

*drag city*

5

François Piron

Le travail de Bertrand Lamarche consiste pour une large part, depuis la première moitié des années 1990, soit près de quinze ans, en des œuvres aux supports divers (vidéos, animations numériques, maquettes, sculptures, dispositifs mécaniques...) qu'il projette comme un ensemble de propositions architecturales et urbanistiques conçues pour les alentours de la gare ferroviaire de la ville de Nancy. Cet espace, on ne peut plus concret a priori, consiste en un terrain pour partie en friche, proche de voies de chemins de fer bordée d'un centre de tri postal, impressionnant ouvrage industriel construit au début des années 1970 par Claude Prouvé avec l'assistance de son père Jean, et d'une ligne de tours d'habitation des années 1960, surplombé par le viaduc routier John-Kennedy. Aucun des projets de Bertrand Lamarche n'a jamais été réellement pensé pour une réalisation effective, ni en tout cas proposé comme tel ; de surcroît, le site sur lequel ils s'inscrivent (je conserve ici délibérément le temps présent) s'est profondément modifié au cours des deux dernières décennies, et n'existe pour ainsi dire plus : le terrain vague a disparu, le centre de tri postal a échappé in extremis à une démolition dans les années 1990 et attend une réaffectation prochaine. Pour autant, Bertrand Lamarche poursuit ses projections sur ce territoire fantasmé, site fictionnel de ses interventions ; ses œuvres, qui maintiennent leur suspension dans le temps, leur statut ambigu mais résolu de modélisation, apparaissent alors rétrospectivement comme des signes, achroniques plutôt qu'anachroniques, d'un schisme entre l'architecture telle qu'elle est envisagée aujourd'hui par les architectes, et d'autre part par des artistes.

Hal Foster, parmi d'autres, a relevé dans de nombreux textes, et notamment ceux réunis dans son ouvrage *Design & Crime*, combien les architectes ont pris un rôle prépondérant dans la culture contemporaine. Dans celui intitulé « Le Maître bâtisseur » consacré à Frank Gehry, il souligne ainsi que « pour beaucoup, Frank Gehry n'est pas seulement notre plus grand architecte vivant ; il est aussi notre plus grand artiste. (...) Cette idée en dit long sur notre époque, car elle souligne la place centrale occupée aujourd'hui par l'architecture dans le discours culturel. Cette centralité trouve son origine dans les débats des années 1970 sur le postmodernisme, qui soulignaient l'importance essentielle de cet art. »<sup>1</sup> Ces débats effectivement purent trouver en l'architecture un modèle des arts, par son hybridité et son implication dans de multiples sphères : sociales, politiques, culturelles et technologiques, contribuant à faire de l'architecte l'archétype de l'artiste du monde contemporain, tout à la fois individualité flamboyante, théoricien critique et opérateur omnipotent pouvant refléter et produire dans l'espace public et médiatique les images frappantes de son temps. Comme le formule Rem Koolhaas : « Cela suppose une pensée "architecturale", sans forcément la nécessité de bâtir. (...) Nous sommes en train de devenir une sorte de service capable d'intervenir partout dans la culture contemporaine. »<sup>2</sup> La formule est juste dans la mesure où l'architecte, aux yeux de son commanditaire, est l'artiste idéal, qui sait adapter le geste (la souveraine subjectivité, la signature magistrale) à la fonction (non plus ici au sens moderniste de l'usage, mais de programme). Dès lors, l'architecte est investi du rôle majeur de designer de valeurs politiques, à qui l'on confie le soin de dessiner les « grands projets » qui donnent forme à la démocratie, à la confiance dans l'avenir et à la réconciliation universelle. Et force est de constater dans bien des cas qu'il s'empare sans difficulté de cette dimension messianique. Rem Koolhaas, encore : « Dans un paysage marqué par le désordre, le désassemblage, la dissociation, l'abandon, l'attrait de la Grandeur est ce qui peut permettre de reconstruire le Tout, de ressusciter le Réel, de réinventer le collectif, de retrouver tous les chemins des possibles. »<sup>3</sup> La corrélation entre le bien-fondé des idées et la grandeur du bâtiment qui les incarne devient dès lors une norme inviolable. Si les exemples abondent, certains scintillent de paradoxes, tel le « Palais de la paix et de la réconciliation », inauguré en 2006 par le président du Kazakhstan Nazarbaïev dans sa nouvelle capitale construite de toutes pièces, Astana. Le palais est une pyramide de verre de 77 mètres, pensée et construite par Sir Norman Foster, en hommage proclamé aux utopies architecturales de Boullée. Faisant peu de cas de la philosophie des Lumières et du fondement libre-penseur des

Since the early 1990s, Bertrand Lamarche's artwork has for the most part involved art expressed through media as diverse as video, digitally animated film, modeling, sculpture and mechanical systems, which he combines and presents as a set of architectural and urban planning proposals designed for the areas surrounding the railway station in the city of Nancy. This area, about as concrete as one could find, comprises a partially abandoned terrain, a pocket of railways running alongside a postal sorting center – an impressive industrial structure built in the early 1970s by Claude Prouvé with his father Jean's assistance – and a line of apartment towers dating from the 1960s with the John F. Kennedy highway viaduct passing overhead. None of Bertrand Lamarche's projects has ever been conceived with the idea of actually being realized, or at least has never been proposed as such. Furthermore, the site into which they are set (I deliberately use the present tense here) has undergone profound changes over the last two decades, to the point it no longer really exists: the vacant wasteland has disappeared, the postal sorting center was saved from the wrecking ball at the last minute in the 1990s and awaits designation for a future purpose. Yet, Bertrand Lamarche continues to create his projections onto this fantasy land that is the fictional site of his interventions. His works, which remain suspended in time, with hindsight their ambiguous yet resolute status as models makes them seem like signs, more acronym than anachronic, of a schism between architecture as it is envisaged by architects today versus artists' the vision of.

Hal Foster, among others, has frequently written on the issue of the paramount role architects have taken on in contemporary culture, and many of these texts were included in his book *Design & Crime*. In his essay dedicated to Frank Gehry titled "The Master Builder", he insists that "for many, Frank Gehry is not only our greatest living architect; he is also our greatest artist. (...) This says a great deal about our times, because it highlights architecture's central place in contemporary cultural discourse. This centrality had its beginnings in 1970s debates about postmodernism, which emphasized the importance of this art".<sup>1</sup> Indeed, these debates found an appropriate model for the arts in architecture, due to its hybrid nature and its impact on so many spheres: social, political, cultural and technological. All of which contributed to turning the architect into the archetypal artist of the contemporary world, being at once a flamboyant personality, theoretician, critic and omnipotent operator who can reflect and produce the striking images of his times in the public and media spaces. As Rem Koolhaas puts it: "This supposes an 'architectural' way of thinking, without necessarily the need to build. (...) We are becoming a sort of service capable of intervening everywhere in contemporary culture."<sup>2</sup> This statement is exact to the extent that the architect, in the eyes of his client, is the ideal artist, who knows how to adapt the gesture (sovereign subjectivity, magisterial signature) to the function (here, no longer employed in the modernist sense of use, but rather of program). Hence, the architect is invested with the major role of designer of political values, one who is entrusted with the task of designing the "great projects" that give form to democracy, foster confidence in the future and promote universal reconciliation. And it cannot be denied that in many cases the architect scarcely seems to have any trouble taking charge of this mission of messianic dimensions. Again, Rem Koolhaas: "In a landscape marked by disorder, dismantling, dissociation and abandonment, the attraction of Grandeur is what can enable a reconstruction of the Whole, breath life back into the Real, reinvent the collective, rediscover all the avenues of possibilities."<sup>3</sup> The correlation between the legitimacy of the ideas and the grandeur of the buildings that embody them thus becomes an inviolable norm. Though there are endless examples, some are shimmering monuments to paradox, like the "Palace of Peace and Reconciliation", inaugurated in 2006 by Kazakhstan's President Nazarbaiev in his new capital, thrown up overnight, Astana. This palace is a 77-meter glass pyramid, designed and built by Sir Norman Foster, in a proclaimed homage to Boullée's architectural utopias. With little regard for the

projets de Boullée, Foster a répondu au programme d'un centre de congrès religieux, mais a choisi, dit-il, la forme pyramidale « parce qu'elle n'a pas de connotations religieuses » (sic). « C'est avant tout un centre culturel, mais du fait qu'elle abrite un congrès de dix-huit religions pour la paix, cela devient autre chose. Il s'agit de religion, de paix et de coexistence ; la pyramide est dédiée au renoncement à la violence et à la promotion de la foi et de l'égalité humaine. »<sup>4</sup>

Dans un entretien publié dans le magazine allemand *Der Spiegel*<sup>5</sup>, Rem Koolhaas répond à une critique sur l'ambiguïté de sa position, dénonçant la prépondérance de l'image dans l'architecture tout en concevant lui-même des icônes emblématiques des valeurs désirées par ses commanditaires. « Je suis à la fois un esprit critique et un architecte », dit-il, « et je ne me sens pas forcé de valider constamment mes propres théories dans mon travail. Il y a des contradictions, et les possibilités dont nous disposons aujourd'hui provoquent ces contradictions. Néanmoins, nous essayons de construire des structures aux identités instables, c'est-à-dire des constructions qui ont de la profondeur. Prenons le complexe CCTV à Beijing comme exemple [immeuble pour la compagnie de télévision chinoise]. Maintenant qu'il est presque terminé, la manière dont il fonctionne devient claire. Le bâtiment semble différent, selon chaque angle de vue, quel que soit l'endroit d'où on le regarde. Le premier plan et l'arrière-plan se modifient sans cesse. Nous n'avons pas créé une identité, mais 400 identités. C'est ce que nous voulions, éviter les contraintes de l'explicite. »

Au service du président à vie du Kazakhstan, ou de la chaîne unique de télévision chinoise, Foster et Koolhaas sont effectivement à même d'assumer les contradictions de leur programme, et l'instabilité prônée par Koolhaas n'est liée qu'au jeu de reflets sur la façade de son édifice. L'un comme l'autre escamotent toute réalité conflictuelle au profit d'un réenchantement du monde que leurs structures pourvoient. C'est même une véritable prestidigitacion chez Koolhaas, qui associe à la technique une fantasmagorie empruntée à la méthode paranoïaque-critique dalinienne (depuis *New York Délire*, son premier ouvrage), dans la lignée d'Archigram, mais qui désormais brouille les pistes entre objectivité rationalisante (construction assistée par logiciel, celui-ci assurant même une valeur « démocratique » au bâtiment, dans le cas de la CCTV) et subjectivité individuelle (artiste). Ou, comme il le dit lui-même à propos de sa récente bibliothèque construite à Seattle, « une abolition des frontières entre réel et virtuel ».

À l'opposé de cette architecture fournissant la transformation en images d'un programme pensé par les détenteurs des ressources politiques et économiques – pour le bien de l'humanité toute entière – l'art de ces quelques dernières décennies s'est au contraire, ou par conséquent, engagé dans une lecture critique de l'architecture et de son emprise sur la vie quotidienne, établissant également un bilan postmoderne de son omnipotence. L'Anarchitecture de Gordon Matta-Clark, les recherches sur l'aliénation de la transparence de Dan Graham, ou les expériences entropiques de Robert Smithson, en sont quelques-unes des références désormais canoniques, qui doivent leur part aux expériences urbaines (dérives et psychogéographie) et à la haine anti-moderniste de la naissante Internationale situationniste dès la fin des années 1950. Leur promotion du temporel et de l'éphémère, auxquelles on peut ajouter les manifestes sur l'autodestruction de Gustav Metzger, sur l'intangible, leur élaboration de systèmes d'équivalence entre construction et destruction, leur observation des processus de déréalisation de l'espace et du temps générés par l'urbanisme moderne, constituent autant de stratégies contre l'architecture.

De cette génération, Bertrand Lamarche cite les « Architectures non-conscientes » de Gianni Pettena, figure « renégate » à l'intersection de l'art et de l'architecture, qui en 1973, alors que Gordon Matta-Clark fondait à New York le groupe Anarchitecture, publiait en Italie son livre *L'Anarchitetto*. Ses expériences les plus frappantes n'impliquent aucun geste constructeur, mais au contraire un renversement de la relation entre le construit et les forces naturelles et climatiques, entre l'érection du bâti, résistance du temps humain contre le temps climatique, et la puissance

Enlightenment philosophy and free thinking underlying Boullée's projects, Foster answered the program of a religious congress center, but chose, he says, to use a pyramidal form "because it has no religious connotations" (sic). "It is first and foremost a cultural center, but because it houses a congress of 18 religions for peace, it becomes something else. It is about religion, peace and coexistence; the pyramidal form is dedicated to the renouncement of violence and the promotion of human faith and equality."<sup>4</sup>

In an interview published in the German magazine *Der Spiegel*<sup>5</sup>, Rem Koolhaas responded to criticism about the ambiguity of his position denouncing the preponderance of the image in architecture while designing emblematic icons of his own based on clients' desired values. "I am both a critical mind and an architect", he says, "and I do not feel compelled to constantly validate my own theories in my work. There are contradictions, and the possibilities we have at our disposal today provoke these contradictions. Nevertheless, we try to build structures with unstable identities, that is constructions with depth. Take the CCTV complex in Beijing for example [Chinese State Television Company Headquarters]. Now it that it is almost finished, the way it functions becomes clear. The building seems different, from each angle it is viewed, from whatever spot one looks at it. The foreground and the background are constantly changing. We have not created an identity, but 400 identities. That is what we wanted, to avoid the constraints of the explicit."

Whether working for Kazakhstan's president-for-life, or for China's sole television company, Foster and Koolhaas are effectively capable of assuming the contradictions of their program, and the instability Koolhaas advocates is linked to the reflections that ripple across the façade of his building. Both evade all conflictual reality in favor of the re-enchantment of the world that their structures provide. In Koolhaas' case, it is through a genuine act of prestidigitation, which associates a fantasmagoria borrowed from Dali's paranoiac-critical method (since *Delirious New York*, his first published book) with technique, along the lines of Archigram, but which now covers the tracks between rationalizing objectivity (software assisted construction, which is even capable of ensuring the building's "democratic" value, in the case of CCTV) and individual subjectivity (artist). Or, as he says about his recent library in Seattle: "the abolition of the boundaries between the real and the virtual."

In opposition to this architecture providing the transformation into images of a program thought out by those who possess political and economic resources – for the good of all humanity – the art of the last few decades is conversely, or consequently, engaged in a critical reading of architecture and its hold over daily life, while also performing a postmodern assessment of its omnipotence. Gordon Matta-Clark's "Anarchitecture", Dan Graham's research into the alienation of transparency, or Robert Smithson's entropic experiments, are a few references that have become canonical, which owe a great a lot to urban experimentation (on drift and psycho-geography) and the nascent anti-modernist hatred of the International Situationists from the late 1950s. Their promotion of the temporal and the ephemeral, to which can be added the manifestos of Gustav Metzger on self-destruction and the intangible, their elaboration of systems of equivalence between construction and destruction, their observation of the process of derealization of time and space caused by modern urbanism, constitute so many strategies against architecture.

From this generation, Bertrand Lamarche cites the "Unconscious Architectures" of Gianni Pettea, "renegade" figure at the crossroads between art and architecture, who in 1973, while Gordon Matta-Clark was founding the Anarchitecture group in New York, published his book *L'Anarchitetto* in Italy. These striking experiments involve no constructive action, but on the contrary a reversal of the relationship between the built environment and natural and climatic forces, and between the erection of the built – resistance of human time to climatic time – and

d'inertie de la nature, qui n'évolue qu'avec ce dernier. Ainsi, Pettena construit autour d'un pavillon à Minneapolis un coffrage, qu'il remplit d'eau en plein hiver, laissant pour quelques mois l'habitation dans une gangue de glace, gigantesque glaçon (*Ice House*) ou recouvrant une habitation de terre crue, qui en séchant au soleil, crée un vieillissement accéléré de sa façade.

Ce sont probablement avec les propositions socio-architecturales de l'artiste conceptuel espagnol Isidoro Valcarcel Medina pour la ville de Madrid dans les années 1980 que les projections de Bertrand Lamarche entretiennent une certaine proximité, de vues tout au moins. Sous l'intitulé d'« Architecture prématurée », Valcarcel Medina conteste la notion d'architecture utopique, selon lui une tournure rhétorique proprement architecturale destinée à marginaliser toute proposition ne s'inscrivant pas dans son orthodoxie, et la repoussant dans les limbes de la rêverie. Face à la naturalisation d'un discours architectural basé sur l'acceptation de la notion de programme et de ses contingences, « le vrai artiste, comme toujours », écrit Valcarcel, « ne peut proposer autre chose que des exemples (on pourrait aussi bien accepter le terme de croquis), et il est absolument superflu pour lui de faire autre chose que cela. »<sup>6</sup> Parmi les travaux de cette série, sous forme de plans, il conçoit notamment une tour destinée à accueillir les candidats au suicide afin de les accompagner dans leur projet, suggérant une série de services (légaux, hospitaliers, psychologiques) étagés dans l'immeuble, jusqu'au sommet où quatre paysages différents sont offerts comme ultime vue avant la chute (*Torre para suicidas*, 1984), ou un musée croulant sous son propre poids pendant la durée même de sa construction, constituant une anticipation de ruine (*Museo de la ruina*, 1986).

Radicales dans leur indifférence à la réalisation, les projections de Valcarcel Medina trouvent un écho chez Bertrand Lamarche. Lorsque, dans un entretien avec Elisabeth Lebovici, celui-ci se réfère à Jean-Jacques Lequeu, contemporain de Boullée et Ledoux, c'est essentiellement pour le distinguer de ces architectes des Lumières en rappelant qu'il n'est pas architecte, mais dessinateur en architecture, et à ce titre, exempt de tout programme et de toute inscription de ses projets hors de leur existence de papier. Lui-même définit alors son champ d'action vis-à-vis de l'architecture en regard de cette question du programme :

*« Je ne suis pas architecte, mais je pense que des lieux de plaisirs, où l'on se plaît à se représenter, ne peuvent pas réellement être programmés a priori. Ce sont des inventions qui sont organisées quelque part et à un moment donné mais qui n'ont pas été programmées comme des architectures réalisées. La scène sur laquelle je travaille existe comme une fiction. »*

Une tour souterraine alimentant en eau un dispositif destiné à produire artificiellement une nappe de brouillard, un terrain planté d'ombelles géantes, un immeuble transformé en phare balayant la ville d'un faisceau lumineux, un téléphérique, un cabaret transformiste dont l'entrée est un profond tunnel figurant la gorge de Kate Bush, ou une machine à provoquer trombes et cyclones, sont parmi les projets développés par Bertrand Lamarche pour le site de Nancy. Si, encore une fois, ces projets ne sont d'évidence pas de ceux que l'on propose à une communauté d'agglomération, ils ne sont en aucun cas moins « réels », existant sur le plan d'une réalité d'affirmation, en tant qu'œuvres d'art, sous différentes formes (sculptures, machines et dispositifs, modèles réduits, images, textes...). S'ils ne sont pas de l'architecture ni de l'urbanisme, ils sont informés et informent ces champs. Depuis le terrain de l'art, ils posent également problème à la critique, se déroband à une forme fixée, à un statut clair d'œuvres-comme-objets. Chacune des idées nommées dans la liste ci-dessus aura connu plusieurs occurrences dans le travail de Lamarche, sous différentes versions, combinaisons, parfois seulement par évocations documentaires, souvent fragmentées, dans des catalogues. Chaque œuvre est à la fois autonome et partie d'un corpus organique en constante évolution, alimenté par une logique émanant de son propre système.

the power of inertia inherent in nature, which only evolves with the latter. So, Pettena built a case around a house in Minneapolis, into which he poured water in the middle of winter, leaving the house encased in a layer of ice for several months, a gigantic ice cube (*Ice House*), or in another instance, he covered another house in mud, which created an accelerated aging effect on its façade as the mud dried in the sun.

It is with these examples, along with the socio-architectural proposals of the Spanish conceptual artist Isidoro Valcarcel Medina for the City of Madrid in the 1980s that Bertrand Lamarche's proposals maintain a certain dialog, at least in appearance. Under the title of "Premature Architecture", Valcarcel Medina contests the idea of utopian architecture, which is according to him a rhetorical and specifically architectural label intended to marginalize any proposal that does not comply with architectural orthodoxy, thereby pushing it into a dream-like limbo. Faced with the naturalization of an architectural discourse based on the acceptance of the concept of the program and its requirements, Valcarcel writes, "the true artist, as always, can propose nothing other than examples (one might as well accept the term sketches), and for him to do anything more is absolutely superfluous."<sup>6</sup> Among the works in this series, in the form of plans, which he designed, notably a tower intended to welcome suicidal individuals in order to accompany them in their project, suggesting a range of services (legal, clinical and psychological), staggered throughout the building, all the way to the top, where four different landscapes are proposed as one's final view before jumping (*Torre para suicidas*, 1984), or a museum collapsing under its own weight while still under construction, thereby anticipating a ruin (*Museo de la ruina*, 1986).

Radically indifferent as to their actual realization, Valcarcel Medina's proposals find an echo in Bertrand Lamarche's. When, in an interview with Elisabeth Lebovici, he referred to Jean-Jacques Lequeu, a contemporary of Boullée and Ledoux, it was essentially to set him apart from these two Enlightenment architects while recalling that he was not an architect, but a drawer of architectural designs, and as such, free of any program or any inscription of his projects outside their existence on paper. He thus defines his field of action in relation to architecture with regard to the issue of the program:

"I am not an architect, but I do not think places of pleasure, where one entertains oneself through representation, can really be programmed in advance. These are inventions that are organized someplace and at given times but which have not been programmed as built architecture. The stage I work on exists as a fiction."

A subterranean tower supplies water to a system designed to artificially produce a layer of fog, a terrain planted with giant umbels, a building turned into a lighthouse sweeping its beam of light over the city, a cable car, a drag-show cabaret whose entrance is a deep tunnel representing the throat of Kate Bush and a rain and tornado-making machine, are some of the projects Bertrand Lamarche has developed for the Nancy site. If these projects, once again, are not obviously the kind one ordinarily proposes to a large city, they are in no way less "real", existing on the plane of a reality of affirmation, as works of art, in different forms (sculptures, machines and devices, miniaturized models, images, texts, etc.). Though they are neither examples of architecture nor urbanism, they are informed by and inform these fields. They are also problematic in terms of criticism for the field of art, escaping as they do from any fixed form and from a clear status of works as objects. Each idea previously discussed has figured in Lamarche's work, in different versions or combinations, sometimes only through often fragmentary documentary evocations in their catalogs. Each work is both autonomous and part of a constantly evolving organic body of work, nurtured by a logic emanating from its own system.



Les architectures de Bertrand Lamarche ne consistent pas en la « création » de nouveaux bâtiments, mais principalement en une subversion des fonctions de constructions existantes, en une transfiguration de leur aspect (le brouillard), en l'ajout de fonctionnalités supplémentaires (phare, téléphérique) ou encore en l'utilisation de parcelles en jachère (le terrain ombelliférique). Dans ce jeu avec l'existant, qui n'a rien d'une réhabilitation mais qui tient plutôt de la défonctionnalisation, ou d'une reconversion hétérodoxe, on peut considérer les projets de Bertrand Lamarche comme une intéressante contribution à l'idée d'une « architecture queer ». Le terme, et le concept attendant, ont été formés par le critique d'architecture Aaron Betsky dans son ouvrage *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire*, qui donne à cette notion la définition suivante : « L'espace queer cherche à dissoudre les structures et constrictions sociales, à effacer l'espace entre soi et [l'autre (...)]. Si l'on considère que nous vivons dans un mode de gouvernance physique (les bâtiments) imposé par la société, on peut entendre par "espace queer" les placards ou les sombres allées de l'espace social où il est encore possible de construire une architecture artificielle du sujet. S'étant approprié les règles imposées par la société, "espace queer" propose une alternative, un espace miroir, où toute réalité et tous sujets se dissolvent en quelque chose de l'ordre de la pure sensation ou pure expérience du corps. »<sup>7</sup>

Là où Betsky définit de manière convaincante les conditions de cette « architecture queer », fondée non pas sur une opposition mais sur une appropriation et une incorporation des règles, soit du « genre » de l'architecture, dans une forme de détournement, ou du moins dans une performativité qui en proposerait une « alternative », l'idéalité à laquelle il convie (« pure sensation », « pure expérience ») peut laisser plus dubitatif. Il est utile de se référer alors à ce qu'avance Judith Butler dans ses définitions de l'identité Queer, et aux stéréotypes qui s'y attachent. Dans plusieurs de ses ouvrages (*Trouble dans le genre, Bodies that matter, Défaire le genre*), Butler récuse notamment l'idée du travestissement en tant que simple esthétique, qui viendrait libérer des conventions du genre. « Le genre », écrit-elle dans *Bodies that matter*, « n'est pas un artifice qu'on endosse ou dont on se dépouille à son gré, ce n'est pas l'effet d'un choix. » Comme le rappelle Éric Fassin dans sa préface à l'édition française de *Trouble dans le genre*, Butler, dans le prolongement de la pensée de Foucault puis de Bourdieu, considère que le corps, et ses pratiques, sont essentiellement le fruit d'une histoire sociale incorporée, d'un *habitus*. À la nuance près que « si le genre est bien une manière de faire, une activité incessante qu'on accomplit en partie à son insu et non de son plein gré, pour autant, cela ne fonctionne pas de manière automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation, dans une scène de contrainte. »<sup>8</sup> C'est dès lors dans le sens de cette formule qu'il semble intéressant d'interpréter les œuvres/architectures de Bertrand Lamarche, dans leur ambivalence même, comme des improvisations dans une scène de contrainte, celle du genre de l'architecture, genre qu'il « travestit », sans toutefois ni rivaliser avec lui, ni s'y opposer. La question, de fait, n'est pas là, mais il ne s'agit pas non plus pour Lamarche de vouloir créer une fantasmagorie indépendante du réel. Il serait par exemple par trop simpliste de considérer son brouillard comme un geste esthétique, et de même réducteur de le comprendre comme l'une de ces « sombres allées de l'espace social », comme un « espace du possible » ou une interzone propice à une réappropriation de l'espace social dans l'estompage des contours et des identités. Car, de manière emblématique, ce projet engage la notion d'improvisation, ainsi qu'une relation climatique à l'architecture, fondamentale chez Bertrand Lamarche. La part d'improvisation dans son travail provient d'abord de son rapport au temps, à la manière dont ses projets ne se fixent pas, mais sont en constant mouvement, se modifient, prennent différentes formes et titres, parfois s'agglomèrent, ou bien disparaissent. La maquette sur laquelle il dispose les éléments et synthétise ses projets est ainsi une pièce destinée à rester en procès, et où les séquences passées ne sédimentent pas mais sont remplacées au profit d'autres essais.



Bertrand Lamarche's architecture does not consist of the "creation" of new buildings, but rather a subversion of the functions of existing ones, by means of a transfiguration of their appearance (fog), by adding new features (lighthouse, cable car) or by utilizing vacant lots (the Umbelliferic Terrain). Through this playing with what exists, which is in no sense a rehabilitation but rather a "de-functionalization" (a sort of taking away of function), or a heterodox reconversion, Bertrand Lamarche's projects can be seen as an interesting contribution to the notion of "queer architecture." The term and its related concept were coined by architecture critic Aaron Betsky in his book *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire*, in which he gives the following definition to this idea: "The queer space aims to dissolve social structures and constrictions, to eliminate the space between oneself and others (...). If one considers that we live in a world governed by the physical constraints (buildings) imposed by society, the 'queer space' can be understood as the closets or the dark alleys of the social space where it is still possible to build an artificial architecture of the subject. By appropriating the rules imposed by society, 'the queer space' offers an alternative, a mirror space, where all reality and all subjects dissolve into something akin to pure sensation or the pure experience of the body."<sup>7</sup>

While Betsky convincingly defines the conditions of this "queer architecture", based not on opposition to but on an appropriation and an incorporation of the rules, or of the "gender" of architecture, in a sort of misappropriation, or at least in a performativity that seems to propose an "alternative", the ideality he posits ("pure sensation" and "pure experience"), can leave one doubtful. It is therefore useful to refer to Judith Butler in her definitions of Queer identity, and her analysis of related stereotypes. In several of her books (*Gender Trouble, Bodies that matter, Undoing Gender*), Butler rejects the idea of transvestism as merely being an esthetic, which would tend to be liberating from the conventions of gender. "Gender", she writes in *Bodies that matter*, "is not an artifice that one assumes or discards at will, it is not the effect of a choice." As Eric Fassin recalls in his preface to the French edition of *Gender Trouble*, Butler, further developing the thinking of Foucault and Bourdieu, holds that the body, and its practices, are essentially the fruit of an incorporated social history, of a *habitus*. With nevertheless the nuance that "though gender is indeed a way of doing, an incessant activity that one performs in part unawares and not willfully, it does not function automatically or mechanically. To the contrary, it is a practice of improvisation, on a confined stage."<sup>8</sup> Thus, it seems interesting, from the point of view of this thesis, to interpret Bertrand Lamarche's architecture/artworks, in their very ambivalence, as improvisations confined to a stage, the one of the "gender" of architecture, a gender he "dresses up", without however setting himself up as its rival or opponent. So, this is not the issue, but neither is it a question of Lamarche wanting to create an independent fantasmagoria of the real. It would be far too easy to see his fog as merely an esthetic gesture, and just as simplistic to understand it as one of these "dark alleys of the social space", as a "space of the possible" or an in-between – one propitious for the re-appropriation of the social space through a blurring of contours and identities. Because, in an emblematic way, this project engages the notion of improvisation, as well as a climatic relationship with architecture, which for Bertrand Lamarche are basic principles. Improvisation's share in his work comes first from his relationship with his times, the way his projects remain unsettled, are in constant movement, change, take on different forms and titles, occasionally merge, or disappear. The model on which he places his elements and synthesizes his projects is thus a piece intended to remain in process, and one where there is no sedimentation of past sequences, which are eventually replaced by other experiments.

The question of impermanence for Lamarche is not merely an issue of reflection as with Rem Koolhaas, but is linked to a singular combination of the mechanical and the natural, in this case of the climatic or meteorological, concerning the fog system, the example here (efficient

La question de l'impermanence, chez Lamarche, n'est pas qu'une simple question de reflets comme chez Rem Koolhaas, mais est liée à une singulière combinaison entre du mécanique et du naturel, en l'occurrence du climatique ou du météorologique, concernant le dispositif à brouillard qui est l'exemple ici (efficace dans la grande maquette de Nancy, le brouillard est diffusé par les bouches d'aération de l'ancien tri postal de Prouvé « reprogrammé » en fabrique de brume artificielle, alimenté en eau par un container souterrain, en forme de tour inversée). L'architecture ne cherche pas à répliquer les formes ou les qualités des éléments naturels, de manière imitative comme chez Franck Gehry notamment, mais ce qui constitue l'architecture est le brouillard, copie artificielle d'un phénomène météorologique, produit mécaniquement mais à la diffusion aléatoire, impondérable. C'est le paradoxe également du jardin ombelliférique, où s'agencent le contraint de l'enclos délimité et l'aléa du terrain vague.

Le *Terrain ombelliférique*, qui existe sous la forme d'une animation numérique et d'un texte de l'artiste, initialement paru dans le catalogue *Nancy* en 1998<sup>9</sup> et modifié pour sa republication dans ce livre, est le projet de planter sur le terrain vague contigu au viaduc John-Kennedy des berces du Caucase, des ombelles géantes, pour constituer un jardin sauvage, « offrant le spectacle d'un véritable changement d'échelle » et projetant le spectateur dans une vision digne d'*Alice au pays des Merveilles*. Le terrain ombelliférique « est planté exclusivement d'ombelles. La surface du terrain est tout à fait plane et même s'il la recouvre, le feuillage, dans sa densité horizontale, témoigne de cette planéité pour le visiteur plongé jusqu'aux genoux dans cet amas vert. Ce parc est suffisamment vaste et dense pour que les visiteurs perdent tout repère visible, au delà des berces. Il est cependant possible de rester à distances des végétaux si on le souhaite, sur des allées percées dans le parc pour les raisons qui suivent. En effet, il ne faut pas toucher les ombelles. Durant la floraison, le contact ou le frottement des feuilles ou des tiges avec la peau entraîne des brûlures cutanées visibles, douloureuses et persistantes. Une combinaison légère mais isolante, munie d'une capuche, et le port de gants, sont conseillés lors de la visite du terrain ombelliférique ».

L'association entre le jardin public et la perte de repères, ainsi que la propriété urticante des plantes, génère un rapport au corps électrisé par une inversion des polarités sécurité/danger.

Bertrand Lamarche cite, à propos d'impermanence, une référence a priori incongrue, le texte de Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, fable théorique écrite en 1965 et dédiée à Michel Foucault. Son titre fut un temps utilisé par Lamarche pour celui d'une de ses pièces mécaniques (*Réplique*, 2008) fonctionnant sur un principe mécanique et aléatoire, un bras articulé au mouvement d'horloge griffant la surface d'une plaque d'aluminium souple dont les plis, reflétés sur un mur, créent un mouvement de lignes aux variations infinies. *Le Baphomet* évoque le moment où la commanderie de l'ordre chevaleresque des Templiers devient hérésie aux yeux de l'Église catholique. Il est, outre une réflexion sur l'indécidabilité des valeurs du bien et du mal, du plaisir et de la douleur, du louable et du blâmable, une spéculation sur une divinité, le Baphomet, dont l'Église fait son Antéchrist, non du fait d'une inversion de ses valeurs, mais par l'instabilité même, physique et spirituelle, du Dieu-page androgyne, « prince de toutes les modifications ». Dans *Logique du sens*, Gilles Deleuze écrit, à propos du Baphomet tel que l'expose Klossowski, que le problème qu'il pose est, qu'avec lui, « Il n'y a plus de réalité originaire. La disjonction ne cesse pas d'être une disjonction, le *ou bien* ne cesse pas d'être un *ou bien*. Mais, au lieu que la disjonction signifie qu'un certain nombre de prédicats sont exclus d'une chose en vertu de l'identité du concept correspondant, elle signifie que chaque chose s'ouvre à l'infini des prédicats par lesquels elle passe, à condition de perdre son identité comme concept et comme moi ». À la conception monothéiste traditionnelle, et notamment catholique, d'un Dieu qui est essence, et vérité, de toute chose, le baphomet est une divinité *transgenre*, aux apparences multiples et changeantes, indescriptible comme les architectures liquides aux arborescences inextricables

in the big model of Nancy, the fog is distributed via the aeration vents of the former Prouvé postal sorting center “reprogrammed” as a an artificial fog factory, supplied with water from a subterranean container in the form of an inverted tower). His architecture does not aim to replicate the forms or qualities of natural elements in an imitative way, notably like Franck Gehry; rather it is the fog that constitutes the architecture, an artificial copy of a meteorological phenomenon, mechanically produced but randomly distributed and imponderable. It is also the paradox of the umbelliferic garden, where the constraint of the enclosure and the hazards of the vacant lot are arranged.

The *Umbelliferic Terrain*, which exists in the form of a digitally animated film and a text by the artist, initially published in the *Nancy* catalog in 1998<sup>9</sup> and reworked for its publication in this book, is a project to plant giant umbels on the vacant land running between the John F. Kennedy viaduct and the stand of giant hogweeds, giant umbels, to create a wild garden, “offering a dramatic shift in scale” and thrusting the visitor into an Alice-in-Wonderland-like landscape. The *umbelliferic* terrain “is exclusively planted with umbels. The surface of the land is perfectly flat, even though it is covered by foliage in its horizontal density, which testifies to this flatness for the visitor standing up to the knees in this thick green carpet. The parc is large and dense enough that visitors can loose site of all visible bearings, beyond the hogweeds. However, it possible to keep one’s distance from the plants if one wishes, by staying on the alleys cutting through the park. They are necessary because one must not touch the umbels. When in bloom, simple contact of the skin or rubbing the leaves or stems causes visible skin painful and persistent eruptions. A light but fully covering suit, with a hood, and gloves are advised when visiting umbelliferic terrain”.

The association of the public garden with the loss of one’s bearings, as well as the urticant properties of the plants, generates an electrifying relationship with the body by an inversion of the security/danger poles.

With regard to impermanence, Bertrand Lamarche, in a seemingly incongruous reference, quotes Pierre Klossowski’s *Le Baphomet*, a theoretical fable written in 1965 and dedicated to Michel Foucault. Its title was used for a time by Lamarche for one of his mechanical pieces (*Réplique*, 2008) which functions according to a random mechanical principle: an articulated arm with clockwork-like movements scratching the surface of a soft aluminum plate whose folds, reflected on a wall, creates moving lines in infinite variations. *Le Baphomet* evokes the moment when the *Templar Rule*, of the medieval order of the Knights Templar, was declared a heresy in the eyes of the Catholic Church. Beyond being a reflection on the undecidable nature of the issues of good and evil, pleasure and pain and the praise-worthy and the condemnable, the Baphomet is a speculation on divinity, which the Church declares as the Antichrist, not because of an inversion of its values, but because of the very physical and spiritual instability of the androgynous Page-God, “prince of all change”. In his *Logique du sens* (*Logic of Sense* in English), Gilles Deleuze writes that the problem the Baphomet raises, as Klossowski described it in any case, is that with it: “There is no longer an original reality. Disjunction does not cease to be a disjunction, the *or else* does not cease to be an *or else*. However, instead of the disjunction signifying that a certain number of predicates are excluded from a thing owing to the identity of the corresponding concept, it signifies that each thing opens to the infinite number of predicates through which it passes, on the condition of losing one’s identity as a concept and as an ego”.<sup>10</sup> To the traditional monotheistic, and notably Catholic, concept of a God who is the essence and truth of all things, the Baphomet is a transgender deity, with many changing, indescribable manifestations, like the liquid architecture with inextricable ramifications Stanislaw Lem evokes on the surface of the planet Solaris in his eponymous science fiction novel. Lem’s aim, close to Klossowski’s, was to sketch the outlines of a “fascinating world where the identity of the Ego

qu'évoque Stanislaw Lem à la surface de Solaris dans son ouvrage de science-fiction éponyme, dont les intentions sont proches de celles de Klossowski, celles de cerner un « monde fascinant où l'identité du Moi est perdue, non pas au bénéfice de l'identité de l'Un ou de l'unité du Tout, mais au profit d'une multiplicité intense et d'un pouvoir de métamorphose »<sup>11</sup>.

Le « drag », pour Judith Butler, n'est pas inversion, mais invention « improvisée » ; de même, la « drag city » de Bertrand Lamarche ne se veut pas une alternative au genre architectural, mais une traversée d'intentions toujours changeantes, qui révèle par son hétérodoxie les idéologies qui déterminent la construction de l'espace social, de la même manière que le travesti, par son être ambivalent, révèle l'artifice et le caractère construit de toute identité.

1. Hal Foster, « Le Maître Bâtitteur », in *Design & Crime, Les Prairies Ordinaires*, Paris, 2008 (version originale : *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Verso, London, 2002).
2. « A Conversation with Rem Koolhaas and Sarah Whiting », in *Assemblage* n°40, décembre 1999, p.55, cité in Hal Foster, « Architecture et Empire », *Design & Crime*, op. cit. p. 79.
3. Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, p. 510.
4. Norman Foster, in *The Sunday Times*, 20 février 2005.
5. Du 18 juillet 2008.
6. *Ir y venir* de Isidoro Valcarcel Medina, Fundacio Tapiès, Barcelone, 2001 (traduction de l'auteur).
7. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire*, William Morrow and Co. Inc., New York, 1997, p. 22.
8. Judith Butler, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006.
9. Bertrand Lamarche, *Nancy*, catalogue de l'exposition au centre d'art de Bretigny-sur-Orge, 1998.
10. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 344.
11. Gilles Deleuze, cf supra, op.cit., p.345.

is lost, not to the benefit of the identity of the One or to the unity of the Whole, but in favor of an intense multiplicity and a power of metamorphosis”.<sup>11</sup>

Drag for Judith Butler is not inversion, but “improvised” invention; likewise, Bertrand Lamarche’s “drag city” is not presented as an alternative to the architectural genre, but as a passage through constantly changing intentions, whose intensity reveals the heterodox character of the ideologies determining the construction of the social space, in a similar way to the transvestite, who, through his ambivalent way of being, reveals the artifice and the constructed character of any identity.

1. Hal Foster, “The Master Builder”, in *Design & Crime, (and Other Diatribes)*, Verso, London, 2002.
2. “A Conversation with Rem Koolhaas and Sarah Whiting”, in *Assemblage* n°40, December 1999, p. 55, cited in Hal Foster, “Architecture and Empire”, *Design & Crime, op. cit.* p.79
3. Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, p. 510.
4. Norman Foster, editorial, in *The Sunday Times*, 20 February 2005.
5. Du 18 juillet 2008.
6. *Ir y venir* by Isidoro Valcarcel Medina, Fundacio Tapiès, Barcelona, 2001 (author’s translation)
7. Aaron Betsky, *Queer Space, Architecture and Same-Sex Desire*, William Morrow and Co. Inc., New York, 1997, p. 22.
8. Judith Butler, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006.
9. Bertrand Lamarche, *Nancy*, catalog of the exhibition at the Bretigny-sur-Orge art center, 1998.
10. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 344.
11. Gilles Deleuze, cf. supra, *op. cit.*, p. 345.