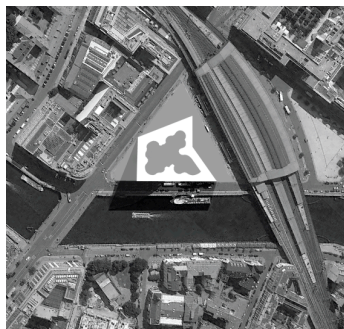


fig.10

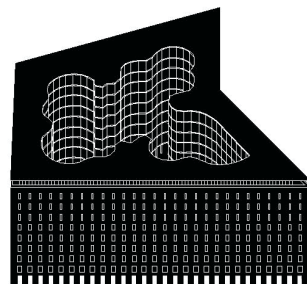


fig.11

Ainsi, les récits que les architectes racontent et se racontent fonctionnent sur ce mode bien particulier que l'*Enquête* note « ORG », en ceci qu'il les engage dans un processus de projet – un véritable plan d'action - qui vise à concevoir un bâtiment. Ils se trouvent tenus par ces récits, qu'ils se sont d'ailleurs inventés précisément dans cet objectif. L'*Enquête* nous a rendues sensibles à ce mode qui oscille entre autonomie et contrainte : « La particularité de ces récits, c'est de *tenir* ceux qui les racontent. Si bien que les narrateurs se trouvent vis-à-vis d'eux-mêmes dans deux positions à la fois, légèrement décalées : *au-dessus* d'eux comme s'ils étaient libres à tout moment de les écrire ; puis, *au-dessous* d'eux comme s'ils n'étaient aucunement libres de les

modifier<sup>15</sup>. »

Les arguments développés au cours du jury envers le travail de l'étudiant tournent pour une grande partie autour de la nécessité de tenir son récit, et ce suivant deux modes distincts. L'histoire qu'il raconte a certes soulevé l'enthousiasme du jury mais des doutes vont émerger au fur et à mesure quant au mode sur lequel saisir celle-ci : alors que certains y voient l'opportunité de déployer une imagination sans borne (sur le mode « FIC »), l'étudiant insiste sur le fait que le récit est un script qui lui impose un cadre (sur le mode « ORG »). Au contraire, d'autres enseignants vont exprimer le regret que l'étudiant se contente de *raconter des histoires* et qu'il ne les mène pas jusqu'au bout, jusqu'à la formalisation architecturale.

Juré #1 : — C'est très abouti, la façon dont tu exploites l'exercice. Et c'est très agréable de te suivre dans ce cheminement qui est à la fois textuel, propositionnel, avec aussi une représentation architecturale, et puis ses modes de production... Mais, la question que je me pose, c'est la question de la lumière dans le patio et de la hauteur. La façade, c'est quelque chose de massif qui est percé. Et puis, à l'intérieur, je ne sais pas si on trouve l'espèce d'extase lumineuse qu'il devait y avoir dans le projet de Mies [...] Quelle était la hauteur de l'immeuble initial ? Là, c'est comme si tu l'avais... décapité.

Etudiant : — La raison est que ça faisait quand même trente étages. Mais c'était un projet fictif, une architecture de papier. Je l'ai ramené au programme du journal, du Berliner.

Juré #1 : — Oui mais c'est le Berliner, c'est un programme fictif aussi. Si c'est le magnat de la presse... Là tu nous ramènes dans la réalité, et tout à coup il pleut sur ton dessin. [...] C'est peut-être l'endroit où je me dis : il a lâché son récit.

Dans cette scène, les arguments mettent en jeu la limite ténue entre des manières différentes dont un récit engage. Cette enseignante apprécie l'histoire que l'étudiant a racontée et la manière dont celle-ci l'amène à concevoir un bâtiment. Elle revient toutefois sur la consigne initiale qui consiste à reprendre un bâtiment existant : elle craint que, dans les transformations opérées, la tour de Mies ait disparu. L'étudiant réagit d'une manière qui peut paraître étrange : il taxe la tour de Mies de « fictive », tout en réaffirmant le rôle « réel » des protagonistes de sa propre histoire, puisque ceux-ci lui imposent un programme, auquel – en tant qu'architecte – il répond. Et là, le membre du jury lui rappelle que c'est lui-même qui s'impose cette fiction, sous-entendant qu'il aurait pu en décider autrement, pour qu'elle lui fasse faire autre chose. Les arguments presque fonctionnels que l'étudiant tire de son récit ne convainquent pas l'enseignante, qui préférerait être

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, 391.

transportée par le récit que d'être « ramenée à la réalité ». Il semble qu'elle résiste au fait que la fiction tourne en script qui engage des choix. Toute la confusion qui existe dans cette scène autour du statut de la fiction est contenue dans l'étonnante remarque « et, tout à coup, il pleut, là, sur ton dessin ». La distance est tenue entre les contraintes, potentiellement déraisonnables, imposées par la fabrication d'une bonne fiction et celles, plus « réalistes », imposées par le script qu'elle engendre...



fig.12

Juré #2 : — Il a presque trop bon goût, je trouve, le propriétaire. Parce que, si tout le bâtiment c'est pour asseoir son pouvoir sur ses employés, la piscine c'est vraiment l'archétype de la piscine rectangulaire [fig.12]. Ça marche très bien en plan mais pourquoi ce n'est pas... je ne sais pas : des courbes, des fontaines ? Là, c'est vraiment juste...

Juré #4 : — Ça c'est ton fantasme à toi !

Juré #2 : — J'aurais presque exprimé le mauvais goût ou l'outrance du personnage.

Juré #4 : — Oui mais c'est l'outrance de l'entrepreneur moderne.

Juré #2 : — Oui voilà : Allemand, rigoureux, il fait sa longueur...

Ce petit extrait confirme l'emballement d'une partie du jury pour la fiction de l'étudiant, puisqu'ils s'inquiètent de l'existence et des traits de ses personnages. Cette multiplication des possibles est typique des êtres de la fiction : « Si les interprétations d'une œuvre divergent autant, ce n'est nullement parce que les contraintes de réalité et de vérité auraient été "suspendues", mais parce que l'œuvre doit posséder beaucoup de plis, engendrer beaucoup de subjectivités partielles et que, plus nous l'interprétons, plus nous déplaçons la multiplicité de ceux qui l'aiment et de ce qu'ils aiment en elle<sup>16</sup>. »

Pourtant, certains jurés ne se laissent pas emporter par le « fantasme » de l'étudiant, prolongé par ceux qui reprennent son récit à leur compte. L'un d'eux va clairement ramener le récit à son rôle de script qui engage l'étudiant vers la réalisation d'un « projet », c'est-à-dire une formalisation architecturale :

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 245.

Juré #4 : — Le fait que tu reviens deux fois avec ta piscine – on veut bien t'entendre, on veut bien te croire, on veut bien te suivre... Après, est-ce que réellement cette image de piscine avec un morceau de plage... ? Enfin, je ne sais pas...

Juré #2: — ...le rapport ? Qu'est-ce que tu ne sais pas ?

Juré #4 : — Entre ça et son projet, entre l'histoire qu'il raconte et son projet, je préfère discuter de son projet ! Mais ça rejoint les super héros [de la présentation précédente] : on n'a pas besoin des super héros pour la démarche. De la même manière, à mon avis, on n'a pas besoin de ça pour comprendre le protocole que tu mets en place : la fiction que tu crées, la scénarisation de ton projet... Un conseil, ce serait d'être attentif à l'importance relative à donner aux choses.

L'ambiguïté concernant le mode sur lequel le récit doit être pris est entretenu par les positions différenciées qui surgissent à ce propos dans les discussions : l'étudiant le présente bien comme un « prétexte » mais il lui donne une place tellement importante par rapport au projet qu'il dessine, que le jury se trouve embarqué entre deux modes. L'enseignant responsable de l'atelier nous explique d'ailleurs que l'étudiant a bien réussi mais que le jury était divisé entre ceux qui avaient considéré que son histoire tenait bien debout et les autres qui considéraient que son architecture n'avait pas assez de consistance pour, elle aussi, tenir debout...

Nous commençons à le voir, les modes d'existence ne sont pas des simples tonalités d'énonciation : ils impliquent chacun leurs exigences, leurs critères d'évaluation, leurs conditions de réussite ou d'échec. Cette pluralité se manifeste ici dans les divergences d'évaluation du projet d'étudiant. De plus, la situation montre que d'être engagé sous un mode ou sous l'autre, ne relève pas toujours d'un choix délibéré : quelqu'un ou quelque chose peut toujours venir nous rappeler à l'ordre suivant un autre mode, nous engager malgré nous. En plus des contraintes de son récit, l'étudiant a dû par exemple composer avec les injonctions parfois contradictoires de l'exercice, du dispositif pédagogique, des orientations idéologiques et disciplinaires des différents membres du jury, etc.

### **Des récits qui engagent et en rencontrent d'autres**

Pendant sa conférence, Anne Holtrop paraît particulièrement enthousiaste d'être parvenu à suivre le chemin de sa fascination. C'est cette histoire-là qu'il raconte à l'auditoire, afin que celui-ci partage son engouement pour les courbes avec lesquelles il a composé son bâtiment. Sa réussite semble tenir au fait qu'il les ait maintenues tout au long du processus. Il ne se réjouit pas seulement du dessin ; il décrit aussi les effets produits sur le visiteur par ses courbes devenues



murs, qu'il expérimente à l'aide de maquettes à grande échelle et de modélisations infographiques. Cependant, une fois les courbes tracées sur le plan d'exécution, le script qu'elles établissent embarque une longue série d'acteurs vers la construction du bâtiment musée. Le plan ne doit plus seulement faire tenir une histoire, il devient une série de prescriptions aux conséquences démultipliées. Quand l'architecte rencontre le constructeur, plein d'enthousiasme pour son plan qui tient si bien debout, celui-ci lui explique l'ensemble des contraintes techniques qu'impliquent ces courbes tracées sur le papier pour les faire tenir debout structurellement, sous forme de murs. Les courbes choisies par l'architecte ne répondent pas d'une logique constructive. Les ériger en murs nécessitera donc des coffrages sur mesure, ce qui impliquera des coûts beaucoup plus élevés que si les éléments avaient été préfabriqués. À ce moment, l'architecte se rend compte que ses courbes se sont mises à agir sur un mode qui ne requière plus la même attention : l'entrepreneur n'est pas tenu par cette fascinante histoire de courbes que l'architecte raconte à ses clients. Ceux-ci risquent bien de basculer à leur tour et de tenir aux exigences financières convoquées par l'entrepreneur. L'histoire de courbes de l'architecte est sur le point de vaciller : son trajet pourrait bien prendre fin si le béton ne se prête pas au jeu et ne la prolonge pas... Lorsqu'il raconte ces tribulations, l'architecte ne précise pas exactement comment il a résolu la négociation avec l'entrepreneur, le béton, les planches de coffrage, les moyens financiers de ses clients et tous ces autres êtres que le script écrit à partir de ses courbes avait impliqués. Il fait juste savoir que l'issue lui a été favorable, que ses courbes ont surmonté l'épreuve. Il a réussi à faire tenir son histoire de courbes jusque dans la prise du béton. Il a tenu bon.

Alors que l'architecte présente d'abord son projet comme s'il jouissait d'une relative autonomie, d'autres scripts s'y superposent, dans lesquels les courbes sont tenues par d'autres exigences, d'autres échéances. Cela est typique du mode de l'organisation (noté « ORG ») : des scripts s'empilent et exigent d'être tenus alors qu'ils sont parfois contradictoires. Tandis que l'architecte présente d'abord un scénario qui organise tout seul toute une série de décisions et avance efficacement vers son accomplissement, très vite ces décisions organisatrices en désorganisent d'autres : la forme fascinante des courbes se cogne à l'injonction du budget prévisionnel, à l'échéancier de chantier, aux quantités de matériaux qu'il faudra extraire, et de proche en proche, elle se met à concerner de plus en plus d'êtres. Les sceptiques de tout à l'heure – ceux qui n'admettaient pas que l'architecte prétende s'inscrire dans le site alors qu'il ne fait que maintenir l'inscription des courbes sur le papier – se trouvent joints par d'autres inquiets, qui réclament que le concepteur compose avec ces autres scripts également ; qu'il choisisse certes, mais qu'il reste animé par la question de savoir s'il a bien ou mal choisi. Ce mode très particulier, qui consiste à rester préoccupé du nombre d'êtres qui sont pris en compte, a aussi sa place dans

l'*Enquête*, sous le petit nom de « MOR » (pour désigner les « êtres *porteurs de scrupule et de moralité*<sup>17</sup> »). « C'est justement l'originalité de ce mode d'être [MOR] : il ne connaît pas de limite. C'est ce qui l'oppose tellement au précédent, à l'organisation, aux êtres du cadrage [ORG-MOR]<sup>18</sup>. » L'architecte, en choisissant de tenir son histoire de courbes envers et contre tout (la pente et le paysage du site, les investisseurs, l'entrepreneur et ses coffrages) a peut-être interrompu ce mouvement qui consiste à sans cesse s'interroger sur ce et ceux qui doivent compter, aussi en dehors du cadre.

### **Conclusion : composer avec des exigences plurielles**

Dans les deux situations décrites ici, les concepteurs s'emparent d'un objet trouvé : la Tour de Verre de Mies van der Rohe dans le cas de l'étudiant, la courbe dessinée sur le plan de situation existante pour l'architecte. Les deux concepteurs décident de *saisir* ces choses suivant un mode pour le moins décalé. L'étudiant fait exister une nouvelle version de la Tour de Verre – son fantôme – au sein d'un récit où s'animent un nouveau commanditaire et son concepteur initial, devenu personnage de fiction. L'architecte choisit de suivre sa fascination pour les courbes et des les reprendre telles quelles pour les faire exister comme murs dans les plans de son musée.

Par cette saisie particulière de ce qui leur est donné, les deux concepteurs « s'inventent » des contraintes qui n'étaient pas formulées initialement. Ils ont besoin de cette saisie « fictionnelle » pour lancer leur projet, que ce soit pour complexifier la situation ou pour la rendre plus simple. Dans ces passages parfois vertigineux, des confusions peuvent très vite surgir. Selon la clef choisie, les contraintes avec lesquelles travailler sont effectivement très différentes : si l'on continue à voir la pente dans la courbe de niveau, les décisions de l'architecte apparaissent absurdes ; si les enseignants se mettent à fantasmer sur la fiction de l'étudiant, ils n'admettent pas qu'elle lui impose des considérations fonctionnelles et techniques.

Pourtant, dans les deux situations, la fiction se mue très vite en script dont il faut respecter les contraintes, même s'il est écrit librement par le concepteur. Ainsi, étrangement, le concepteur se trouve tenu de suivre un scénario qu'il s'est lui-même imposé. La cohérence constitue dès lors l'exigence principale : s'en tenir à l'histoire qu'on s'est racontée et qu'on racontera encore et encore pour faire tenir le projet d'architecture.

Toutefois, cette exigence de cohérence paraît bien fragile dès lors qu'on déroule non seulement tous les autres modes suivant lesquels considérer la situation (et la pente dans tout ça ?) mais aussi tous les autres scripts dans lesquels l'architecte est pris lorsqu'il avance vers la construction

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 453.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 458.

de son projet (tu sais combien elles coûtent tes courbes ?). Ainsi, le délicat équilibre entre liberté et contraintes que l'*Enquête* nous invite à lire dans tout « projet » (ORG) semble particulièrement sensible dans une pratique comme l'architecture, qui se tient toujours sur un fil entre créativité débridée et réponse attentive aux contraintes données. Surtout si l'exercice du scrupule (MOR) vient ajouter son poids délicat à la balance.

La lecture proposée ici à travers les *modes d'existence* montre que les histoires que les architectes se racontent sont pour eux des scripts, qui déploient et viennent se superposer à toute une série d'autres scripts qui tiennent déjà et dorénavant le « concepteur ». Faire tenir un projet d'architecture, ça peut-être raconter une histoire qui tient debout mais c'est aussi faire tenir ensemble toutes ces autres histoires que l'architecte n'pas nécessairement choisies. Face à des exigences plurielles, la cohérence apparaît comme une colle bien trop fragile. À l'égard de la multiplicité des modes suivant lesquels tenir, nous voudrions proposer de penser l'architecture plutôt en termes de « composition ». Comme dans toute composition, les éléments sont hétérogènes, voire contradictoires et ne s'allient pas facilement. Composer c'est toujours « composer avec » et donc aussi se compromettre<sup>19</sup>... La « composition » pourrait alors, plus que la « conception », définir une pratique architecturale qui – par l'exercice du scrupule – se soucie des moyens et des fins au-delà du cadre restreint de la feuille de papier, ou du site d'intervention. Ainsi, l'étudiant doit effectivement se prémunir de la pluie qui pourrait tomber sur son dessin, non pas en se protégeant de l'irruption de la réalité mais en tenant, ensemble, toutes les exigences, bien réelles, que sa fiction s'est mise à déployer.

---

<sup>19</sup> « Même si le mot “composition” est un peu long et verbeux, ce qui est bien c'est qu'il souligne que les choses doivent être mises ensemble (du latin *componere*) tout en maintenant leur hétérogénéité. [...] il n'est pas trop loin de “compromis” et de “compromettant”, conservant ainsi une certaine touche de diplomatie et de prudence », LATOUR Bruno, « An Attempt at a 'Compositionist Manifesto », *New Literary History*, 2012, n. 41, 473–74. Sur l'art moral de la compromission, voir aussi Émilie Hache : « Faire des compromis consiste à se *compromettre* auprès de quelqu'un/quelque chose, au sens de s'engager aux côtés de, à l'opposé d'une position d'extériorité mais aussi de nos désirs de pureté et d'innocence. » HACHE Émilie, *Ce À Quoi Nous Tenons : Propositions pour une Écologie Pragmatique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2011, p. 56.