

/ Alain Guiheux – Architecture Dispositif / ISBN 978-2-86364-273-3

www.editionsparentheses.com

ALAIN GUIHEUX  
**ARCHITECTURE**  
**DISPOSITIF**

PARENTHÈSES



*Toutes les illustrations sont des extraits  
de projets de Architecture Action.*

*En couverture :*  
Scénographie de l'exposition  
« L'invention du temps », Cité  
des Sciences et de l'Industrie,  
Architecture Action, 1989.

*Page précédente :*  
Scénographie de l'exposition « la ville,  
Art et Architecture », Paris, Centre  
Pompidou ; Barcelone, Cité des cités,  
Architecture Action, 1994.

# LIMINAIRE

L'architecture s'est intégrée dans un temps très court au sein d'un ensemble plus vaste, celui des objets fabriqués communicants et « transformants ». Dans ce passage, et dans leur presque totalité, le vocabulaire ou les outils de projet ont été annulés.

On traverse des fabrications les plus diverses : de la critique théorique à l'analyse des tendances, de la théorie des objets à la scénographie ou à l'aménagement du territoire, l'architecture est toujours un projet. L'architecture interroge par le projet, elle invente formes et concepts ; elle participe davantage à la transformation des sujets, des manières d'être et de percevoir qu'elle ne construit des bâtiments. L'objet qu'elle partage avec tous les producteurs de sens ou de forme est « l'invention de nous-mêmes<sup>1</sup> ».

Les textes décrivent sous la forme de « variantes » la transmutation des habitudes de faire, la disparition de notions obsolètes et la formation d'une nouvelle réalité. Cet assemblage constitue une stratégie de projet et un label, Architecture Action. Cette activité est la création de concepts, dans une signification qui rend compte aussi bien du travail de l'agence de communication que du travail de la philosophie et de la construction de nos manières de vivre. Les textes sont ainsi rassemblés, sans distinction entre les documents critiques et ceux plus directement entrelacés à des démarches de projet. Le concept en architecture est un halo de significations, il n'a pas besoin d'une cohérence formelle élaborée, mais d'une vraisemblance efficace comme outil de production.

Parmi les premières substitutions, celle d'espace, dont on rend compte en 1983. La notion la plus importante du xx<sup>e</sup> siècle s'évanouit et une architecture lisible ou signalétique la remplace. Un postespace lui succède. Le postespace – le milieu – prend place dans une révolution mentale et professionnelle : l'architecture devient un produit consommable. Le milieu *transluscent* et support des ambiances remplace l'espace et la transparence. Depuis l'après-guerre, l'architecture s'est muée en récit-narration ou storytelling, au même titre que tous les objets. Le luxe devient architectural et le dispositif s'avère être un principe de fonctionnement et un appareil originel de l'architecture. Projeter est alors synonyme de construction de situations. Au sein de la société du design, l'identité visuelle remplace ou détruit la façade et l'architectonique. De même, la construction qui occupait une place centrale jusque dans les années soixante est remplacée par la fabrication. L'ambiance devient un concept de projet. Les transformations du sujet contemporain étaient l'enjeu, dans le même temps que le mot de « lieu » ne renvoyait plus à rien.

Le style de vie décrit l'ensemble de l'architecture du xx<sup>e</sup> siècle. Le style de vie permettait à la fois de détruire l'histoire de l'architecture et de replacer l'architecture au cœur des objets fabriqués.

<sup>1</sup> Guiheux, Alain, « Post Séduction, L'invention de nous-mêmes, le métier de l'Empire, » in Guiheux, Alain, *Action Architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2011. Conférence à l'École nationale supérieure d'architecture Paris Val-de-Seine 2008 et à la triennale de Lisbonne, 2010.

Les perspectives d'Hugh Ferriss ont fait apparaître la « Metropolis of Tomorrow » comme une scène. Avec les publications « Entrées sur la scène urbaine », la traduction de *Collage city* et l'exposition « La ville, art et architecture », présentée au Centre Georges Pompidou en 1993, puis à Barcelone et Tokyo, les projets avaient changé. L'urbain s'était étendu à tout le territoire, ce qui empêchait de parler de ville. L'Europe était totalement urbanisée, un continent urbanisé, y compris dans les espaces que l'on imaginait libres. La ville n'existait plus, mais l'urbain non plus. Il y avait dès lors une continuité terrestre, une planète urbaine. Cette mondialisation de l'urbain était évidemment sa banalisation. La mégalopole n'aurait plus rien à voir avec la fantasmagorie qu'avait été la métropole pour Vertov, Ruttman, Mondrian, Valéry, El Lissitzky et autres. Elle avait été domestiquée comme paysage touristique. La conséquence en était le devenir sensationnel de l'urbanisme : un urbanisme des sensations. On se sépare de l'architecture comme collage de fragments historiques, qui était le mode commun de travail des architectes dont on sait maintenant qu'il était une manière d'action publicitaire illusionniste. Au sein d'une ville comme scène, le marketing urbain s'était installé. Une unification des disciplines s'était mise en place, rassemblée par une profession, celle de directeur artistique de l'ensemble des objets fabriqués, l'inventeur de récits. La possibilité d'une théorie de la ville disparaissait au profit d'une ville de chacun.

La brièveté de la valeur accordée aux objets produits (les bâtiments se déclassent comme les objets) s'est accompagnée du déplacement de l'intérêt des architectes vers les procédures de conception. Ce déplacement caractérise l'architecture contemporaine : l'objet réalisé compte moins que l'appareil de sa conception<sup>2</sup>. Chaque projet est devenu dès lors une interrogation sur la manière de le produire, mise à distance caractéristique de l'époque. Le projet contemporain se produit comme distance critique en action, y compris naturellement lorsqu'il s'agit de mettre en place une architecture séduisante et communicante. La fin des croyances, des styles ou des doctrines, a vu ainsi l'activité réflexive de l'architecte devenir son unique objet.

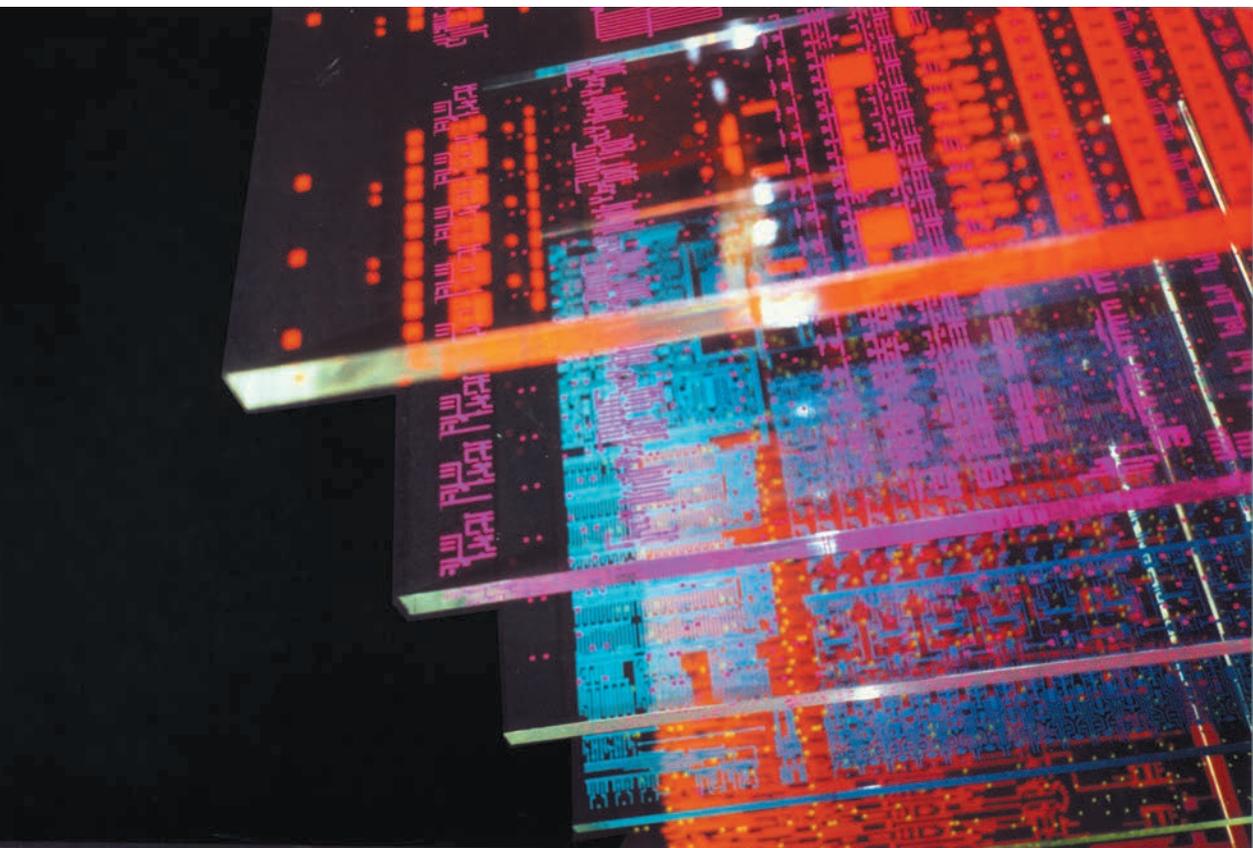
Architecture Action indique comme un retour à un sujet-acteur. L'architecture sera bien séduisante, mais au travers de l'expérience du destinataire. La séduction du projet et du récit qui l'installe domine la production. À la fois pour et contre, après le fétichisme du design, on cherche à produire un bâtiment sans effet d'admiration, au-delà de l'observation de la virtuosité de sa rhétorique, un projet non rétinien. On vise la transformation par le projet de nos manières d'être et de percevoir. Une fonction intense et très corporelle, une mutation de soi, un essai.

Tout ce que nous faisons et tout ce que nous produisons modifient nos comportements et notre sensibilité. Chaque nouvel e-phone, chaque cosmétique, chaque logiciel, chaque image, chaque spectacle nous modifie. Parce que nous nous sommes vus transformés par la société de consommation, nous savons désormais que les objets nous changent, et en conséquence que l'architecture aussi nous change. Comment transformons-nous ? Architecture Action interroge la transmutation de nous-mêmes, ce que nous appelons « le métier de l'Empire ». L'architecture nous invente.

Le projet met en œuvre un ensemble de préceptes, d'habitus incorporés nécessaires pour faire et énoncer. La distance que l'architecte possède par rapport à ses propres croyances établit une théorie du projet. Architecture Action interroge les gestes et les mots manipulés dans le projet pour lui substituer une autre configuration. La position critique permet et accélère la pratique du projet à l'ère de la réflexivité.

«Faire projet» consiste à décider de ses règles d'engendrement, de son système de projet, quand les croyances et les discours de vérité se sont évanouis. Jean-François Lyotard avait perçu à la fois la fin des grands récits et la poursuite de la quête du nouveau, de l'invention, mais n'avait pas vu que la postmodernité était la logique culturelle imposée par le capitalisme tardif, ce qui a été la démonstration de Frédéric Jameson et David Harvey. Les analyses de Gilles Lipovetsky et Alain Ehrenberg ont décrit les transformations qui ont été celles du sujet. La postmodernité nous a appris que nous devons inventer nos questions.

<sup>2</sup> Guiheux, Alain, «Notes sur l'architecture en train de se faire», *Architecture : récits, figures, fictions*, Cahiers du cci (Paris), n° 1, 1986.



/ Al

[www.editionsparentheses.com](http://www.editionsparentheses.com)

Scénographie de l'exposition « La ville Invisible », Cité des sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 1992.

# IMMATÉRIAUX

*Publié dans L'ordre de la brique (Liège, Mardaga, 1985), le texte présente la section « Architecture » de l'exposition de Jean-François Lyotard « Les Immatériaux » tenue en 1985 au Centre Georges Pompidou. La philosophie française y remplace la linguistique – le modèle des années soixante à soixante-quinze – comme source des projets. L'exposition annonce le développement de l'architecture réflexive dans une période où le dessin d'architecte s'est autonomisé de la production.*

Poser l'architecture dans une mise en scène de la postmodernité conçue en termes de MAT (maternité, matériau, matière, matrice, matériel), ceux-ci occupant chacun les pôles du schéma communicationnel, mais cette fois des pôles devenus flottants, incertains ou inversant leurs positions, offre apparemment la possibilité de se séparer avec avantage d'un courant déjà en obsolescence avancée, le postmodernisme architectural.

Alors que la postmodernité architecturale se pense en partie comme réintroduction d'un sens (opposé au besoin, à l'usage, à la fonction) que le Mouvement Moderne aurait anéanti, et fait la part belle aux travaux d'inspiration sémiologique, les « Immatériaux » tentent au contraire de cerner les mises en liberté ou les destructions du schéma communicationnel. Quelle est l'origine du message ? Qu'est-ce qui constitue à proprement parler l'architecture actuelle ? De quoi parle-t-on ? Qu'est-ce qui bouge du côté du code ? Qu'en est-il du récepteur architectural et en particulier de la photographie ? Cinq directions de réflexions seront ici proposées, chacune expérimentant les délocalisations de l'architecture présente : maternité perdue ou le bâtiment orphelin (la perte de l'origine dans la matière) ; la référence inversée et l'architecture plane (l'architecture se localise dans le graphique et non plus dans le bâti) ; le bâtiment parlé (le discours est aujourd'hui l'architecture) ; le matériel (la photographie d'architecture comme correction de la représentation – du bâti – ou comme lieu privilégié de l'architecture). À cela s'ajouteront quelques remarques sur l'urbanisme communicationnel et la fin de « l'Espace ».

## MATERNITÉ PERDUE OU LE BÂTIMENT ORPHELIN

Pour l'époque classique, le matériau a pour fonction de signifier ce qu'est l'édifice. Il doit exprimer à quoi il sert, le statut du propriétaire et la façon dont il est construit, qu'il s'agisse d'un modèle constructif mythique (la cabane) ou corporel (la chair et les os de Sebastiano Serlio), d'une représentation d'une histoire (le récit d'origine des ordres) ou d'une représentation de la représentation de la façon dont l'édifice est construit. Telle est la tradition de la représentation et elle n'est d'ailleurs pas

abandonnée, même si des ouvrages tel *New York délire* ont travaillé à rompre avec la théorie du caractère, à réduire cette nécessité de la lisibilité des bâtiments. Pour le Mouvement Moderne, le matériau ne va plus exprimer une signification qui lui serait extérieure. Il n'est plus dans une position «dominée» et bien au contraire, la démarche consiste à en faire ressortir le sens, à faire parler la matière, à «honorer le matériau». La brique n'est plus la chair, elle est la mère de l'architecture, l'origine qu'il s'agit de retrouver, et aussi l'instant premier : «partir des matériaux». Tout se passe alors comme si l'architecture avait de moins en moins de choses à dire : elle ne parlait que d'elle-même à travers le matériau, avec le Mouvement Moderne ce sont les matériaux qui ne sont plus qu'eux-mêmes. Ces deux démarches peuvent être considérées comme deux temps de l'autoreprésentation, d'un fonctionnement poétique de l'architecture, deux retournements du message sur lui-même ; dire l'être de l'édifice, puis l'être du matériau.

Cette maternité, dont on ne dira jamais assez qu'elle a été contenue dans une très brève période – déjà remise en cause par De Stijl, Sant'Elia et Louis Kahn – semble pour le temps présent perdue : on n'exprime plus les matériaux et bien au contraire on les cache, ils ne constituent plus un départ. On peut bien s'attacher au détail, mais c'est pour viser une conception «totale» et surtout une abstraction, une perfection inaccessible<sup>1</sup>.

Mais prétendre que l'on ne part plus du matériau signifie également un changement important dans le mode général de conception du projet architectural. La matière et sa mise en forme, en volume, autrement dit l'apparence de réel que constitue le bâti, ne sont plus l'objet propre du travail d'architecte. Ainsi il semble qu'actuellement le dessin ne désigne plus un édifice dont on aurait préalablement parcouru en sa tête l'ensemble des recoins. Il s'agirait alors de la perte de la fonction représentative du dessin d'architecture, d'un dessin ne désignant que lui-même, qui ne serait plus une préfiguration, mais la chose même, l'architecture. L'architecture serait devenue pur dessin, et l'édifice «réel» la représentation du dessin<sup>2</sup>.

## LA RÉFÉRENCE INVERSÉE

On perçoit l'inversion de la représentation : l'architecture est maintenant complètement dans le «dessin» qui, pour simplifier, ne faisait jusqu'alors que la représenter, et l'édifice «réel» ressemble de plus en plus à un dessin (il représente l'architecture, c'est-à-dire un état antérieur qui est cette fois origine). On ne représente plus un joint entre deux briques par un trait, on représente un trait par un joint de briques.

On ne construit plus. Dans cette démarche qui constituerait l'aboutissement de la modernité, dessins et maquettes ne sont plus qu'eux-mêmes. L'architecte s'applique à renoncer à la valeur représentative des dessins qu'il exécute : la perspective, l'axonométrie, l'unicité des outils de représentation (non-confusion des genres) sont réduites à leur existence comme graphisme plan. Dire que le dessin n'est plus que lui-même c'est ne pas considérer la perspective comme illusion, mais, par exemple, comme façade et, alors, construire réellement cette

perspective en la décodant comme façade. La perspective est devenue objet, l'architecture elle-même. Les architectes travaillent également en déplaçant les angles de vue de l'axonométrie, à rendre celle-ci illisible, non représentative d'un édifice projeté. Le dessin peut aussi procéder par juxtaposition de différents modes de représentation traditionnels : le plan se prolonge en coupe, façade ou axonométrie ; divers rabattements en déstructurent la lecture ; les ombres deviennent des bâtiments.

Affirmer que le statut de l'édifice n'est plus celui de « réel », mais de la représentation peut se faire en réalisant un édifice comme fiction offrant ostensiblement les signes de celle-ci : construction d'édifices inclinés, constructivement irréalistes. La postmodernité introduit de plein droit la fiction architecturale quand les architectes antérieurs la prenaient en compte en négatif, comme compagne de la vérité et destruction interne de celle-ci.

Cette inversion de la référence est bien illustrée par le travail de Peter Eisenman (de cette période). La postmodernité qui nous intéresse n'est pas seulement une époque. Elle est peut-être moins une affectivité partagée qu'une volonté de construction, une réflexivité. Les architectes se doivent de choisir une démarche (ou plusieurs, quitte à en changer pour chaque projet) et qui n'obéira pas à une rationalité partagée. Il y a prise de conscience de la nécessité de se construire une doctrine n'existant plus d'elle-même, parfois au prix de la reconstitution d'une histoire, fût-elle des représentations (et l'on voit bien quel rôle Eisenman peut faire jouer à la perspective). Eisenman a installé dans son travail<sup>3</sup> une postmodernité comprise en des termes assez proches des « Immatériaux ». Aussi l'analyse retrouve ce qu'elle a semé : dès lors que l'architecture se pense à travers la philosophie (ou d'ailleurs tout autre domaine), tente à sa façon de la calquer, un regard philosophique sur l'architecture ne fait-il pas que se regarder lui-même ? L'architecture prenant comme origine une théorie extérieure n'a-t-elle pas une fois de plus changé de site ?

Ces problèmes renvoient directement à l'impossibilité actuelle de rendre compte de l'architecture présente, d'une prise de distance fondant une parole légitime sur l'architecture, d'une séparation longtemps souhaitée entre doctrine et théorie. On connaît la facilité avec laquelle l'architecture kidnappe toute information extérieure à son domaine, sa capacité à emprunter tour à tour à la physique, à la biologie ou à la linguistique, et à les transformer en édifices. On dira alors que tout énoncé est déjà potentiellement de l'architecture, que son origine soit externe (voir l'importance des *Transformateurs Duchamp* pour Eisenman). Telle est peut-être la part de la condition postmoderne en architecture : une circularité qui empêche de mener une enquête sans que celle-ci n'appartienne dans le même temps à un débat idéologique interne aux architectes, et l'impossibilité de fonder une démarche architecturale indépendamment d'une reprise à d'autres champs de la connaissance.

<sup>1</sup> Il y a chez Piet Zwart ou dans les Architectones l'idée d'une architecture sans origine dans la matière, non-projet ou un devenir projet éventuel.

<sup>2</sup> Guiheux, Alain, « Bâtiments d'encre », in Jean Dethier, *Image et imaginaire de l'architecture*, Paris, Centre Pompidou, 1983.

<sup>3</sup> Eisenman abandonnera par la suite cette démarche interrogative.



Projet urbain et projet de nouveau centre, Béthune, Architecture Action, 2009.

## ARCHITECTURE PLANE

Si l'on s'interroge sur la localisation de l'architecture, et donc sur le site du projet qui la sous-tend, force est de voir qu'il n'est pas possible d'affirmer que le bâtiment construit est le lieu d'élection de l'architecture. Il n'est que la représentation fatalement inadéquate, et pour certains architectes de ce fait non nécessaire, d'une architecture située en amont. Le dessin est un des sites privilégiés de l'architecture, dont la réalisation bâtie ne peut être qu'affaîsissement, ni possible, ni souhaité, dans une démarche quasi inverse du « partir des matériaux » de Frank Lloyd Wright.

Le dessin a pris une distance très grande vis-à-vis de la construction. Il s'agirait d'une des dernières productions de ce type à perdre sa fonction essentielle : représenter le futur édifice. Ainsi Rem Koolhaas ou Zaha Hadid émettent des messages graphiques de moins en moins analogiques (ils ne sont pas à proprement parler le dessin d'un édifice). La nouveauté n'est pas dans le graphisme ni dans la technique, mais beaucoup plus dans son institution, à savoir qu'entre l'architecte et ses juges, l'accord s'est fait pour donner à ce type de représentation valeur de projet, ces « intermédiaires graphiques » indiquant en fin de compte le peu d'intérêt pour l'architecture comme objet fini ou résultat, et affichant la façon dont l'architecture est produite.

En rendant délicate la distinction dessin d'architecture / architecture dessinée, le dessin d'architecte impose sa présence autonome, mais installe parallèlement sa valeur fictionnelle. Quand le dessin d'architecte perd sa valeur représentative, symétriquement il acquiert paradoxalement une valeur de représentation ou de réalité architecturale. Pour la modernité, le projet d'architecture est une architecture, c'est-à-dire qu'il est conçu d'une part pour une destination et d'autre part en référence à l'histoire de l'habitation humaine avec ses portes, ses fenêtres, son toit, etc. Mais déjà avec certains projets de De Stijl ou Les Architectones de Malevitch, nous nous trouvons face à des montages qui peuvent devenir architectures ou aussi bien rester des productions plastiques. En ce sens, faire de l'architecture ne s'effectue pas en partant des codifications architecturales existantes.

## LE BÂTIMENT PARLÉ

À une postmodernité qui se résout dans un effort de traduction architecturale de thématiques philosophiques, en passant par l'abolition de la valeur représentative du dessin d'architecture (et donc par la mise en crise de la communication architecturale), ajoutons que l'architecture devrait renaître d'un discours, toutes paroles prononcées à son chevet étant là pour contredire une disparition ou provoquer un réveil<sup>4</sup>. Non seulement l'architecture est un domaine informé (et non plus informant), alors qu'elle faisait modèle pour les siècles passés – que l'on pense seulement à son importance dans la théorie de la littérature –, mais de plus on attend qu'elle quitte son état de crise par les mots. On dira alors que l'architecture n'a plus d'existence propre, et qu'elle n'est pas en dehors des mots qui la font.

<sup>4</sup> L'inconfort de cette situation est redonné par Hubert Damisch, « Aujourd'hui l'architecture », *Le temps de la réflexion* (Paris), n° 2, 1981.

## MATÉRIEL

L'architecture bâtie est fatalement un mauvais récepteur qui brouille le message. Elle est déperdition, qu'il faut encore corriger pour retrouver l'original, pour le faire exister. La photographie d'architecture agit comme correcteur architectural. Elle sélectionne les angles de vue, gomme la contingence de l'environnement, les malfaçons de la réalisation, pour retrouver ou inventer le projet en son départ. Dans un travail de récréation, elle restaure ou crée une vision publique du projet. Ce travail archéologique peut bien d'ailleurs être considéré comme l'œuvre elle-même. Si l'architecture a pour but de finir sur le papier ou la gélatine – ces « nouveaux matériaux » –, comme peut en témoigner le nombre croissant de musées d'architectures, alors on se demandera si l'architecture n'a pas élu domicile dans l'architecture photographiée qui installe la réception.

## URBANISME COMMUNICATIONNEL

Il a été simplement mentionné au sujet de l'architecture que la disproportion entre une maîtrise technique (tout peut se construire) et des nécessités concrètes (qui demandent bien peu par rapport à ce que la technique sait) amenait une liberté quasi totale de choix des éléments architecturaux. La technique n'impose plus ses formes à l'architecture. Sans doute ce décalage a-t-il contribué au délaissement des architectures technologiques ou industrialisées, fin des doctrines technologiques. L'urbanisme connaîtrait une mutation du même type où la technique n'impose plus des formes architecturales et urbaines. La pensée urbanistique se détache malgré elle d'une problématique qui a beaucoup dû à Pierre Francastel, de cette idée générale que l'évolution des techniques, l'industrie amèneraient une modification de l'espace, qu'à chaque société correspondrait un type d'espace, et notamment urbain et architectural. Tout changement de l'univers matériel devrait entraîner une modification, sinon l'émergence d'un nouvel espace.

La réflexion sur l'urbain, telle qu'elle se présente par exemple dans *L'Espace critique* de Paul Virilio<sup>5</sup> se situe à ce moment de décrochage où il va falloir aussi bien abandonner le thème de l'espace qui nous avait envahis depuis quelques décennies, que l'équation « nouvelles technologies = nouvel espace », sans parler de la conception d'une homogénéité de l'espace, comme si la coprésence était impossible, des espaces distincts ne pouvant apparemment pas coexister.

Nous avons du mal à penser cette absence d'effet là où on l'attend, à nous dire que les nouvelles technologies n'auront pas d'influence là où l'on croit sur l'architecture et l'organisation urbaine. Nous sommes toujours dans un fonctionnement de dupe : d'une part notre idéologie est que l'architecture doit rattraper son temps (la technique), qu'elle est en retard, d'autre part nous croyons que de toute façon, comme par automatisme, la technique modifiera la forme de l'architecture. Pour une bonne moralité de la représentation,

l'architecture devrait être de son époque, être moderne, ce que justement elle ne peut plus.

On voit à travers les exemples qui nous sont donnés d'utilisation de l'informatique, le peu de modifications que cela entraîne pour le bâti. On peut bien dire que la télésurveillance supprimera les portes et les serrures, mais la petite taille, le peu d'encombrement de ces dispositifs les font rentrer partout et les rend adaptables à un bâti existant. L'immatérialité des composants se glisse dans la vétusté de nos édifices sans les déranger. L'évolution technologique ne modifie pas nos espaces parce qu'elle passe par-dessus. Il y a sédentarisation des édifications qui peuvent servir et resservir. L'urbain et l'architecture sont devenus hors sujet. Ils sont sortis du champ des effets. On parlera de l'entrée de l'espace dans la neutralité, dans l'excipient.

D'un autre côté, on ajoutera que l'espace n'est plus l'instrument d'une stratégie. Ces deux bouleversements, l'un au titre de l'effet, l'autre de l'outil, sont d'ailleurs parfaitement compris par les organismes d'État. On en voudra pour illustration ce texte récent de la Datar : « Il ne s'agit plus de modifier physiquement l'espace. Les grandes opérations qui ont marqué le territoire national depuis une trentaine d'années étaient toutes constituées pour l'essentiel par des programmes d'aménagement physiques : constructions de routes, de ponts, d'immeubles. » Suit à ceci l'idée d'un urbanisme communicationnel qui peut se superposer sans changement physique à l'espace bâti, à l'ordre ou au désordre urbain. C'est un calque d'ondes et de câbles qui se dissout dans l'environnement ; d'où la fixité ou l'indifférence, la dentition morte que constitue désormais l'espace. Cette indifférence serait aussi la nôtre dans notre rapport à l'habitat atteint de désappropriation, dans une fin de la relation métonymique de l'homme à l'espace. Ce fut une découverte du XIX<sup>e</sup> siècle que de penser le changement de domicile, la vente de la mémoire, la disparition d'un habitat à léguer comme équivalent de sa personne. Il faut peut-être dire que nous sommes en train de sortir du thème de la projection. Le lieu ne nous définit plus, son impact affectif est affaibli, nous n'avons pas besoin d'objets, de ces aménagements comme rappel de notre « qualité ».

## NE PAS METTRE EN SCÈNE

Qu'est-ce donc aujourd'hui que mettre en espace, mettre en scène la postmodernité ? Telle est la question au sujet des « Immatériaux ».

La solution adoptée par Jean-François Lyotard a consisté à donner un sentiment d'espace incertain où tous les parcours sont possibles, instables, mouvants, et d'une trouble transparence (en opposition à la transparence moderne). Elle est tout à fait en cohérence avec ce que nous avons dit de la localisation de l'architecture dans le discours, puisque l'espace de l'exposition reprend la forme de l'exposé (la destruction du schéma communicationnel), si on peut dire en le « plaquant » au sol. Mais une telle approche présente une faille puisqu'elle repose sur l'idée que l'apparence des choses doit rendre compte de ce qu'elles sont. Nous avons montré que ce schéma traversait de part en part l'idéologie

<sup>5</sup> Virilio, Paul, *L'espace critique*, Paris, Bourgois, 1984.

architecturale. Nous sommes là toujours dans une conception classique de la représentation. Or, en architecture, on n'est plus obligé aujourd'hui de montrer la fonction, l'usage, ni même l'idée, ce qui est en cohérence avec le glissement des MAT. Le sens n'est plus donné à voir.

# HUMEURS D'ESPACE

Publié en 1983, dans le catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou *Au temps de l'espace*, ce texte expose la fin d'un imaginaire architectural, celui de l'« Espace ». Le mot permettait de relier « conception du monde » et objet architectural, quelles que soient les époques. L'article s'attache à déconstruire cette relation.

Londres, 2 mai 1851 : « Au-dessus du visiteur s'élève un arc lumineux plus haut et plus spacieux que les voûtes de nos plus nobles cathédrales. De chaque côté, la vue semble presque illimitée<sup>1</sup>. »

Après le Crystal Palace, le projet d'Hector Horeau pour l'exposition de 1867, la lumière étendue se propagera à travers les escaliers de la tour Eiffel où l'architecture moderne se résumerait. Toujours selon l'histoire, il faudrait ajouter poésies de locomotives, déplacements aériens et automobiles, toutes merveilleuses machines qui font naître l'infini, désorientent, déséquilibrent les corps et les références. Chacun affirmera la naissance d'un sentiment du monde en rupture la plus complète avec ce qu'avaient connu les époques antérieures, en bref que la conception de l'espace change.

Athènes, le 8 août 1933, Fernand Léger :

« Vous avez découvert une nouvelle matière première architecturale, qui est « air et lumière ». Les matériaux, les éléments de décoration qui suffoquaient les architectures précédentes disparaissent, les poids, les volumes, les épaisseurs se sont « volatilisés »<sup>2</sup>. »

Cela est une chose de saisir la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme révolution des habitudes visuelles et du sentiment de l'espace – que d'ailleurs l'architecture peut contribuer à concrétiser –, cela en est une autre de montrer la découverte au XX<sup>e</sup> siècle par les architectes de la notion d'espace. Ces deux événements sont à peu près synchrones : le terme « espace » apparaît dans la pensée architecturale à la même période que ladite révolution<sup>3</sup>. Auparavant l'architecte ne sait pas ce qu'est l'espace, ou tout du moins cela n'a aucun rapport avec son activité ; il n'a pas conscience de manier de « l'espace », et c'est ce changement qui spécifie au-delà de tout l'architecture jusqu'à ces dernières années<sup>4</sup>. Dans des termes discutables, on pourrait dire que ce qui caractérise la relation entre la « nouvelle vision du monde » et l'architecte, c'est l'apparition dans sa « mentalité », dans son « espace architectural<sup>5</sup> », de la notion même d'espace. On sait qu'il n'est pas de grand secours de tenter de caractériser les « arts » par les matériaux qu'ils emploient, sauf à considérer le choix historique des matériaux par les artistes. C'est un choix de ce type que firent architectes et critiques. L'architecture allait pouvoir se décrire comme art de l'espace et le projet s'aligner sur une géométrie invisible, mais crevant la vue. Dès lors, peut-il être question de parler d'une

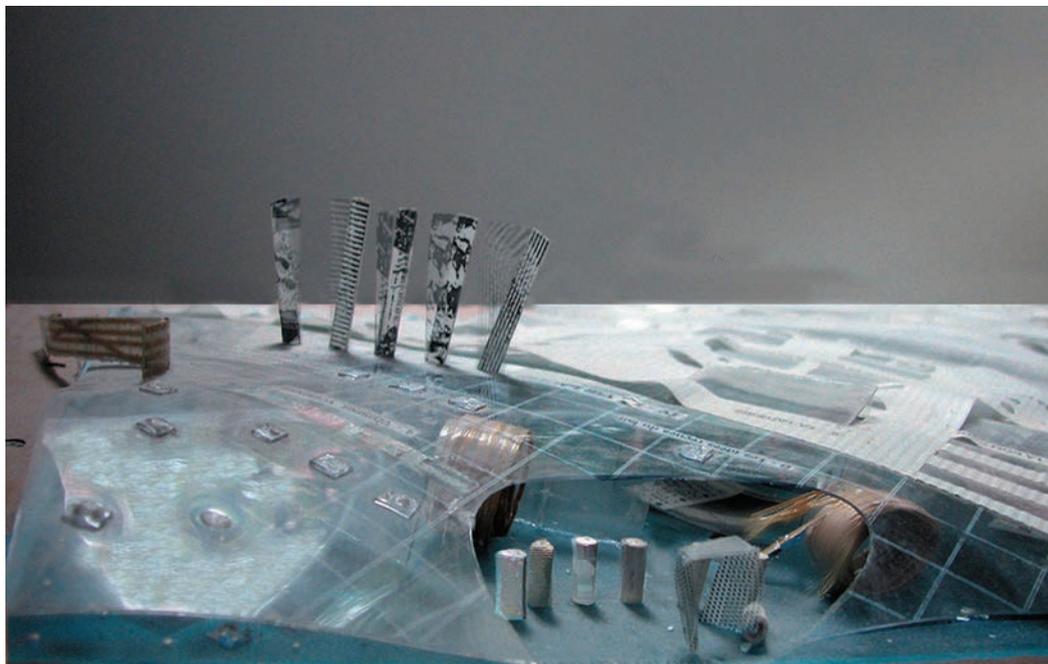
<sup>1</sup> Le *Times* du 2 mai 1851, cité par Christian Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale* [1974], Bruxelles, Mardaga, 1977.

<sup>2</sup> Léger, Fernand, IV<sup>e</sup> congrès des Ciam, cité par Benevolo, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, Dunod, 1979.

<sup>3</sup> Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Montréal, Mc Gill et Londres, Faber and Faber, 1965 [trad. fr. : *L'architecture moderne, principes et mutations, 1750-1950*, Marseille, Parenthèses, 2009].

<sup>4</sup> Banham, Reyner, *The Age of Masters*, Londres, Architectural Press, 1975.

<sup>5</sup> Boudon, Philippe, *Sur l'espace architectural*, Paris, Dunod, 1971 [4<sup>e</sup> éd. : Marseille, Parenthèses, 2002].



Scénographie de l'exposition « La ville invisible », Cité des sciences et de l'Industrie, Architecture Action, 1992.

E.S. : La fiction est également utilisée comme règle d'engendrement où la démarche est plus valorisée que le projet.

A.G. : C'est apparu en même temps que le livre de Tafuri *Théorie et Histoire* sortait. Des théoriciens de la littérature ne se sont plus intéressés à l'analyse de l'œuvre faite, ou à la poétique, mais à la poïétique, c'est-à-dire à la manière d'engendrer les œuvres. Ce déplacement de l'œuvre faite vers la manière de la faire est caractéristique de toute la « modernité ». Duchamp s'est intéressé à la logique d'engendrement. Le Corbusier s'intéressait lui aussi à la manière d'engendrer, même dans la manière dont il faisait ses projets. Quand il compare la Villa Savoye, le Weissenhof, la Villa de Garches et la villa La Roche, il compare des méthodes de projection. Et c'est aussi la période intéressante d'Eisenman, celle de ses premiers projets, ses maisons numérotées, avec un travail proprement théorique sur la recherche de logiques d'engendrement. C'est une caractéristique du xx<sup>e</sup> siècle, que l'on va trouver partout. J'ai vu nombre d'étudiants travailler sur Poincaré selon l'idée qu'un algorithme pourrait produire un projet performant, surprenant. La démiurgie de cette fiction sans intérêt est néanmoins intéressante comme fiction ; la production totalement calculée du projet.

E.S. : À quel moment la fiction de l'architecte peut devenir une fiction collective ?

A.G. : Que le scénario disparaisse ensuite dans l'objet fait et qu'il ne soit pas perceptible pour le visiteur et l'utilisateur, peu importe. L'architecte aura eu besoin d'une histoire, d'un scénario pour penser son projet, pour l'imaginer. Il l'a sans doute imaginé de manière presque réelle, dans une manière de vivre le bâtiment, que, par la suite, ce soit un autre récit qui en ressorte, l'architecture est simplement là, et est la plus belle démonstration de l'œuvre ouverte.

E.S. : Ce mode d'engendrement de l'architecture n'est-il pas l'un des derniers moments où l'architecture rêve encore de pouvoir se projeter seule ? Les réflexions contemporaines sur les modes de conception replacent l'architecture dans un jeu d'acteurs élargi. Le « Deep Planning » d'UN studio ou l'*orgware* des Crimsons sont-ils encore fictionnels par exemple ?

A.G. : Qu'est-ce qui, à un moment donné, peut faire que les gens travaillent ensemble ? Qu'est-ce qui va faire que les gens vont s'engager dans votre projet ? Parce que l'histoire que vous racontez est la plus juste dans tous les sens du terme, fonctionnellement, économiquement, techniquement et surtout fictionnellement. À un moment donné, le critère de la fiction réalisatrice est décisif. Et c'est étonnant de voir comment la pensée politique et son storytelling peut rejoindre la parole d'architecte. Tous deux veulent réaliser la fiction.

# DISPOSITIF 3

*Le dispositif apparaît dans la Grèce antique et n'a pas quitté l'architecture, avant de s'appliquer à l'ensemble des productions humaines. Ce texte est le complément de nos publications sur le thème depuis 1996.*

Le dispositif n'est pas réductible à un effet de la théorie contemporaine. Tous ces mots antiques, qui s'appliquent au langage comme à l'architecture, fabriquent des stratégies de projets pour transformer la réalité : « La disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties, en sorte qu'elles soient placées selon la qualité de chacune. [...] La distribution consiste à avoir égard à l'usage, auquel on destine le bâtiment, à l'argent qu'on veut y employer, et à la beauté que l'on veut qu'il ait. Car il faut d'autres desseins pour une maison dans la ville que pour une maison à la campagne qui ne doit servir que de ferme et de ménagerie ; et la maison qu'on fait pour les bureaux de gens d'affaires doit être autrement disposée que celle que l'on fait pour des gens curieux et magnifiques, ou pour des personnes dont la haute qualité et l'emploi dans les affaires publiques demande des usages particuliers<sup>1</sup>. » Les outils traditionnels de l'architecte – la définition et l'adaptation du programme, l'adaptation aux moyens, au rang social des clients – visent cette mise en cohérence qui permettra le bon déroulement des pratiques attendues. Cette apparente banalité organise la vie telle qu'elle doit se dérouler, elle est donc peu visible dans ses effets, contrairement au dispositif comme contrainte qui intéressait Michel Foucault.

Vitruve utilise aussi le mot *oeconomia* à la place de distribution, c'est-à-dire quelque chose comme la gestion de la maison, ou aujourd'hui le management. *Dispositio* correspond aussi à l'organisation du plan. Distribution est la planification ou la conception du projet en fonction des gens pour lesquels on travaille. La notion d'organisation est une forme ou partie du dispositif.

Le travail du plan, parce qu'il organise des passages, en favorise certains et en empêche d'autres, est un dispositif primaire. La *disposition* est l'art de la distribution, c'est un art du placement, de la stratégie. Mais au bout du compte, tout ce que manie l'architecte est de l'ordre du dispositif : un escalier, une porte, une fenêtre (une fenêtre à l'ancienne avec des volets en bois, vous ne désignez pas le même monde que si vos prenez des coulissants en acier). À quoi cela sert de dire que ce sont des dispositifs ? Ça sert à faire des projets qui savent qu'ils modifient la vie.

On a dit que le dispositif est la manière d'arranger ou de disposer en vue d'un effet auquel l'arrangement ne se limite pas. « Dispositif » est un terme efficace pour étudier la société contemporaine. Dispositif décrit tout ce qui nous transforme, et comment cela nous transforme, aussi bien les objets fabriqués, les bâtiments, les vêtements, les maquillages, que les stratégies d'organisation.

<sup>1</sup> Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1673. Voir sur l'ancrage historique des notions de distribution, disposition / *dispositio*, Guiheux, Alain, Rouillard, Dominique, *Si on peut dire en architecture, Cahiers de la recherche architecturale* (Paris), n° 18, 4<sup>e</sup> trim. 1985.



Pôle culturel (musée, conservatoire, école d'art, salle de musique contemporaine) La Roche-sur-Yon, Architecture Action, 2010.

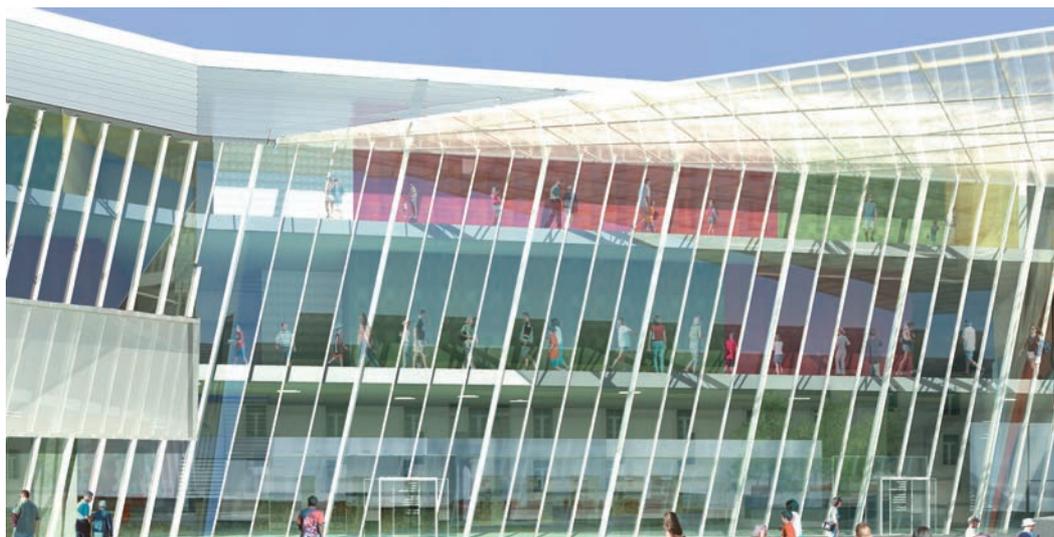
Le dispositif demeurerait une contrainte pour Michel Foucault qui se déplacera de la contrainte physique, la torture ou la prison, vers une prise en compte large de la vie : « Il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent<sup>2</sup>. » On aura une vision du dispositif comme outil de contrôle, chez Foucault, Deleuze ou aujourd'hui Giorgio Agamben<sup>3</sup>. C'est le plus souvent vrai dans les objets produits par le capital. Tout produit informatique est un outil de contrôle et de surveillance et un outil d'aliénation, qui nous donne l'illusion d'être plus libre. Une conquête « attendue » depuis les années cinquante a été qu'il puisse exister une architecture « distractive », conséquence immédiate de l'esthétisation du monde. On a dit que si la réduction de l'architecture au statut d'objet a un sens, c'est celui de correspondre à une esthétisation de la vie. Le ludique caractérise une architecture d'objets : il y a un devenir design de l'architecture caractéristique de la postmodernité. L'architecture nous a appris à aimer les objets, pour que nous consommions. Aimer les objets était une nécessité à nous inculquer pour le capitalisme. Le capitalisme a ouvert la définition de soi par un ensemble de « style de vie » qui est également l'horizon de l'architecture, qui ne produit d'ailleurs que cela. Les objets, les vêtements, les cosmétiques sont de formidables dispositifs symboliques qui ont transformé totalement les comportements depuis les années trente, en particulier l'invention permanente du féminin. La maison de Bordeaux permettait d'identifier le dispositif comme une procédure commune aussi bien à l'architecte, au shaman, au psychanalyste (l'efficacité symbolique de Lévi-Strauss). La difficulté est la limite que l'on donne au dispositif, car il concerne toutes les procédures d'acculturation, tout ce qui fabrique le sujet contemporain, c'est-à-dire tout ce qu'il rencontre ou côtoie, ce qui passe sous ses yeux. Percevoir c'est changer. C'est une notion aussi vaste que celle d'habitus, elle le précède et se penche sur les procédures qui créent les habitudes et les manières d'être.

Le Corbusier en se saisissant de scènes existantes proposait en même temps une manière d'être. Comportez-vous comme sur un transatlantique. Le deck d'un transatlantique est recréé afin que nous reproduisions les perceptions, les sentiments des passagers. Reproduisant le décor, on attend la reproduction des comportements. Aussi absurde que cela puisse paraître, les situationnistes exprimaient presque la même idée : Constant et Debord, *Déclaration d'Amsterdam* (1958) : « Le programme minimum de l'I.S. est l'expérience de décors complets, qui devra s'étendre à un urbanisme unitaire, et la recherche de nouveaux comportements en relation avec ces décors. [...] La construction d'une situation est l'édification d'une micro-ambiance transitoire et d'un jeu d'événements pour un moment unique de la vie de quelques personnes ». Ces deux mondes se haïssent, mais ils ont un point commun, la création de situations et d'expériences.

Les dispositifs ne sont pas a priori répressifs ou libérateurs. Ils sont là, produits ou manipulés, dans la compréhension ou de ce qu'ils sont. Les objectifs ou les

<sup>2</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits*, volume III, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>3</sup> Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007.



Pôle culturel (musée, conservatoire, école d'art, salle de musique contemporaine) La Roche-sur-Yon, 2010.

effets peuvent être contradictoires. Notre travail est l'analyse de la modification de nous-mêmes par l'architecture, dans notre gestuelle la plus complète, l'architecture comme expérience. Ce centre le plus évident de l'architecture est l'invention du sujet contemporain, l'équivalent de l'homme universel de l'architecture moderne, ce citoyen universel que nous recherchons, que nous soyons essayiste (Paul Virilio), philosophe (Toni Negri), ethnologue (Richard Sennett), ou sociologue (Alain Ehrenberg). C'est ce sujet contemporain qui est constamment formé ou réformé ou régulé par tout ce qui nous entoure au travers des dispositifs que nous produisons, des lois aux objets.

Lorsque la ville n'a plus été physiquement un intérieur, elle a été réagencée par l'homme des foules et l'homme-spectateur. Le contemporain d'aujourd'hui a éliminé la ville pour y inscrire ses stratégies, dispositifs, récits. Nous décidons de notre environnement et de sa forme. Le choix culturel a remplacé la nature et la raison. Imaginer l'architecture de la grande échelle, c'est inventer des histoires partagées, déterminer des ambiances de territoires, ce que l'on ressent quand on se déplace. La représentation spatiale des grands territoires s'affirme comme un outil d'orientation et de décision. Dès lors, donner forme à une région ou donner forme à un objet ou une architecture relèvent d'une démarche de projet semblable, visant à établir la situation d'attractivité la plus favorable. Cette énorme nouveauté – le territoire est dans sa totalité manipulable – conduit à mettre en mouvement un projet – une orientation positive au futur de l'urbanisation – à une échelle jusqu'alors inconnue. L'aménagement du territoire devient une stratégie d'attractivité dont les outils sont aussi ceux du design de produit – visible, perceptible, émouvant. La région sera aussi séduisante et attirante que la ville-capitale.

Un immense engouement pour « la ville », une urbanophilie<sup>4</sup> toujours plus démesurée. Chaque réunion de maires et d'urbanistes voit s'accroître à l'infini un récit de ralliement – « la ville » et son pendant, le projet urbain. L'espace public est géré au plus près en impliquant l'habitant (son confort et sa sûreté) : « la ville » est l'agencement de l'échange entre les habitants et le personnel politique. L'espace public<sup>5</sup> est devenu progressivement publiquement privatisé ou individualisé. « L'intérêt général » s'effaçant devant « le bien singulier » du citoyen administré devenu usager-consommateur, il n'est plus besoin de le définir ou de le défendre, mais simplement d'y répondre. « La ville » est donc un dispositif d'échange de services entre une profession (le personnel politique) et ses mandants. Alors que les idéaux d'universalité s'enfuient, « la ville » est rechargée d'une sacralité communicante. On parle de ville, mais il s'agit d'une habitude. Ainsi l'emploi du mot de ville est devenu de plus en plus problématique. Pour concevoir les projets d'Architecture Action, nous employons des notions différentes :

Dispositif, situation construite, concentrateur d'activités, maximisation des échanges, plan potentiel, urbanisme des sensations, urbanisation des continents, ville de chacun. Les thèmes sont, par exemple, le territoire comme intérieur, le territoire du luxe, récit qui génère l'environnement. Le design du territoire inverse les objectifs (la vente) et les moyens (la forme) du design. À l'opposé du *branding*, le design actif que nous mettons en œuvre vise à transformer les

<sup>4</sup> Genestier, Philippe, « Faits et méfaits de l'urbanophilie », *Raison présente* (Paris), n° 2, 1992.

<sup>5</sup> *Ibid.* : « L'expression "espace public" est particulièrement parlante : on remarque qu'au travers d'elle et au moyen d'elle les locuteurs affirment implicitement, mais péremptoirement qu'il existe une relation nécessaire entre le sens propre et le sens figuré, comme si un entremêlement, voire une consubstantialité reliait la ville et la politique. Or, c'est là un contresens car l'expression "espace public", au sens politique du terme, tel que l'a imposé Jürgen Habermas, n'a rien de spatial, puisque tout au contraire, il s'agit de la sphère médiatique et délibérative qui se déploie dans la culture bourgeoise de manière de plus en plus médiatisée et délocalisée. Or, aujourd'hui via cette expression, nombre d'auteurs et d'acteurs sociaux, sociologues (Isaac Joseph, notamment) et urbanistes, assimilent l'espace physique urbain à l'activité démocratique. »

situations urbaines en engageant des dispositifs dynamiques. Les dispositifs ou machineries conduisent vers d'autres postures d'action, d'engagement et de plaisir, tout comme ils favorisent les rapprochements et les interrelations stratégiques. Nous sommes loin de cet amourachement d'où sortira le nouveau citoyen local et urbain.



## SOURCES DES TEXTES

- « Immatériaux », Alain Guiheux, *L'ordre de la brique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- « Humeurs d'Espace », *Au temps de l'espace*, Paris, Centre Georges Pompidou/CCI, 1983.
- « Levée de rideau », *Hugh Ferriss, La Métropole du Futur*, Paris, Centre Pompidou, 1987.
- « Entrée sur la scène urbaine », *Urbanisme : la ville entre image et projet, Cahiers du CCI* (Paris), n° 5, Paris, Centre Pompidou, 1988.
- « Des films à la place des tableaux – 1991 », *Palais* (Paris), printemps 2012.
- « Ligne de front », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 69, mars 1996.
- « L'architecture est une exposition », *Archithèse* (Zurich), n° 3, mars, 1996.
- « Fast histoire », Alain Guiheux (éd.), *Archigram*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- « Vers l'invisibilité constructive », *Techniques & Architecture* (Paris), n° 455, novembre 1999.
- « L'architecture est un dispositif », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 95, mars 1999.
- « Architectures-action », *Parpaings* (Paris), avril 1999.
- « Dispositifs », *Reading MVRDV*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003.
- « Pour un urbanisme de situation », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 98, mai 1999.
- « Utopie faible : architecture-action », *Techniques & Architecture* (Paris), n° 448, avril-mai 2000.
- « Burst City », *Quaderns* (Barcelone), n° 224, 1999.
- « Urbanisme : Paris - Ivry », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 122, février 2002.
- « Mobility », catalogue *Biennale d'architecture de Rotterdam*, 2002.
- « Plan Potentiel », *Techniques & Architecture* (Paris), n° 468, octobre-novembre 2003.
- « Un urbanisme des sensations », Alain Guiheux (éd.), *La ville qui fait signes*, Paris, Le Moniteur, 2004.

« Barcelone, Il faut finir le forum », *Architecture Mouvement Continuité* (Paris), n° 152, mai 2005.

« Treize projets pour Lille-Métropole », Alain Guiheux (éd.), *La ville qui fait signes*, Paris, Le Moniteur 2004.

*Le territoire du luxe, 10 ans donc !*, Paris, Sens et Tonka, 2005.

« Trois situations construites - 1804-1975-2006 », Colloque « La ville mise en scène », Marseille, 2007.

« Pour l'architecture contemporaine », Alain Guiheux (éd.), *Collection d'architecture du Centre Georges Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2000.

« Collectionner l'instant. L'architecture contemporaine au Centre Pompidou », Alain Guiheux (éd.), *Architecture instantanée, Nouvelles acquisitions*, Centre Pompidou, 2000.

« Fiction - La boîte de Pandore de l'architecture ? », *Archistorm* (Paris), n° 26, juillet-août 2007.

« Dispositif 3 », inédit, 2011.

# TABLE

LIMINAIRE	7
IMMATÉRIAUX	11
HUMEURS D'ESPACE	19
LEVÉE DE RIDEAU	27
ENTRÉES SUR LA SCÈNE URBAINE	35
DES FILMS À LA PLACE DES TABLEAUX	47
LIGNE DE FRONT	55
L'ARCHITECTURE EST UNE EXPOSITION	61
FAST HISTOIRE	67
VERS L'INVISIBILITÉ CONSTRUCTIVE	73
L'ARCHITECTURE EST UN DISPOSITIF	79
ARCHITECTURES-ACTION	89
« DISPOSITIFS »	99
POUR UN URBANISME DE SITUATION	107
UTOPIE FAIBLE : ARCHITECTURE-ACTION	113
BURST CITY	119
PARIS - IVRY : POUR UN URBANISME ACTION	127
MOBILITY	137

<b>PLAN POTENTIEL</b>	143
<b>UN URBANISME DES SENSATIONS</b>	157
<b>BARCELONE : IL FAUT FINIR LE FORUM</b>	165
<b>TREIZE PROJETS POUR LILLE - MÉTROPOLE</b>	173
<b>LE TERRITOIRE DU LUXE</b>	179
<b>LE PENTAGONE. TROIS SITUATIONS CONSTRUITES – 1804-1975-2006</b>	181
<b>POUR L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE</b>	189
<b>COLLECTIONNER L'INSTANT</b>	201
<b>FICTION - LA BOÎTE DE PANDORE DE L'ARCHITECTURE ?</b>	211
<b>DISPOSITIF 3</b>	217