

Des chantiers potentiels : une conversation avec Enrique Walker

Résumé

Dans cette conversation avec l'architecte Enrique Walker j'ai essayé de comprendre comment il crée des chantiers potentiels en mettant en œuvre des stratégies qui se rapprochent aux procédés de l'Oulipo. Si pour chaque projet donné il y a un certain nombre de contraintes extérieures, Walker avec *Under Constraint*, une série d'ateliers qu'il a animés à la Columbia University, introduit des contraintes volontaires pour disloquer la rencontre des contraintes données (involontaires). Avec *Dictionary of Received Ideas*, une autre série d'ateliers-laboratoires, les participants créent des modes d'emploi qui cataloguent les opérations appartenant au discours et à la pratique architecturales contemporaines ; ces *modes d'emploi* en rendant apparents les clichés peuvent fournir la possibilité de les détourner.

Abstract

In this conversation with the architect Enrique Walker I have tried to understand how he creates potential construction sites deploying strategies that are close to the Oulipian procedures. For any given project there are many external constraints ; Walker with *Under Constraint*, a series of studios that he taught at the Columbia University, introduces voluntary constraints in order to displace the meeting of the given (involuntary) constraints. With *Dictionary of Received Ideas*, another series of studios-laboratories, the participants produce *modes d'emploi* that catalogue the operations proper to the contemporary discourse and practice of design; these user manuals making apparent clichés can offer the opportunity to misuse them.

Mots clés : littérature, architecture, contrainte, projet, *Dictionnaire des Idées reçues*, *La Vie mode d'emploi*, Oulipo, Ouarchpo, Perec, Queneau, Roussel, Tschumi.

Enrique Walker est un architecte non seulement passionné par la littérature, mais qui s'engage aussi d'une façon créative à produire du nouveau dans l'architecture en introduisant les logiques propres aux expérimentations de l'Oulipo.¹

Nous avons conduit cette conversation en utilisant le format classique de l'entretien qui a montré ces dernières années, dans le domaine des arts visuels et de l'architecture, son efficacité à capturer avec précision et ouverture la spécificité de créations contemporaines.²

La conversation s'est maintenue dans un champ délimité en s'efforçant de mettre au jour les dynamiques à l'œuvre dans deux séries d'ateliers ó « Under Constraint » et « Dictionary of Recived Ideas » ó que Walker propose depuis 2003 à Columbia University.³

Dès les titres, on perçoit le croisement entre l'architecture et les créations oulipiennes : *under construction* est une expression du langage courant qui se traduit en français par « en construction » ; de cette expression, Walker ne retient que ce qui se relie directement au « sous contrainte » oulipien. Si on peut parler de traduction, il n'y a pourtant pas de correspondance simple et littérale entre les deux domaines.

Au cours de l'entretien, on apprend d'ailleurs qu'il ne s'agit ni de traduction littérale d'un domaine à l'autre ni, comme on disait naguère aux États-Unis, *d'apply a theory or a poetics*, ni de produire des diagrammes abstraits, mais plutôt de définir dans le champ de l'architecture, en opposition à la série typique des contraintes imposées par le contexte extérieur, des contraintes que Walker nomme *volontaires*.⁴ Comme il le dit lui-même, on pourrait parler *d'importation* et *d'exportation* entre des domaines différents ó des termes empruntés à l'architecte Bernard Tschumi.⁵

Des mots ordinaires du langage de l'architecture comme *contrainte*, *échafaudage*, *programme*, et des mots clés de l'expérimentation oulipienne, tel que *clinamen*, sont introduits dans les ateliers animés par Walker, pour penser différemment le processus dans lequel se déroule un projet architectural.

Que cela n'aille pas de soi est parfaitement clair dans l'entretien, où Walker expose la difficulté des participants à renoncer à des habitudes ancrées, mais rarement questionnées, et à parvenir à penser l'architecte comme « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir » ó ou encore à considérer le parcours et les travaux produits comme des « exercices de style » à la Queneau plutôt que comme des chefs-d'œuvre. De ce fait, la démarche de ces ateliers est bel et bien comparable à un laboratoire oulipien.

Les deux ateliers sont expliqués dans leurs détails de façon claire et précise ; la manière dont on passe des inventions oulipiennes aux conditions susceptibles de donner lieu à des mondes d'architectures contraintes est captivante. On rencontre, à divers moments, des résistances, et je me limiterai ici à en indiquer quelques-unes : résistance générale à l'image ; à donner des exemples concrets des *outcomes* obtenus par ces ateliers, des projets finaux si on veut (et Walker semble être bien conscient de la curiosité qu'il suscite) ; résistance à sortir du domaine de l'architecture, pour demeurer dans ce Walker appelle un « provincialisme » de la discipline. Ce dernier type de résistance, lié au

parti-pris de la contrainte, fait penser à ce que Calvino écrivait à propos de *La Vie mode d'emploi* : « construire le roman sur la base de règles fixes, de contraintes ne bloquait pas la liberté, mais la stimulait » (*Lezioni americane*, 1993). Tout au long de l'entretien, on perçoit la volonté de penser, et peut-être dépasser, le déjà-dit et déjà-conçu, y compris à l'égard du contemporain. En fait, la nécessité d'ouvrir d'autres lignes de fuite en regard de la pratique architecturale habituelle s'est imposée pendant qu'il mettait en place ces laboratoires, nous dit Walker, et en dérive l'autre série d'ateliers, « Dictionary of Received Ideas » : l'objectif est de produire une archive de clichés spécifiques à la pratique et au discours contemporains de l'architecture.

Walker prépare deux publications consacrées à la quête d'une potentialité de l'architecture, qui donneront plus de détails sur ces ateliers : l'une traitera de l'expérimentation et de l'enseignement (*Under Constraint*, qui inclura des essais et une série de contraintes utilisées dans les ateliers) ; l'autre, *Dictionary of Received Ideas*, sera un inventaire ouvert, des modes d'emploi ironiques et productifs des clichés liés à la pensée et la pratique architecturales. La logique interne de cette deuxième publication ne sera pas simplement de l'ordre de l'archive : il s'agira aussi, en tant que manuel, de chercher à déclencher *uses* et *misuses* des « idées reçues » pour formuler de nouveaux agencements entre problèmes et stratégies.

Cette brève introduction synthétise ce qui apparaît dans l'entretien ; les livres une fois publiés, il conviendra de revenir avec plus d'attention sur ces chantiers potentiels qui, même s'ils ne s'annoncent pas comme une simple transposition des règles oulipiennes, ont été amorcés par celles-ci.

LC : *J'ai découvert ton travail sur les contraintes en feuilletant le premier numéro de la revue d'architecture Volume. Entre les propositions qui composaient Volume 1, j'ai été surprise (et tout de suite curieuse d'en savoir plus) par les « mondes de fiction créés par les contraintes » (pour reprendre le thème principal de ce numéro de Formules) que ton texte « Decisions » propose d'une façon résolue. En une seule page, tu te réfères en cascade à une série d'auteurs modernes et postmodernes, écrivains (de Samuel Beckett et Raymond Roussel à Georges Perec et Italo Calvino, jusqu'à Jacques Roubaud, Gilbert Sorrentino et Harry Matthews, entre autres) et réalisateurs (de Murnau à Antonioni, de Godard et Akerman jusqu'à Lars von Trier), en indiquant, à chaque fois, la décision prise pour introduire dans l'œuvre une contrainte arbitraire. Tu formules ensuite ta thèse : « subjected by definition to a regime of external forces, architecture has dismissed self-imposed constraints as a productive device » (Volume, 2005). Comment l'architecture peut-elle expérimenter avec des contraintes volontaires, et quelles sont les contraintes de l'architecture ?*

EW : Il est intéressant de remarquer qu'en l'absence même de titre à ce texte, le mot *décision* y apparaît à plusieurs reprises. Je crois que cela marche bien. C'est un article publié en 2005, deux ans après le début de ma série d'ateliers « *Under Constraint* ». Pour le premier numéro de cette revue, un certain

nombre de personnes travaillant dans le domaine de l'architecture ont été invitées à écrire un texte de 500 mots au maximum. J'ai décidé d'écrire exactement 500 mots, de prendre cela comme une contrainte et d'utiliser la plupart de ces mots pour établir un inventaire des auteurs ayant travaillé sous contraintes ó certains avec des contraintes à proprement parler, tandis que d'autres tirent parti de décisions spécifiques. En tout cas, de manière générale, ce qui les définit tous c'est une sensibilité commune concernant l'utilisation de la contrainte. La moitié de ces personnes venait du monde de la littérature, et l'autre moitié du cinéma.

Mon argument relatif à l'architecture, je l'ai livré dans un espace minimal de 100 mots, où j'ai essayé de poser un certain nombre de questions sur la manière dont la pratique de contraintes volontaires peut affecter l'architecture. Il est intéressant que cet entretien paraisse aujourd'hui dans une revue consacrée à la littérature car je me suis d'abord approprié un certain nombre de questions venant de la littérature. En architecture, contrairement à la littérature, les contraintes s'imposent. Un projet architectural implique un certain nombre de contraintes, et plusieurs d'entre elles sont incompatibles: contraintes liées au site, à la législation qui affecte ce site, aux désirs du client, à son budget, à la manière dont le projet est structuré, concrétisé, *etc.* Contrairement à la littérature, où une contrainte volontaire constitue le premier pas pour remplir le vide avant de commencer à écrire, l'architecture commence par une quantité extraordinaire de contraintes. C'est pourquoi, historiquement, il y a toute une tradition dans laquelle les architectes rejettent les contraintes, considérées comme ce qui les empêcherait d'avoir recours à leur imagination. Existe aussi une tradition qui se contente de répondre aux contraintes ó mais rarement une utilisation délibérée de contraintes. En architecture, ajouter des contraintes volontaires à celles qui existent d'emblée est un moyen de modifier leur équilibre. La rencontre de ces contraintes est déplacée, déstabilisée, et devient plus productive. En architecture, les problèmes donnés sont parfois productifs mais, le plus souvent, il est difficile de travailler avec. Dans « *Decisions* », j'ai soutenu que l'architecture n'avait pas instrumentalisé les contraintes.

LC : *L'historienne et critique d'architecture Beatriz Colomina a contribué à Volume 1 en écrivant : « architecture should learn from fiction. Fiction is always beyond itself. Fiction is irreverent and irrelevant. Its power comes from this. When architecture goes beyond itself, whether in a project or a text, it becomes fiction » (Volume, 2005). Ton propos me semble aller dans cette direction, et ton expérimentation déclenchée par des procédés bien précis, comme tu l'indiques dans « Under Constraint » (Architecture as a Craft, 2011). Pourrais-tu en dire davantage sur les modalités selon lesquelles tu expérimentes en important des procédés littéraires dans le champ de l'architecture ?*

EW : Ce qui est intéressant dans l'article de Beatriz sur la fiction est la façon dont l'architecture pourrait se l'approprier. Les ateliers que j'ai animés, soit sur les contraintes soit sur les idées reçues, ont eu des précédents venant de la littérature, en particulier de la littérature française. Je faisais auparavant des recherches sur la littérature et l'architecture, notamment sur l'œuvre de Perec,

avec une certaine fascination et un amour pour la littérature. Il y avait là aussi, quand j'ai commencé il y a dix ans cette série d'ateliers, une opération stratégique, puisque l'aura prédominante dans le champ de l'architecture était issue de la philosophie ou des sciences, et non de la littérature. C'était la volonté délibérée d'utiliser la littérature comme une alliée afin d'introduire de nouveaux concepts dans l'architecture, et ainsi de les comprendre comme spécifiquement architecturaux.

LC : Parmi les documents que tu as fournis, on trouve une série relative aux ateliers que tu animes. Il me semble qu'il faut d'abord préciser que ces ateliers conduits sur plusieurs années, ce que tu appelles installments, sont divisés et reliés entre eux par ensembles. Dans un ensemble intitulé « Under Constraint », tu proposes une démarche qui, en s'imposant des contraintes volontaires, vise à faire émerger un potentiel calibré entre invention et production. Quel est le parcours suivi pendant le semestre du work in progress concernant les contraintes volontaires ?

EW : Il y a un certain nombre de choses qui sont importantes à préciser. J'ai commencé l'atelier que j'ai appelé « *Under Constraint* » en 2003, et j'ai décidé à ce moment-là que j'en ferais une série. Les ateliers sous contraintes se sont succédé, au nombre de dix, et je les ai animés pendant trois ans et demi. L'enseignement sériel est important, parce que chaque *installment* de la série donne quelque chose en retour, et implique également que les techniques se modifient en cours de route parce que l'on appréhende beaucoup mieux le sujet : plus on enseigne, plus on comprend le problème. L'idée était qu'à la fin de mon enseignement, j'aurais été capable d'écrire un article définitif sur le problème des contraintes. Traditionnellement, les ateliers sont conçus de la façon suivante : le professeur pose un problème, généralement sous la forme d'un *brief* (qui est un site et un programme) ó par exemple : un musée dans un lieu spécifique. Les élèves commencent à dessiner un programme spécifique dans un site donné, ils analysent le site et le programme et font des propositions, ou bien conceptualisent et énoncent des idées relatives au projet. Dans cette tradition, il y a un moment où les élèves formulent le problème par eux-mêmes, ce qui constitue généralement la thèse.

LC : Partez-vous de contraintes volontaires pour détourner le format traditionnel de l'atelier ?

EW : L'idée était que les ateliers sous contraintes ne déboucheraient pas sur un site ou un programme. Les étudiants, d'une façon très oulipienne, devaient définir une contrainte volontaire pour travailler avec elle, et ils avaient à produire un projet à partir de cette contrainte. La structure de ces ateliers repose sur la définition des Oulipiens « comme des rats qui doivent construire un labyrinthe dont ils se proposent de sortir ». Dans la première moitié du semestre, les étudiants devaient définir le problème, y compris mathématiquement, pour en faire un problème architectural potentiel. Pendant la seconde moitié, ils avaient à

le concevoir, et devaient produire un projet à leur sortie du labyrinthe. Ceci dit, les ateliers étaient terriblement difficiles parce que les étudiants sont habitués à répondre à un problème et sont bloqués dès que vous ne leur en donnez pas ; de mon point de vue, c'était central parce que j'estime que l'acte critique d'un architecte consiste précisément à formuler un problème. En architecture, même lorsqu'il y a un certain nombre de contraintes données d'emblée ó comme le site, le programme, le budget du client, la façon dont le projet sera construit, la législation et ainsi de suite ó c'est à l'architecte de définir comment ces contraintes se rencontrent. En d'autres termes, il y a des contraintes données, mais le bon architecte est celui qui formule une opportunité ou identifie les problèmes, et énonce ainsi un programme adéquat au projet.

Une autre difficulté rencontrée par les étudiants était qu'ils croyaient, au début, que la contrainte deviendrait pour eux une sorte d'oracle, qu'elle concevrait le projet à leur place ó ce qui est un deuxième cliché de la culture architecturale. Les étudiants pensaient que la contrainte était un allié, mais ils ont vite compris qu'elle n'en était pas un ; la contrainte était en revanche un très bon ennemi, qui permettait aux participants de concevoir un projet sans recourir à aucune des habitudes ou clichés dont ils dépendent généralement. Je pense que ces ateliers ont permis une prise de conscience extraordinaire au sujet des clichés et des idées reçues, ce qui m'a conduit à une nouvelle série, que j'ai intitulée « Dictionary of Received Ideas ». L'ambition n'a jamais été d'obtenir des chefs-d'œuvre, parce que j'ai fondé mes ateliers sur les procédés de l'Oulipo : les Oulipiens créent une contrainte, et écrivent un livre ou un texte pour l'éprouver, de sorte qu'elle puisse entrer dans la grande liste des contraintes et devenir publique, pour quiconque souhaitant l'utiliser.

LC : *Comment es-tu passé de la série des ateliers intitulée « Under Constraint » à « Dictionary of Received Ideas » ? Avant de passer à cette deuxième série d'ateliers, chaque projet est-il évalué sur la base de la contrainte volontaire choisie dès le départ ?*

EW : Pendant ces dix dernières années, je n'ai animé que deux ateliers : de 2003 à 2006, dix ateliers « *Under Constraint* » ; j'ai commencé depuis 2007 une autre série, « *Dictionary of Received Ideas* », qui en est maintenant à sa septième année, et il me reste encore trois ans. Il y a deux ou trois choses qui ont conduit d'un atelier à l'autre. La première, comme je le disais, c'est qu'au début l'ambition était très proche de celle de l'Oulipo, à la manière d'un OuArchPo : il s'agissait de définir une contrainte, de la tester en architecture, pour obtenir ensuite comme sous-produit une contrainte susceptible d'être utilisée comme un dispositif productif par quelqu'un d'autre. Ce n'était pas facile du tout car l'architecture est, par définition, submergée par les contraintes. Je me suis aperçu que les étudiants en devenaient davantage conscients ; dans ces ateliers, comme une contrainte volontaire est arbitraire ó et nous en avons besoin pour emmener le projet dans une direction différente ó elle est définie comme un échafaudage. On construit un immeuble avec un échafaudage ; dès qu'il est construit on le retire et l'immeuble ne conserve rien de la structure de l'échafaudage ; il disparaît

complètement et l'immeuble n'essaye pas de parler de l'échafaudage ó ce qui est une autre tradition de l'architecture. On trouve ici un exemple phénoménal dans l'architecture italienne, le Danteum de Giuseppe Terragni, qui devait être construit à Rome : Terragni avait conçu un mémorial pour Dante fondé sur les mathématiques de *La Divine Comédie*. L'idée, pour Terragni, était qu'une personne connaissant *La Divine Comédie* aurait reconnu la structure de l'œuvre dans son architecture. Ce qu'implique l'idée d'échafaudage, c'est que quand tu élabores un projet tu n'es pas en train de l'évaluer, de juger du projet en regard de la contrainte ; tu dois l'évaluer autrement. Si on revient à la littérature, *La Disparition* de Georges Perec est écrit sans la lettre *e*, mais le lecteur n'évalue pas l'œuvre en se demandant si le *e* a été, ou non, utilisé, mais en fonction de l'histoire du genre. Cette œuvre est-elle en train de produire quelque chose de nouveau dans l'histoire du roman ? Donc, la question de la contrainte volontaire implique une distinction entre les outils de conception et d'évaluation. Une des difficultés que les étudiants rencontraient, c'est qu'ils étaient incapables de juger parce qu'ils essayaient toujours de considérer la contrainte comme ce qui aurait expliqué leur travail.

LC : *Les ateliers qui s'inspirent du Dictionnaire des idées reçues de Gustave Flaubert ne proposent pas simplement de créer un catalogue, mais aussi « to use – or to misuse – that collection of received ideas toward the formulation of other design operations and other conceptual strategies ». Ce qui me semble crucial est que vous travaillez dans un espace contemporain d'expérimentation et de réflexion précis mais ouvert. Serait-il possible pour toi d'indiquer les enjeux de ces ateliers ?*

EW : Quand j'ai commencé « *Dictionary of Received Ideas* », j'ai essentiellement fourni aux étudiants une sorte de précédent historique, à l'aide duquel ils pouvaient évaluer leurs projets. Autrement dit, on identifierait et travaillerait par rapport à un ensemble de clichés architecturaux, et ce que l'on produirait ensuite serait évalué par rapport à ces clichés. Le point de départ est le livre inachevé de Gustave Flaubert, le *Dictionnaire des idées reçues*, et le projet, tout comme celui de Flaubert, était une tentative d'identifier puis d'écrire sous la forme d'entrées de dictionnaire tous les clichés, les stratégies et les opérations de l'architecture, à l'origine des discours de ces dix dernières années. Le livre de Flaubert, qui est demeuré inachevé, avait pour but d'archiver toutes les platitudes, les banalités et expressions *ready-made* que les gens avaient à énoncer en société afin de paraître aussi mondains qu'intelligents. Nous sommes en train de produire une archive énorme

LC : *Peux-tu donner des exemples ?*

EW : Oui, il y en a, mais ils sont très spécifiques. Disons qu'avec la tyrannie de la durabilité en architecture, par exemple, le toit vert est vert, même s'il n'est pas vraiment vert. C'est difficile parce que cela nécessite une connaissance très précise du champ de l'architecture, en rapport avec la façon

selon laquelle les architectes conçoivent un projet, pensent l'ouverture des façades, la manière dont ils produisent des espaces publics, modélisent un bâtiment ou organisent les programmes.

Nous avons provisoirement défini le cliché de deux façons : traditionnellement, on parle de cliché quand une nouvelle idée est répétée, et s'épuise complètement dans cette récurrence ; mais il y a également cliché quand une solution à un problème survit au problème. Généralement, je donne un certain nombre d'exemples que j'aime ; un exemple que j'adore, c'est que les méchants, dans les vieux films d'espionnage, ont toujours un chat (comme dans les premiers films de James Bond) : le méchant caresse le chat, parce que le réalisateur a voulu cadrer le méchant sans montrer son visage. Cela devient un cliché lorsque, des années plus tard, le réalisateur montre un méchant caressant un chat sans ce cadrage. En d'autres termes, il s'agit alors d'une opération qui a perdu sa fonction.

Cette seconde définition du cliché est plus utile pour nous, parce qu'elle met l'accent sur une question clé de l'architecture. L'atelier définit des procédés pour obtenir un cliché, nous les appelons les *modes d'emploi* et ils disent « fais ceci, fais cela », tout comme Flaubert dans son livre. Flaubert donnait un nom, et disait « méprise-le », mais il n'expliquait pas *pourquoi*, ce qui fait qu'une expression est un cliché. Nous produisons essentiellement des procédés de *design* qui font apparaître les clichés comme tels. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur une astuce : dès qu'un cliché était défini par son mode d'emploi, au lieu de concevoir ce procédé comme tel on pouvait l'utiliser comme un objet trouvé. Dès qu'on l'a mis à une certaine distance et décrit son fonctionnement, il est possible de l'utiliser de tout autre manière, dans une sorte d'opération surréaliste.

LC : *Tu viens de mentionner l'écriture d'un texte conclusif sur les contraintes ainsi qu'une compilation d'archives...*

EW : Oui, nous préparons à présent un petit livre de cent clichés, précédé d'un court essai qui présente le problème ; c'est une attaque contre les automatismes de notre domaine, où l'on tend à faire les choses sans les penser. Ce sera la première livraison de clichés de ces dix dernières années dans le domaine de l'architecture. L'autre petit livre sur les contraintes est un peu plus complexe, il comportera d'abord un certain nombre d'essais que j'ai écrits, mais nous avons également l'intention d'y inclure un livret sur le travail en atelier. Le travail des ateliers sera présenté non pas comme des projets, mais plutôt comme une dizaine de contraintes que l'on a identifiées et surtout utilisées ; ces dix contraintes pourraient être reprises par des architectes pour déstabiliser leur propre travail. Les deux livres devraient paraître l'an prochain.

LC : *Y a-t-il un nouvel atlas, ou mode d'emploi potentiel, en train de se faire ?*

EW : Cet atlas, comme tu l'appelles, est d'abord une histoire de l'architecture récente ó c'est-à-dire un nombre d'opérations qui peuvent devenir conscientes dans le domaine de l'architecture lorsqu'elles sont décrites ó mais en fin de compte c'est aussi un manuel de *design*. Le plus drôle, c'est qu'un cliché a une certaine ligne de vie ; si l'on revient aux entrées du livre de Flaubert, je dirais que nous n'en comprenons que le quart, les autres sont tellement loin dans le temps que nous ne les saisissons plus, mais un cliché devenu vieux peut se réactiver. Le plus intéressant étant qu'il pourrait donner lieu à un certain nombre de procédés, en étant détourné vers une fin différente : l'objectif est de les relier à d'autres problèmes plutôt qu'à ceux auxquels ils s'associent en premier lieu.

LC : *J'essaye de visualiser les travaux faits pendant les ateliers : y a-t-il de ta part une résistance à l'image ?*

EW : C'est une très bonne question, parce que par rapport à la culture actuelle de l'architecture, qui repose fortement sur l'image, ces ateliers mettent vraiment très peu l'accent sur l'image. Pour commencer, dans les premiers ateliers l'objectif n'était pas le projet, mais la conscience qui peut être acquise dans la conception de celui-ci ó ce qui est inhabituel parmi les architectes. En d'autres termes, nous n'essayons pas de décrire les clichés en montrant comment ils apparaissent, mais comment ils fonctionnent. Tous les clichés que nous allons publier sont fondés sur des textes, il n'y a pas une seule image. Le langage est plus puissant pour travailler avec le cliché parce qu'il établit un terrain d'entente, il ne s'agit pas de montrer ce à quoi ressemble un cliché, mais de décrire comment il fonctionne et créer un pont avec le lecteur qui, à son tour, peut imaginer en lisant trois ou quatre projets différents. Il doit concevoir le cliché comme une opération, mais n'a pas à l'identifier à une construction spécifique. Il s'agit d'établir une conversation à l'intérieur du domaine, qui s'est pendant un certain temps appuyé sur des champs extérieurs. Le cliché est ce qui crée un pont entre les gens qui parlent : il s'agit essentiellement d'un livre sur notre provincialisme en tant qu'architectes.

LC : *Y aura-t-il des diagrammes dans les deux publications à paraître ?*

EW : Nous avons pensé faire quelque chose de ce genre, où apparaîtraient tous les diagrammes des clichés ou des contraintes, mais cela n'est pas sûr finalement, car deux difficultés se présentent : la première est que les diagrammes impliquent une certaine définition de l'architecture, et c'est une question délicate, un tableau très difficile à construire ó comme la classification des animaux suppose une certaine compréhension de la nature. Nous essayons de produire un inventaire qui ajouterait simplement des entrées, en nombre suffisant, plutôt qu'une taxinomie impliquant explicitement une compréhension de l'architecture ;

l'inventaire est une bonne première étape ; dans dix ans, nous ferons peut-être une nouvelle tentative.

LC : Quelle sera cette nouvelle tentative ?

EW : Par exemple, de même qu'un dictionnaire officiel de la langue italienne implique une commission chargée de le mettre à jour, nous ferions une mise à jour où un certain nombre d'entrées seraient ajoutées, et d'autres éliminées parce que devenues obsolètes. Nous conserverions toujours cent entrées, et chaque année, comme une administration pataphysique, nous établirions une nouvelle édition du *Dictionary of Received Ideas*.

LC : *C'est avant tout un dictionnaire, mais a-t-il un aspect encyclopédique ?*

EW : C'est un mélange entre le dictionnaire et le livre de recettes ; je dirais que c'est vraiment un livre de recettes. Nous l'appelons toujours *dictionnaire* pour le garder dans la lignée de Flaubert. Le bon côté du livre de recettes, c'est que les bons ne prescrivent jamais trop clairement les quantités (une pincée de sel), de sorte que les meilleurs cuisiniers savent comment interpréter la recette. C'est pourquoi nous n'avons pas recours aux images, mais définissons davantage les *champs* d'un cliché.

LC : *Dans « Scaffoldings », publié dans un livre consacré aux architectes espagnols Luis Mansilla et Emilio Tunon (Luis M. Mansilla + E Tunon : From Rules to Constraints, 2012), tu donnes une importance cruciale au clinamen : sur le clinamen et sur l'idée d'échafaudage pourrais-tu en dire davantage ?*

EW : Ce qui m'intéressait le plus dans le *clinamen*, c'est qu'il implique le désir d'une personne qui utilise la contrainte de l'oblitérer, de ne pas la rendre lisible ; même si l'on passe toute une vie à essayer de comprendre comment Perec a écrit *La Vie mode d'emploi*, on n'y parviendra jamais puisqu'il introduit des contraintes pour en effacer d'autres. Pour moi, le *clinamen* est l'expression ultime de l'échafaudage, puisque certaines contraintes sont visibles et d'autres non. Dans *Les Revenentes*, la contrainte est visible, elle est là, on la voit contrairement à *La Vie mode d'emploi*. Les deux principales contraintes qui m'ont intéressé sont celles que Perec utilise dans *La Vie mode d'emploi*, parce qu'elles ne sont pas lisibles, à l'instar des contraintes utilisées par Roussel dans *Locus solus*. Avec un échafaudage, on peut séparer les outils de l'écriture et ceux du *design* du contenu de l'œuvre, et par conséquent des outils d'évaluation.

LC : *Connais-tu l'OuArchPo, qui travaille dans le domaine de l'architecture ?*

EW : Je ne suis pas sûr qu'il existe ; je peux te dire quand il a existé. En 2001, a eu lieu une rencontre organisée par Odile Fillion entre quinze architectes et cinq Oulipiens. Les Oulipiens étaient Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Olivier Salon, Hervé Le Tellier et Michelle Grangaud, et j'étais l'un des quinze architectes. J'ai participé à cette rencontre où il était question de voir quels étaient les ponts possibles, mais je n'en connais pas les résultats ; après ma première année à Columbia nous sommes allés à Paris, où nous avons présenté les travaux de l'atelier à Odile Fillion et aux Oulipiens. À ce moment-là, j'étais assez proche de Jacques Jouet et de Marcel Bénabou ; Harry Mathews est venu à Columbia University pour voir le travail, c'était en 2003.

LC : *Des Oulipiens ont-ils participé aux ateliers ?*

EW : Harry Mathews est venu voir comment le travail se présentait, c'était vraiment très intéressant. Rien ne s'est passé après cela, sauf au moment où Harry Mathews et Alastair Brotchie préparaient une nouvelle édition de *l'Oulipo Compendium*, et m'ont contacté au sujet d'une nouvelle entrée ó mais je ne dirais pas qu'il existe quelque chose comme un OuArchPo ; je ne crois pas qu'il puisse exister d'Ouarchpo parce que les contraintes en architecture sont tellement intriquées dans le projet qu'il est très difficile de comprendre l'utilisation de contraintes « dans le vide ». L'usage réel des contraintes en architecture se produit au niveau du projet, et implique un travail professionnel. Je ne suis pas sûr qu'il puisse être traité de la même façon qu'en littérature, où un groupe de personnes teste des idées, et invente des contraintes.

LC : *Dans le livre Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker, tu as mené une série d'entretiens sur le parcours de l'architecte Bernard Tschumi et, à plusieurs reprises, il mentionne des contraintes : s'agit-il de contraintes volontaires comme celles que tu proposes ?*

EW : À la fin des années 1990, j'ai mené un certain nombre d'entretiens avec Tschumi (publiés dans ce livre en 2006), et il est intéressant que nous ayons abordé aussi la question des contraintes. Dans ces conversations, j'ai testé des idées que j'avais développées dans ma thèse de doctorat et qui allaient devenir le cœur de mes ateliers, j'ai aussi introduit des questions concernant Queneau, Roussel, Perec, et les contraintes. La coïncidence est que Tschumi s'était référé à Queneau et Perec quand il a décrit son projet du Parc de La Villette à Paris ; il expose la façon dont il a conçu les folies, ces petits cubes rouges, en se référant à des stratégies de permutation combinatoire. Il aime travailler avec les contraintes données, les involontaires, celles qui viennent du projet, car sa stratégie pour pratiquer l'architecture passe par ce qu'il appelle la technique du judo : le judo utilise la force de l'adversaire à son avantage, il s'agit de lire les contraintes données comme une opportunité. Quant à moi, je mets l'accent sur la contrainte

volontaire, la contrainte qui n'est pas nécessaire, celle que l'on décide d'introduire pour détourner la rencontre des contraintes données ; elle est arbitraire (et donc volontaire) et peut ensuite disparaître comme s'il s'agissait d'un échafaudage. En d'autres termes, tu réponds aux contraintes externes ou involontaires, mais la contrainte que tu as toi-même énoncée est peut-être l'agent principal du projet. Tschumi m'a invité à enseigner à Columbia en 2003, lors du dernier semestre où il était là comme doyen, et la boucle est bouclée parce qu'il a participé à des discussions dans les ateliers dans lesquelles il a retrouvé des conversations que nous avons eues au début et elles sont d'ailleurs restées plus ou moins les mêmes.

LC : Les échanges que tu as eus avec certains membres de l'Oulipo laissent beaucoup à imaginer. Pour conclure d'une façon potentielle, j'ai l'impression qu'il y a de l'espace-temps pour ouvrir un discours interdisciplinaire où l'architecture participe d'une façon active et peut aussi apporter un renouveau à la littérature contemporaine. Cela me semble possible à partir de tes expérimentations : qu'en penses-tu ?

*EW : À ce stade de la conversation c'est une bonne question, après que j'ai mis en évidence les arguments précédents, et montré comment ils ont été rendus possibles, ou déclenchés, par l'importation de la littérature. Maintenant, il serait intéressant que l'on puisse travailler à l'inverse, comme Tschumi l'a dit souvent, c'est-à-dire que parfois l'exportation succède à une importation première. En l'occurrence, l'exportation en retour suppose que la connaissance de l'architecture puisse avoir un effet dans le monde de la littérature, et je ne peux ici que te raconter une anecdote car il s'agit de quelque chose qui est encore en suspens, et qui a à voir avec l'Oulipo : il y a quelques années, Jacques Jouet qui est l'Oulipien dont j'ai été le plus proche et m'a proposé de faire partie d'un projet ; il voulait écrire un livre qui serait sa propre réponse à *La Vie mode d'emploi*, fondé sur des contraintes architecturales. Il m'a proposé que l'on travaille ensemble : je donnerais la contrainte, et lui écrirait. Autrement dit, je produirais des contraintes venant de l'architecture tout comme Perec a utilisé la section de l'Ammeuble, avec sa façade enlevée, pour écrire *La Vie mode d'emploi*. Jouet ne voulait pas travailler sur un projet fondé sur une section, mais sur le plan d'un site où les choses se passeraient en fonction de son histoire, comme s'il s'agissait de strates archéologiques. Nous sommes allés jusqu'à nous rencontrer un certain nombre de fois pour voir comment nous pourrions travailler ensemble. Espérons que le projet entamé avec Jouet pourra reprendre : là, en effet, des connaissances dérivant de l'architecture pourraient avoir des effets dans l'espace de la littérature, et aussi dans celui des contraintes.*

¹ Je voudrais remercier Nicole Lucey Bojko, l'assistante de Jean-Jacques Thomas, pour la transcription de l'entretien et Jacoba Ignacio pour m'avoir aidée à traduire ce texte de l'anglais.

² Voir la production incessante du critique d'art, historien et commissaire d'expositions Hans-Ulrich Obrist ; Walker se situe très certainement dans cette trajectoire, de *12 Entrevistas Con Arquitectos* (Santiago : Ediciones ARQ, 1998) à *Tschumi on Architecture : Conversations with Enrique Walker* (New York : The Monacelli Press, 2006).

³ Nous n'avons pas abordé une autre partie des recherches de Walker, qui portent sur l'ordinaire et sur l'appropriation de ce terme dans le domaine de l'architecture.

⁴ Ce terme constitue un écho lointain de l'un des premiers projets expérimentaux de l'architecte Rem Koolhaas, *Exodus, Voluntary Prisoners of Architecture*.

⁵ Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (New York : MIT Press, 1996); voir aussi *Tschumi on Architecture : Conversations with Enrique Walker*.