

Origine de cette publication

Cette publication s'inscrit dans un parcours de recherche et de création à la fois personnel et collectif. Elle constitue une forme d'«anarchie», terme que propose Brian Massumi pour définir ce qui constitue un répertoire de traces, des traces non pas inertes mais porteuses de potentiel. Essais théoriques, publication de recherche, monographie, cet ouvrage constitue une compilation intégrant des registres variés d'écriture mais dont les résonances peuvent être diversement réactivées.

Elle prend comme matière première une pratique individuelle et collective, celle que j'ai déployée principalement au sein du collectif YA+K. Ce collectif pluridisciplinaire constitue une entité hybride, associant des individualités, une association et une entreprise, qui développe des projets et actions au croisement de l'architecture, de l'urbanisme, de l'art et du design. Depuis dix ans nous déployons des pratiques ancrées dans des situations de résidence ou des projets dans lesquels la dimension «située» joue une place prépondérante. En effet, le collectif appréhende les projets comme des expérimentations devenant parfois constitutives de lignes de recherche. Elles portent tout autant sur des formats de travail et de production, comme les outils de transmission passant par le faire, le workshop, que sur des registres plus

larges comme la place des usagers et des habitants dans la production des espaces.

Cette publication n'aurait pu voir le jour sans ce travail collectif et c'est par mon investissement dans les projets du collectif et son quotidien baignoletaies que je trouve le cadre de développement de ce travail de recherche. C'est pourquoi cette introduction terminée, j'emploierai le « nous » au fil de mon texte, hommage à l'équipe actuelle et tous ceux qui ont nourri les projets de ces années écoulées.

FAIRE RECHERCHE « AVEC » : LA PRATIQUE COMME FERMENT ET SUPPORT DE RECHERCHE

« La production des concepteurs est source de connaissances, mais ces connaissances sont implicites et réclament un travail de construction du savoir “pratique” qu'elle représente¹. »

Je propose d'expérimenter dans cette publication une démarche de « théorisation située »², fondée sur la dialectique du couple théorie/pratique. En ce sens, elle se fondera nécessairement sur ma propre pratique et celle du collectif. Proche de la recherche-projet telle que la définit Findeli³, démarche pragmatique, sur l'observation de nos expériences de création et de fabrication mais surtout sur leurs effets. J'entends ici les effets produits à l'issue du projet, ses « retombées », mais également les effets produits pendant le processus de projet, depuis l'émergence de ses conditions de réalisation jusqu'à sa finalisation.

Tim Ingold propose de penser l'art et l'architecture « comme des manières de penser en agissant plutôt que des manières d'agir en pensant, selon une opposition qui, dans les établissements d'enseignement supérieur, s'est traduite par l'opposition académique entre des théoriciens et les praticiens⁴. » C'est dans ce sens

1 Robert Prost, *Pratiques de projet en architecture : le tournant silencieux : essai*, « Archigraphy Poche », Infolio, Gollion, 2014, p. 201.

2 Alain Findeli et Anne Coste, « De la recherche-crédation à la recherche-projet : un cadre théorique et méthodologique pour la recherche architecturale », *Lieux Communs*, n° 10, 2007, p. 139-161.

3 *Ibid.*

4 Tim Ingold, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Éditions du dehors, Bellevaux, 2017, p. 13.

que je conçois mon travail d'artiste-architecte et de chercheur. Penser en agissant, c'est penser depuis la pratique, appréhender les projets comme des temps d'expérimentation à l'issue et pendant lesquels s'élabore une pensée. Ici, la réflexion ne porte pas *sur* l'art, *sur* l'architecture mais s'élabore *avec* l'art et l'architecture.

Il s'agit ensuite d'adopter une approche qui mette au travail les concepts depuis la pratique. En ce sens, nous rejoignons Pascal Nicolas-Le Strat dans une manière de penser l'exercice théorique et le travail de recherche :

« Comment éviter qu'un mot/notion à portée critique ne s'affaiblisse immédiatement sur un mode platement réformiste ? Je ne vois guère d'autres solutions que de rouvrir sans cesse un travail d'argumentation et d'explicitation – et de faire vivre les controverses intellectuelles indispensables – mais, surtout, de réimpliquer les mots dans des pratiques, les théories dans des activités, les notions dans des usages. Le mot/notion ne parvient pas, par lui-même, à “tenir” (à tenir sa capacité critique) et à résister (à la normalisation réformiste), il n'y parvient qu'à travers la force (d'action) et la puissance (de pensée) que lui accorde la “communauté interprétative” (Hardt et Negri) dans laquelle et pour laquelle il fait sens et expériences⁵. »

La proposition conceptuelle d'*architectures situées* vise à nourrir un travail théorique déjà bien engagé par d'autres chercheurs et praticiens : *art contextuel*⁶, *art commun*⁷, *architecture collaborative*⁸ et *urbanisme performatif*⁹...

Partant de la pratique, je propose de mettre au travail ce concept depuis l'activité de création. En ce sens, je prends comme

5 Pascal Nicolas-Le Strat, « Introduction : Un déboisement radical », *Le travail du commun*, Éditions du commun, Saint-Germain-sur-Ille, 2016, p. 24-25. Accessible en ligne : <<https://www.editionsducommun.org/products/le-travail-du-commun-pascal-nicolas-le-strat>> [page consultée le 03/11/2020].

6 Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, « Champs arts », Flammarion, Paris, 2009.

7 Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun : réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, « Œuvres en sociétés », Les presses du réel, Dijon, 2019.

8 Matthias Rollot, *L'hypothèse collaborative – Conversation avec les collectifs d'architectes français*, Hyperville, Paris, 2018.

9 Sophie Wolfrum et Nikolai Frhr. v. Brandis (dir.) et al., *Performative Urbanism – Generating and Designing Urban Space*, Jovis, Berlin, 2014.

point de départ ce qu'elles produisent et engagent, à savoir des dynamiques d'actions et de créations collectives qui vont, à minima, permettre de composer des expériences individuelles et collectives en prise avec les lieux et territoires. Ces expériences participent parfois à donner corps à d'autres traces hétérogènes : publications, installations, constructions. Pour préciser un peu plus les choses, les projets¹⁰ dont il est question ici engagent à chaque fois des processus de travail ancrés dans un territoire, travaillant les ressources matérielles et immatérielles (imaginaires, savoir-faire) qui le composent. Ils vont, dans leur processus, toujours intégrer des temps de fabrication et de travail collectif qui, au fil ou au terme de leur processus, feront exister des formes pérennes ou transitoires. Ces formes constituent des objets, terme qui a l'intérêt de ne pas circonscrire un champ précis, ayant parfois des fonctions ou des usages clairs et parfois beaucoup moins. Certains les assimileront à de l'art, d'autres à du design ou encore à de l'architecture. Quoi qu'il en soit, il ne s'agira jamais de partir de l'endroit d'où ils se conçoivent (le statut de leurs auteurs, leurs commanditaires, l'espace dans lequel ils se mettent en œuvre) mais plutôt de ce qu'ils produisent en termes de formes et d'expériences, disons d'«effets¹¹». Les projets qui m'intéressent sont donc bien contextuels, ils travaillent avec les lieux et ce qui les compose. Ils engagent toujours du collectif et du commun et mettent en mouvement une communauté d'action singulière¹². Ils sont aussi porteurs d'une dimension performative. Ils sautent de discipline en discipline, de catégorie en catégorie, faisant primer les situations dans lesquelles ils se déploient et se fabriquent, sur des ambitions d'auteurs et postures arrêtés.

En prenant comme point de départ ce qu'ils produisent, à savoir

10 Je reviendrai plus précisément sur l'idée de projet qu'engage notre travail, notamment au travers des workshops, mais dans le cadre de cette réflexion, je rejoins Estelle Zhong Mengual : « Cette notion a ainsi pour avantage non négligeable de rendre compte conjointement de l'éclatement des formes artistiques et des mutations des modes de production. Elle a le mérite de fonctionner comme avertissement au spectateur ou au lecteur. Plus large que performance, elle ouvre un horizon d'attente. », Zhong Mengual, *L'art en commun*, p. 29.

11 Nous assumons ici notre proximité avec les démarches d'enquête et de réflexion promues par la mouvance pragmatique.

12 « Une communauté d'action entre personnes singulières et non homogènes, non unifiées sous une identité commune ; associées en tant qu'elles jugent les conséquences de l'action menée bonnes et désirables ; et ainsi prêtes à engager de leur temps et de leur énergie dans cette direction. » Zhong Mengual, *L'art en commun*, p. 323.

un agencement complexe et hétérogène fait d'objets, de gestes, de processus de fabrication et de production collective inscrit dans une situation singulière, je propose de définir ces projets comme des « architectures situées ». Cet énoncé n'a pas vocation à définir une catégorie de projets et de pratiques mais plutôt à participer à les penser et à les situer dans les discussions en cours au sein des différents champs disciplinaires et professionnels. Je souhaite participer à faire exister et penser le « lieu culturel », expression empruntée à Andrea Branzi, qu'elles font exister depuis plusieurs années. Je propose d'appréhender ces architectures situées comme « un mouvement qui devait servir à la construction d'un espace opérationnel, culturel et professionnel, qui était nécessaire pour sortir des impasses où d'autres avaient conduit la discipline¹³. » Ce moment historique de l'architecture radicale, sur laquelle je reviens dans le deuxième livre, fut celui d'une accumulation d'expériences et d'expérimentations partagées et stimulantes au cours desquelles furent remis en question le rôle de l'architecte et les limites de son champ disciplinaire. L'univers de pratiques et de productions contemporaines, pour partie hérité de cette mouvance, engage un cadre similaire. Entre architecture, art et actions citoyennes, formes artistiques et actions aux effets concrets, celles-ci interrogeaient les limites disciplinaires qu'imposaient souvent la recherche et le monde professionnel.

Un architecte qui ne construit pas de bâtiment reste-t-il un architecte ? Un artiste qui produit des aménagements urbains, travaille avec les publics hors de l'institution artistique, reste-t-il un artiste ? Un habitant qui participe à fabriquer une installation devient-il artiste ?

UNE PUBLICATION AU FORMAT SINGULIER

Cette publication se veut l'occasion de partager ces questions telles qu'elles se sont imposées à moi ainsi que les éléments de réponses, parfois précaires, que j'ai pu formuler au fil des projets et lectures. Elle veut constituer l'exemplification d'un parcours de réflexion qui pourrait être celui de nombreux étudiants et prati-

13 Citation de Gianni Pettienna, figure que nous recroiserons, dans : Gianni Pettienna, « Storia e radical design », s.n. *Atti del convegno « La Storia dell'Architettura » (Actes du colloque « L'histoire de l'Architecture »)*, Université de Florence, 1976. Traduit dans : Marie-Ange Brayer (dir.), *Gianni Pettienna*, « FRAC Centre », Éditions HYX, Orléans, 2002, p. 103.

ciens engagés dans ces pratiques qui peinent parfois à trouver un univers théorique constitué, car souvent contraints dans des limites disciplinaires. Et elle se veut être à l'image d'un parcours de travail et de recherche, tentant de réduire un écart entre des mondes que les institutions tendent à vouloir dissocier. Son format et sa structure sont à l'image de celui-ci: un tout parfois hétérogène mais fait de résonances et d'enrichissements mutuels.

Par ailleurs, je trouve parfois frustrant la lecture linéaire qu'imposent certains ouvrages. Je tente donc ici un autre exercice: trois essais composant une constellation subjective, qui a nourri dix années de pratique.

Ceux-ci peuvent se lire dans le désordre, voire indépendamment. J'invite le lecteur à se construire un parcours de lecture en fonction de ses affinités. Chacune de ces parties investit des registres rédactionnels et d'illustrations/graphiques différents pour des moments de recherche et d'écriture tout aussi différents mais qui tissent des fils réflexifs transversaux.

J'invite avec cette composition à opérer des choix de lecture personnels. Ceux qui aiment partir du concret de l'expérience pourront débiter par le Livre I: journal d'écriture problématisée de quelques projets. Ceux qui voudraient enrichir leur univers référentiel tout en ayant une certaine lecture théorique débiteront par le Livre II: forme d'introduction à une généalogie subjective de ces pratiques contemporaines, que je propose de qualifier de «située». Enfin, ceux qui souhaitent approfondir les dimensions théoriques que cette proposition engage pourront directement se tourner vers le Livre III.

« Faire » « architectures » « situées » ?

Il s'agissait du titre initialement souhaité pour cet ouvrage mais celui-ci a pris plusieurs années de retard¹⁴ et Tim Ingold est depuis passé par là¹⁵. Mais commençons par revenir sur ces trois mots clés dont seulement deux ont finalement été retenus pour le titre.

Ces trois concepts et notions «faire», «architectures» et «situées» invitent à opérer plusieurs déplacements théoriques aux incidences diverses. Les différents développements conceptuels à suivre, notamment dans le troisième livre, en sont les conséquences. Ils viennent aussi répondre à certaines des questions qui se posent dans le premier livre au travers des différentes expériences de projets qui y sont partagées. Ce sont certaines manières de penser la création et la production qui se voient déplacées pour ne pas dire, concernant le champ de l'architecture, secouées.

FAIRE

¹⁴ D'où la totale absence d'écriture inclusive à laquelle je n'étais pas du tout sensibilisé il y a huit ans lorsque j'ai commencé la thèse qui est à l'origine de cet ouvrage.

¹⁵ En publiant Tim Ingold, *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*, Éditions du dehors, Bellevaux, 2017.

« Faire » se réfère à l'idée de concevoir (*to design*) mais aussi celle de fabriquer (*to make*). Se concentrer sur ce second sens peut induire un rapport spécifique à la production d'objets, donc à une manière singulière d'appréhender la pratique de création et, par extension, une certaine conception de l'idée de projet qui s'y associe¹⁶.

Classiquement, l'idée dominante dans le champ du design est : « Faire quelque chose implique d'abord d'avoir une idée en tête de ce que l'on veut réaliser, puis de se procurer les matières premières nécessaires à cette réalisation. Et le travail s'achève lorsque les matières ont pris la forme que l'on voulait leur donner¹⁷. » Cette conception dominante constitue une manière de penser la fabrication d'objets – œuvres, bâtiments, outils et n'importe quel autre artefact – dans un modèle hylémorphique. Dans ce modèle, les praticiens imposent des formes issues de leur esprit à une matière du monde extérieur. À contrario, dans les pas de Tim Ingold, je propose de penser « le faire comme un processus de croissance ». Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives. Pour Ingold, ces matières sont en premier lieu matérielles, elles sont la terre, le vent, l'eau. Pour ma part, j'étends cela aux matières sociales et culturelles avec lesquelles en tant qu'artistes et architectes nous travaillons. Appréhender comme matières les données culturelles et sociales, renoue avec l'idée de l'art commun, qui voit dans cet élargissement des matériaux travaillés un des éléments permettant de le définir : l'artiste qui opère dans ce champ recherche « une maîtrise des “formes implicites” des matières inhabituelles mobilisées (conversation, narration, don, bricolage)¹⁸ ».

« Loin de se tenir à distance d'un monde passif en attente de recevoir les projets qui lui seraient imposés depuis l'extérieur, le mieux qu'il puisse faire est de s'insérer dans les processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du monde vivant qui nous environne [...] en ajoutant sa propre force aux forces et énergies déjà en jeu¹⁹. »

16 Je reviendrai sur cette idée dans le Livre III, plus particulièrement au travers de la méthode que constitue le workshop.

17 Ingold, *Faire*, p. 59.

18 Zhong Mengual, *L'art en commun*, p. 66.

19 Ingold, *op. cit.*, p. 60.

Penser la pratique en prise avec un contexte en mouvement, avec des lieux préexistants constitue une posture autre que celle qui impose ses formes et objets aux lieux d'intervention. Nous verrons que certains architectes, que nous croiserons dans le Livre II, travaillaient déjà en ce sens. Frédéric Migayrou évoquera le terme de morphogénèse pour définir cette attitude artistique et nous le rapprocherons d'Ingold qui invite à penser la formation des choses « comme un processus de morphogénèse dans lequel la forme est toujours en émergence, et non pas donnée par avance ».

Cette façon d'appréhender l'architecture est aussi celle de John Dewey : « penser l'acte de bâtir en premier lieu comme une activité dont le bâtiment constitue une trace²⁰. »

Faire architecture engage des gestes de fabrication qui, d'étape en étape, travaillent avec les matières concrètes disponibles, comme dans l'usage du réemploi, mais également avec les forces sociales, politiques et culturelles en présence. En ce sens, la démarche et la pensée du projet doivent s'appréhender comme un processus qui constitue, peut-être au fond, la valeur du projet dépassant et se prolongeant dans les traces physiques qui en resteront. Les temps de conception et de fabrication constituent des étapes dans la vie des lieux. Le créatif abandonne l'œuvre à sa vie propre d'interaction au sein des lieux dont il devient dès lors une des constituantes physiques en présence.

« Nous suggérons au contraire que le geste de fabrication consiste moins en un *assemblage* qu'en un *processus*, qu'il ne s'agit pas tant d'édifier les unes sur les autres les différentes parties d'une totalité organisée que de poursuivre un processus – la continuation d'un chemin où chaque pas est induit par le précédent tout en induisant le suivant, et qui mène toujours au-delà de la destination initiale²¹. »

ARCHITECTURES²²

Cette manière de concevoir le « faire » résonne avec une autre manière de penser et de pratiquer l'architecture. Par « architecture », j'entends parler de dispositif complexe dans lesquels tous,

20 Consulter dans cet ouvrage : « La notion d'“expérience” : décaler ce qui se joue dans et par le projet », Livre III, *Propositions théoriques*, p. 251-266.

21 Ingold, *Faire*, p. 108.

22 Ce passage réflexif est également à retrouver dans un texte récent : Étienne Delprat, Étienne Delprat, *Architectures oppositionnelles. Prolégomènes*, Édition du Commun, Rennes, 2022

artistes, habitants et publics, professionnels de la ville et de l'art, prennent part.

C'est ensuite dans la mise en mouvement des corps, dans les pratiques et les gestes que l'architecture advient. Parler d'architecture c'est intégrer l'acte et les gestes de faire dans une activité corrélative à la production d'artefacts multiples dont le bâtiment constitue une possibilité. L'architecture n'est qu'une composition, un complexe d'objets organisés, disons agencés, de telle manière qu'ils produisent l'impression d'un tout, à savoir le bâtiment. Mais un sol, une fenêtre, une rampe d'escalier n'ont pas plus de poids qu'une chaise ou qu'une œuvre qui se trouverait dans cette composition générale hétérogène. L'architecture n'est pas qu'objet, œuvre, artefact... Elle déborde les formes figées.

Par *architecture(s)*, je propose de parler ici de dispositifs, construits ou non, qui engagent des éléments fondamentaux : des gestes, des protocoles et des expériences collectives vécues dans un lieu dans lequel elles s'insèrent²³. Une architecture n'est pas une forme ou un espace, elle est en premier lieu une construction de situation dans le sens que l'Internationale Situationniste a voulu donner à ce terme : une « unité de comportement dans le temps²⁴ ». La situation « est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes²⁵ ». Une architecture constitue, ainsi, une composition performative assemblant des objets à des gestes et des protocoles. Ludwig Schwarte propose une définition qui synthétise parfaitement les enjeux de ce déplacement théorique : « Les architectures sont le produit d'interactions [...] elles sont aussi performatives en tant qu'ensemble de structures dans la mesure où elles configurent, identifient et exposent sujets, objets et événements²⁶ ». La forme architecturale n'est donc plus l'objet bâti dans un contexte mais une « configuration » articulant, « architecturant », même, une

23 Le développement qui suit résonne avec les hypothèses reformulés dans un ouvrage plus récent : Étienne Delprat, *Architectures oppositionnelles. Prolégomènes*, Édition du Commun, Rennes, 2022

24 Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », *Inter*, n° 44, Éditions Intervention, Québec, 1989, p. 1-11.

25 Ludger Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, Zones, Paris, 2019, p. 404.

26 *Ibid.*

communauté, des objets et un événement. Nécessairement performative, l'architecture constitue une forme d'espace-temps ouvrant des possibles. L'intérêt ne doit plus simplement porter sur l'objet architectural mais plus largement sur les processus qu'il engage. Considérée comme un acte collectif²⁷, l'architecture « doit être comprise à partir de ses dispositions et de ses effets et non comme mise en œuvre de plans, comme style ou comme époque²⁸. »

Dès lors, il devient nécessaire de formuler d'autres grilles de lecture qui s'associent de fait à l'identification d'autres attributs. En suivant le chemin ouvert par Schwarte, nous pouvons formuler trois entrées majeures permettant de lire les architectures au-delà de leur forme construite : appréhender l'architecture comme une « activité », comme un « produit » et enfin comme un « instrument ».

Les qualités d'action et d'activité participent à définir le « processus de structuration²⁹ » que constitue l'architecture au-delà de sa forme et qui trouve son aspect dynamique dans le verbe « architecturer ». Appréhender l'architecture comme un produit impose le nécessaire élargissement de la notion de contexte, classiquement considéré dans l'analyse des objets architecturaux. Ce dernier devant inclure tout autant ces dimensions matérielles qu'immatérielles (culturelles, juridiques, politiques). Enfin, en parlant d'une architecture comme d'un instrument, l'architecture ne constitue plus une fin, une œuvre, mais plutôt un simple objet fabriqué dont on se sert pour une opération qui « fait apparaître quelque chose, organise un milieu, forme un corps, ses sens, l'esprit³⁰ ».

Ses trois dimensions peuvent assez facilement s'associer à trois idées développées dans le troisième livre de cet ouvrage. Comme j'ai d'ores et déjà insisté dessus l'architecture est une activité continuée, un processus de structuration que le workshop³¹ illustre. Penser l'architecture comme un produit, c'est

27 Notion déployée par l'auteur dans l'ouvrage : Étienne Delprat, « Construire, inscrire et instruire », dans Jacinto Lageira et Gaëtane Lamarche-Vadel (dir.), *L'appropriation inventive et critique*, Mimésis, Paris, 2018.

28 Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, p. 269.

29 *Ibid.*, p. 18.

30 *Ibid.*, p. 19.

31 Pour approfondir cette conception du workshop comme méthode et forme, consulter dans cet ouvrage : « Le workshop comme démarche de projet, esquisse théorique », Livre III, *Propositions théoriques*, p. 267-300.

élargir la notion classique de « contexte », ce que je propose de faire dans le Livre III également au travers de celle de *site*. Enfin, appréhendée en tant qu'instrument, l'architecture affirme cette dimension expérimentale et expérientielle qu'elle porte en germe. Elle est un outil d'appropriation, de recherche et de fabrication de situations d'expérience collective. Pour tenter d'ouvrir la dimension qui se joue ici et aussi dépasser la notion d'objet, je propose-rai d'appréhender l'architecture comme *expression-expérimentation*³², terme que j'emprunte à Félix Guattari [Livre III, p. XX].

SITUÉES

Les projets qui composent le premier livre y compris *Le Jardin suspendu* ou un tiers lieu comme l'*HYPER* se lisent assez bien au prisme de cette grille tout autant qu'ils l'illustrent. Car, leur architectonique est le fruit d'une activité, parfois d'architecte, mais surtout d'une communauté qui a abouti à la mise en forme et en espace d'une volonté de construire ensemble. Le contexte n'est pas simplement celui d'un quartier en rénovation urbaine, d'une friche à transformer, d'un local délaissé, mais il est plus globalement celui d'un moment culturel et politique qui influence la manière dont se fabriquent ces divers contextes d'intervention. Pour prendre l'exemple de l'*HYPER* [Livre I, p. XX], les modèles à la mode de tiers lieux³³, de *fablabs*³⁴ qui font l'actualité, ont permis de mettre des mots sur son programme. Sa forme et son esthétique sont celles qu'a engendrées la présence d'architectes et d'artistes influencés par le mouvement Do It Yourself, conscients d'un moment où le réemploi devient un sujet appelant une réflexion d'ordre technique et esthétique. Leur réalisation constitue bel et bien un instrument au service d'une dynamique de

32 Consulter dans cet ouvrage : « "Expression-expérimentation" : une redéfinition de la production? », Livre III, *Propositions théoriques*, p. 333-362.

33 Même si personnellement nous préférons parler de lieux-tiers, nous pouvons ici renvoyer à l'ouvrage de référence dans lequel a été théorisé ce concept :

Ray Oldenburg, *The great good place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*, Marlowe, New York, 1999. Pour une analyse contemporaine, consulter : Antoine Burret, *Tiers lieux: et plus si affinités*, FYP Éditions, Limoges, 2015. Pour une définition plus basique, voir : <<https://coop.tierslieux.net/tiers-lieux/typologies-definition/>> [page consultée le 13/12/2022].

34 Forme de tiers-lieu de fabrication numérique disposant de machines-outils. Pour une définition et une analyse détaillée, consulter : Camille Bosqué, et al., *FabLabs, etc. : les nouveaux lieux de fabrication numérique*, Paris, Eyrolles, 2015.

transformation d'un territoire et de sa communauté. Les *O.P.U.S.* [Livre I, p. XX], workshops et installations présentées mettent quant à eux au travail les lieux par un engagement commun. Au-delà de leur durée d'existence (courte pour un workshop, plus longue pour certaines installations), ces architectures constituent chacune un processus de structuration pris dans un temps et un territoire, fruit d'une activité et d'une communauté (unissant en fonction habitants, militants, artistes, badauds).

« Si nous étudions des assemblages d'acteurs, de surfaces et de dynamiques comme des architectures, nous ne découvrons pas seulement la morphogénèse d'un corps collectif ou d'un édifice... mais aussi la possibilité du devenir, du latent et la transformation du manifeste en un processus qui intègre l'incorporel, l'immatériel, l'extérieur dans l'architecture³⁵. »

Tous ces exemples, abordés dans le Livre I, constituent ainsi des situations à partir desquelles se mettent en œuvre des dynamiques de fabrication et de revendication – qui se déploient à côté, sur, et parfois, contre les normes et dynamiques politiques et technocratiques – guidant la production des espaces publics dans lesquels ils se déploient – tout autant qu'à côté, sur et bien souvent contre les systèmes politiques et culturels institués dans lesquels ils existent. La pensée de l'intervention architecturale qui fonde le déploiement de ces « situations construites » ne s'en réfère et ne ressemble en rien au « bâtir ». Par contre, elle engage et fonde une sphère d'action spécifique³⁶ dans laquelle interagissent des objets, des gestes et un site d'intervention.

C'est dans les interactions qui s'engagent au sein de ce triptyque que se fait architecture. Ingold parle de manière assez poétique d'une *danse de l'agentivité* pour définir ce rapport de co-fabrication et co-transformation qui s'opère entre les objets en présence (installations, aménagements temporaires), les gestes collectifs (de constructions, de rencontres) et le site d'intervention.

« La danse de l'agentivité donc, est une danse à trois, où chaque partenaire exerce une action sur les deux autres en

35 Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, p. 227.

36 Comme l'explique Schwarte : « Si les sphères d'action doivent être mises en relation avec des architectures, alors il s'agit d'analyser la dépendance réciproque de l'environnement et de l'espace d'action sous l'angle de leur émergence et de leurs facteurs de mise en forme. » Schwarte, *Philosophie de l'architecture*, p. 9.

subissant en retour une action de leur part³⁷.»

Dans ce triptyque, l'objet joue un rôle clé. Il est celui qui fait «entrer en correspondance» l'individu avec les matières constitutives des lieux. Ingold se saisit de l'exemple du cerf-volant qui établit une correspondance entre les mouvements du pilote et les mouvements de l'air. Dans ce triptyque, l'objet cerf-volant joue un rôle particulier, celui de transducteur. En ce sens, l'objet ou plutôt les objets en présence jouent un rôle encore une fois prépondérant. Dès lors, celui (architecte, artiste...) qui produit et met à disposition ces objets engage cette mise en correspondance susceptible de transformer les partenaires, individus, écosystèmes et matières en présence. L'objet associé éventuellement à des gestes spécifiques qu'initient les auteurs devient le pivot dans la transformation des lieux et les infléchissements éventuels.

Encore une fois, nous élargissons les propositions d'Ingold. En premier lieu, l'objet est à appréhender dans sa dimension multiple et polysémique, susceptible d'être en prise dans différents mouvements de « correspondance ». Ensuite, nous proposons d'étendre une fois de plus l'appréhension des gestes et matières en jeu en élargissant les gestes individuels à ceux des collectifs et communautés engagés dans une dynamique de projet. Enfin il faut élargir le champ des matières à l'immatériel que constituent les rapports sociaux, les dimensions normatives qui les régissent ou encore les représentations culturelles et pratiques qui s'y associent.

«L'œuvre d'art ne repose pas sur le transducteur, mais sur ce qui résulte de son utilisation³⁸.»

Appliqué aux champs de création qui nous intéressent, il s'agit de souligner que l'architecture ne se limite pas à cet objet mais est constituée de ce triptyque-processus qu'elle engage, productrice d'expériences et de lieux.

Cette définition de l'architecture que nous venons de proposer induit de fait de se questionner sur les interactions qui s'engagent avec les matières constitutives du contexte dans lequel elle se déploie.

Nous avons à plusieurs reprises proposé d'élargir cette notion de contexte à celle de site, à l'origine de cet adjectif de «située(s)» qui constitue le qualificatif mis en exergue dans notre

37 Ingold, *Faire*, p. 210.

38 Ingold, *Faire*, p. 216.

titre. Pour ceux qui souhaitent plus de développement, nous rentrerons dans le détail dans le Livre III en interrogeant notamment les nuances entre *site*, *lieu*, *espace*, *paysage* et *contexte*, autant de notions qui se croisent lorsque l'on parle du rapport entre l'architecture et l'endroit dans lequel elle s'institue.

En bref, *Faire Ar(t)chitectures situées*, c'est une autre manière d'appréhender la création et la pratique dite artistique. Par l'assemblage de ces trois notions, c'est une mise en mouvement globale de nombreuses notions, *objets*, *projets*, *collectifs*, *expériences*, *expérimentations*, *expressions*, qui s'opère. Se composent des constellations alternatives, qui dépassent les représentations disciplinaires et démarches de conception traditionnelle, permettant ainsi de s'orienter autrement dans la lecture et la compréhension de certaines pratiques de création récente et contemporaine auxquelles, en tant qu'artiste ou architecte, je me vois associé.

Nous invitons maintenant le lecteur à se saisir de cet ouvrage, à composer ses propres constellations et outils d'orientations dans la compréhension de ces pratiques contemporaines et, pour ceux engagés dans des démarches de création, à appréhender autrement leur pratique et les enjeux épistémologiques et politiques qui les traversent.