Marges

Revue d'art contemporain

18 | 2014

Rematrialiser l'art contemporain

L'architecture organique de la *Gue(ho)st House*

The organic architecture of the Gue(ho)st House

Aurlie Michel

dition lectronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/882>

DOI : 10.4000/marges.882

ISSN : 2416-8742

diteur

Presses universitaires de Vincennes

dition imprime

Date de publication : 1 mai 2014

Pagination : 80-97

ISBN : 978-2-84292-408-9

ISSN : 1767-7114

Rfrence lectronique

Aurlie Michel, « L'architecture organique de la *Gue(ho)st House* », *Marges* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consult le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/882> ; DOI : 10.4000/marges.882

L'architecture organique de la *Gue(ho)st House*

/1 Maurice Fréchuret,
Le Mou et ses formes.
Essai sur quelques
catégories de la sculpture
au XX^e siècle, Nîmes,
Jacqueline Chambon,
2004.

/2 La commune
de Delme en
est le commanditaire,
en partenariat avec
le Ministère de la culture
et de la communication,
la Direction générale
des affaires culturelles
de Lorraine et la Direction
générale de la création
artistique.

/3 Le centre d'art
contemporain est situé
dans une ancienne
synagogue. La première
exposition s'est déroulée
en 1993. En 1981, la
synagogue est fermée au
culte, face à un nombre
insuffisant de pratiquants.
En 1992, la commune
de Delme signe un bail
de 99 ans, dans le but
de « requalifier » le lieu
en espace d'exposition.

/4 Comme le mentionne
le journal de la
commande publique
édité par le Centre d'Art
Contemporain
La Synagogue de Delme.

Les processus plastiques qui laissent libre cours aux propriétés édifiatrices de la matière font naître un rapport physiologique à l'œuvre. Dans *Le Mou et ses formes*, Maurice Fréchuret/**1** établit une classification des productions artistiques utilisant la puissance créatrice des matériaux, ainsi que leur force d'évocation redéfinissant les formes de la sculpture moderne. Les objets produits entrent dans une logique de la mollesse, du visqueux ou du gluant, qui les rattache au vocabulaire organique, à cette ambiguïté relevant d'une exploration des viscères : La *Gue(ho)st House* est constituée d'une substance qui rappelle l'enveloppe, la peau, constituant une « physiologie » de l'architecture. La *Gue(ho)st House* conçue par le couple d'artistes marseillais Christophe Berdaguer et Marie Péjus applique ces caractéristiques organiques à l'échelle de l'architecture. Leur démarche peut clairement être analysée à l'aune du processus de « rematérialisation » de l'art contemporain. En effet, cette construction, qui répond à une commande publique/**2** visant aux réaménagements des abords du Centre d'Art Contemporain La Synagogue de Delme, est envisagée comme une extension de la structure existante. Le bâtiment, situé derrière la synagogue/**3** et l'hôtel de ville, est recouvert d'une enveloppe qui épouse les formes de la maison et semble dotée d'une vie propre. Par endroit, cette peau se dilate, se creuse en fines plissures et s'étire. Dès lors, la construction joue parfaitement son rôle de signal, permettant d'accentuer la lisibilité du centre d'art en tant que tel et de fédérer les différentes structures composant le site : l'ancienne synagogue transformée en lieu d'exposition, les bureaux et le nouvel espace d'accueil et de rencontres. La *Gue(ho)st House*, architecture-sculpture aux formes énigmatiques est dédiée à l'accompagnement des publics et à la médiation autour des expositions/**4** ; elle forme donc une sorte de prolongement organique des autres édifices. Christophe Berdaguer et Marie Péjus conçoivent cette architecture comme une membrane onctueuse qui recouvre l'ancienne bâtisse et se répand sur le terrain proche avec l'implantation d'un banc en polystyrène, renforcé par une

ossature en acier et enrobé d'une couche de résine polyester et de peinture polyuréthane. Dans son étude sur la « rematérialisation », François Dagognet évoque l'importance du « substrat/5 », c'est-à-dire, le ou les matériaux qui composent l'œuvre et s'affranchissent du statut unique de support. Utilisé dans le domaine scientifique, le substrat représente également le mélange de matière permettant le développement des végétaux. Le processus de création, qui donne naissance à la *Gue(ho)st House* peut être caractérisé à partir de cette notion de substrat. Les artistes ont choisi de « requalifier » un lieu existant, qui possède une histoire particulière, définie par différentes fonctions adoptées au fil du temps : l'édifice fut entre autres, une prison, une boutique, une école et plus récemment une chambre funéraire. Le fait de revêtir l'ancienne bâtisse d'une construction en forme de voile blanc, convoque une sorte d'archéologie du lieu, puisque la découverte de la *Gue(ho)st House* s'effectue par le biais d'une rencontre entre le passé, le présent et le futur. D'ailleurs, Berdaguer et Péjus affirment le rôle « catalyseur » de cette construction. Le terme doit être interprété dans son double sens : l'édifice capture non seulement le regard par sa forme indéniablement atypique, mais il marque également la transformation d'un corps par l'apposition d'un autre corps. Il s'agit bien de redéfinir, tant visuellement que fonctionnellement, les usages de la maison, en l'habillant d'une nouvelle peau. Nous ferons apparaître la manière dont s'opère le règne de la matière, en disséquant le processus de construction de la *Gue(ho)st house* et en faisant ressortir les analogies avec l'épiderme créées par la présence du pli. Enfin, nous montrerons que cette architecture génère la sensation d'une *autopoïèse*, dans son rapport au vivant ; car même si les formes sont déterminées par les artistes, la matière semble figée dans une série de spasmes ordonnés par un fonctionnement organique interne.

/5 François Dagognet, *Rematérialiser. Matières et matérialisme*, Paris, Vrin, 1989, p. IV.

/6 La commande publique a été inaugurée en septembre 2012.

Mouvements de la peau

Si la *Gue(ho)st House* exacerbe les sensations d'une vie intérieure contenue dans les méandres de sa substance, ces effets sont rendus par l'état d'une matière dont la densité et l'épaisseur sont fortement suggérées. Avant d'exprimer les rapports tissés entre la nature des matériaux utilisés et les propriétés de la peau, il faut revenir aux sources du projet. L'étirement organique de l'édifice répond au prolongement de ses fonctions : l'espace créé par la *Gue(ho)st House* doit, par exemple, donner les moyens au public de poursuivre l'expérience vécue lors de la présentation d'une ou plusieurs œuvres dans la synagogue attenante. Le lieu récemment construit/6 propose

/7 Œuvre qui présente un texte gravé sur celluloïd (1953), qui fait référence à *L'équilibre*, poème de Francis Picabia (publié en 1958).

/8 Christophe Berdaguer et Marie Péjus, « Note d'intention pour la commande publique », *Gue(ho)st House, une commande publique de Berdaguer & Péjus*, Centre d'art contemporain La Synagogue de Delme, septembre 2012, p. 3.

/9 Termes empruntés au clinicien Claude Bernard, *Leçons sur les propriétés des tissus vivants*, Paris, Germer Baillière, 1866, p. 52-60.

/10 Comme nous l'expose la présentation faite sur le site Internet de la société, c. H-D art production est un atelier « spécialisé dans la réalisation d'œuvres d'art et d'architectures contemporaines », [<http://www.chd-art-production.fr/atelier/>]. L'équipe possède des compétences poussées sur les processus de mise en forme des matériaux composites qui lui permettent d'accompagner le travail des plasticiens et, notamment, la réalisation de sculptures, d'installations ou de prototypes.

aux spectateurs d'approfondir leurs connaissances des artistes et des expositions à travers la présence d'ouvrages choisis en fonction des thématiques abordées ou l'organisation d'ateliers. Le point de départ du travail mené par Christophe Berdaguer et Marie Péjus est cette formule de Marcel Duchamp « A Guest + a Host = a Ghost » [« un invité + un hôte = un fantôme »]**/7**. Le jeu de mots souligne les effets de la charge historique et des reconversions de l'édifice. L'explication donnée par les artistes eux-mêmes nous éclaire sur les motivations de leur démarche : « L'histoire du lieu, dans ses transformations et ses mutations nous parle de fantômes, de la synagogue au centre d'art, de la prison à l'école, du funérarium à l'accueil des publics. Il nous semblait important de prendre en compte cette dimension archéologique, ces différentes sédimentations**/8** ». À la lumière de ces commentaires, nous comprenons mieux l'évidence du lien noué entre la structure organique de la *Gue(ho)st House* et son sens profond. Les signes d'une physiologie singulière sont visibles dans les formes du plissé recouvrant la construction. L'examen du processus d'édification de cette enveloppe révèle la concordance entre le travail réalisé sur la membrane et la peau comme interface. Entre le « milieu intérieur**/9** » d'un corps et l'environnement extérieur s'élabore un contact permanent, dont les répercussions s'observent sur l'organisme. Lorsque le spectateur prend le chemin qui mène à l'arrière de la synagogue, il voit émerger la silhouette blanche de la *Gue(ho)st House*, dont les ondulations sont presque immédiatement perceptibles (fig. 1). L'habillage qui constitue le nouvel écrin du bâtiment est réalisé grâce à un assemblage de blocs en polystyrène sculpté, conçus à partir de fichiers numériques. Les différents morceaux sont ensuite agglomérés et retravaillés afin d'obtenir une continuité parfaite entre les blocs : l'impression d'une seule et même structure projetée hors du sol est indéniable. Après avoir poncé l'armature globale, les techniciens de la société c. H-D art production**/10** ont vaporisé deux couches de résine sur la membrane en polystyrène, puis l'ont enrobé de peinture blanche. Les procédés de numérisation en trois dimensions offrent, depuis quelques années la possibilité de concevoir des formes complexes, qui s'inscrivent dans le prolongement de la nature. La modélisation virtuelle est un outil indispensable à la conception d'œuvres qui transposent les structures des êtres vivants dans une nouvelle logique de l'artefact. Le vocabulaire formel né de ces techniques numériques se situe à la croisée de l'ingénierie et des mécanismes naturels. Même si la conception passe par une phase virtuelle nécessaire, elle n'en demeure pas moins attachée à la matière et à sa plasticité. L'élaboration de structures organiques qui fonctionnent selon leurs propres règles donne une importance

capitale à la substance de l'œuvre : au sein de la *Gue(ho)st House*, l'existence d'une force interne se manifeste au travers des remous qui agitent la peau du bâtiment. Ainsi, les mouvements déformant la surface de la membrane usent des images inhérentes au « tissulaire », telles que les différentes strates de la peau, épiderme, derme et hypoderme. Ici, nous reprenons l'expression de François Dagognet, lorsqu'il évoque « l'importance modélisatrice/¹¹ » du textile. Dans l'œuvre conçue par Berdaguer et Péjus, on retrouve la mise en forme des tissus et étoffes, qui génère des sentiments antagonistes entre les effets poétiques de l'enveloppe et l'approche physiologique et médicale d'une peau qu'il faut ouvrir pour en percer les secrets. Dans une conception très « matérielle » de l'œuvre, la référence au tissulaire renvoie à la formation de l'être vivant et, en particulier, à sa modélisation par strates. La présence, dans la structure de la *Gue(ho)st House*, de plis, de cavités et de protubérances (fig. 2) à certains endroits, suggère l'existence d'une porosité, qu'on retrouve également au niveau des fenêtres de la façade qui donnent sur l'espace de jeu. Cette façon de considérer le bâtiment prend sa source dans le mouvement de l'« architecture-sculpture » initié à la fin des années 1950 et au début des années 1960/¹² par des architectes et théoriciens tels qu'André Bloc (1896-1966), Jean-Louis Chanéac (1931-1993), Pascal Häusermann (1936-2011) ou Antti Lovag (né en 1920)/¹³. Ces derniers expérimentent l'aspect pluridisciplinaire de la construction, en mêlant l'architecture aux arts-plastiques. Les bâtiments revêtent des formes rondes, fluides, en rapport avec la morphologie humaine et, pour se faire, utilisent des procédés bien spécifiques à leur époque, comme le plâtre armé d'une structure métallique ou le béton projeté. Christophe Berdaguer et Marie Péjus acceptent volontiers la comparaison de leur travail avec l'architecture-sculpture, car il provoque des questionnements sur le rapport entre l'habitant et son utilisation du bâtiment, « comme un appel à repenser l'espace construit à travers différents regards, différents champs/¹⁴ ». Dotée d'une « double identité/¹⁵ », la *Gue(ho)st House* propose de considérer l'architecture comme un objet plastique praticable, le visiteur adoptant la posture d'un spectateur actif, dont le premier contact avec l'œuvre s'effectue par une stimulation visuelle, puis par l'expérience du corps dans l'espace. La membrane sculptée établit une transition entre l'intérieur et l'environnement extérieur ; c'est ainsi qu'on la rattache à la peau dans sa dimension « topographique/¹⁶ ». L'enveloppe blanche prend l'allure d'un territoire sensitif qui déploie son relief imposant. Le rapport tissé avec la sculpture peut être considéré au sens traditionnel du terme, puisque, comme le précise les artistes eux-mêmes, « il s'agit d'un

/11 François Dagognet, *op. cit.*, p. 65.

/12 Ce mouvement a pu voir le jour grâce à des impulsions plus anciennes et, en particulier, l'acquisition d'une autonomie pour la maquette, considérée comme une œuvre en soi dans les expérimentations menées par les mouvements d'avant-garde à l'aube du 20^e siècle. De même, les idées développées par la *Maison sans fin* de Frederick Kiesler laissent entrevoir la possibilité d'une construction qui étend ses courbes à l'image d'un corps poreux, ouvert sur l'infini.

/13 André Bloc constitue la figure de proue du mouvement, avec la création de différentes revues, comme *L'Architecture d'aujourd'hui* (1930) ou *Art d'aujourd'hui* (1949). Ses « habitacles » matérialisent la théorie d'une expression libre des volumes et des formes, qui apparentent l'architecture à une sculpture habitable. Chanéac, Pascal Häusermann et Antti Lovag poursuivent cette exploration organique du bâtiment, en édifiant des constructions modulables qui s'adaptent à la morphologie humaine et proposent de multiples combinaisons élaborées sur un modèle cellulaire.

/14 « Entretien entre Berdaguer et Péjus et Marie Cozette », *Gue(ho)st House, une commande publique*

fig. 1
Berdaguer & Péjus,
Gue(ho)st House. Projet
de réaménagement
des abords du Centre
d'art contemporain –
La Synagogue de Delme.
© Adagp Paris 2012

fig. 2

Gue(ho)st House,
commande publique
de Berdaguer & Péjus,
vue d'ensemble
Centre d'art
contemporain –
La Synagogue de Delme,
2012
© Adagp Paris 2012
Photo © OHDancy
photographe

de Berdaguer & Péjus,
Centre d'art contemporain
La Synagogue de Delme,
septembre 2012, p. 7.

/15 *ibid.*

/16 Cf. François Dagognet,
La Peau découverte,
Paris, Les Empêcheurs
de tourner en rond, 1993,
p. 12.

/17 « Entretien entre
Berdaguer et Péjus et
Marie Cozette », *op. cit.*,
p. 7.

/18 François Dagognet,
op. cit., p. 13.

/19 Qui peut être
accentuée ou
entièrement remise en
question par le travail
des artistes.

/20 Employé dans
le jargon médical,
l'invagination désigne
le retournement
d'un organe creux
sur lui-même.

recouvrement, d'une peau, qui à la fois épouse les formes de la bâtisse existante [...] et s'en libère, c'est en ce sens que nous faisons un parallèle avec le bas-relief, un bas-relief all-over, puisqu'il recouvre la totalité de la maison, déborde et coule sur le sol^{/17}». L'analogie avec ce type de sculpture, où les éléments font saillie est évidente dans le modelé de la *Gue(ho)st House* (fig. 3). L'aspect proliférant de la matière produit plus ou moins d'adhérence de l'enveloppe sur l'édifice. Par endroits, le spectateur observe les contours de la maison originelle qui se dessine sous la membrane, tandis qu'à d'autres emplacements, la substance s'allonge, forme des plis et des fronces. La matière qui compose la *Gue(ho)st House* semble se trouver dans un état intermédiaire entre le liquide et le solide. Les effets de drapé, qui froissent la surface de la membrane font référence aux fonctions enveloppantes de la peau, à l'instar d'un vêtement qui habille et protège contre certains paramètres extérieurs. L'enveloppe sépare et connecte deux mondes opposés, comme l'exprime très justement François Dagognet : « Un dehors sans son dedans n'est qu'une absurdité, tout comme un dedans qui refuserait de s'extérioriser de quelque manière et d'échapper alors à tout entour comme à la moindre clôture ; qu'on le veuille ou non, l'englobement exige toujours une frontière ou une limitation. [...] Pas de viscères sans leur épiderme^{/18} ! ». Ce qui est intéressant dans la conception de Berdaguer et Péjus concernant la commande publique réalisée à Delme, c'est qu'elle instaure une connection entre l'espace d'exposition et le lieu d'accueil des publics. En effet, lorsque les artistes ont commencé à réfléchir sur le projet, ils ont imaginé l'espace intérieur de la synagogue comme une peau, qui pouvait servir à construire l'habillage de la *Gue(ho)st House*. Dès le départ, les artistes orientent leur production sur une adaptation de l'organique à la logique architecturale dans sa dimension plastique. C'est à une libération de la matière et, dans ce cas particulier de la muqueuse que se confronte le spectateur. Bien que l'intérieur de la synagogue soit marqué par une architecture de style oriental, avec la présence d'ornements géométriques et de constructions en arcades (fenêtres, entrée), sa transformation en lieu d'exposition pousse à une certaine neutralité^{/19}. Le processus physiologique instaurés par les artistes prend la forme d'une invagination^{/20}, puisqu'il s'agit pour eux d'extérioriser la surface interne de la synagogue, en la retournant comme une peau. La matière qui compose la *Gue(ho)st House* est envisagée comme une extension du lieu d'exposition. Le débordement organique auquel on assiste provient des analogies avec les métamorphoses du vivant, renouvelées par la matière. Cette dernière devient une extension de ce qui l'entoure ; à travers la manifestation

physique de processus organiques suggérant le débordement. Structure architecturale et milieu sont en corrélation. En s'appuyant sur les théories de Georges Cuvier/**21**, François Jacob construit la logique des espèces naturelles, et en particulier celle des animaux, à partir de leur capacité à user de leur environnement comme d'un appendice : « L'organisme n'est pas une structure abstraite qui vit dans le vide. Il occupe un certain espace où il lui faut satisfaire à toutes les conditions qu'exige la vie. Il se prolonge au-dehors par la terre qu'il foule, l'air qu'il respire, la nourriture qu'il absorbe/**22**. ». De multiples interactions sont donc visibles entre l'être vivant et son milieu naturel. Dans le cas de la *Gue(ho)st House*, les irrptions de la matière sont l'expression d'une libération organique, qui témoigne d'un processus de sédimentation symbolique constituant la mémoire du lieu. Cette forme de stratification est en rapport avec l'édification du vivant, par couche de matière. Elle affirme les propriétés « autoplastiques » de certaines espèces, capable de régénérer un membre manquant, comme on l'observe chez le lézard ou la salamandre/**23**. L'enveloppe de la *Gue(ho)st House* extériorise, de façon matérielle, les fantômes du passé. L'organicité de la substance épaisse, qui dégouline et enfle à l'extérieur, laisse place à une sobriété de l'intérieur. On y retrouve la neutralité, le blanc recouvrant les murs, ainsi que le mobilier. Les vestiges du passé marquent la constitution des différents feuillets de l'histoire, comme cette porte donnant sur une chambre située au premier étage/**24**, qui rappelle la fonction de prison qu'occupa autrefois l'édifice. De façon paradoxale, la substance onctueuse qui couvre la surface externe semble être hors de contrôle, née d'une réaction de la matière qui exsude ; mais le déroulement de la fabrication semble être à contre-courant, puisque chaque étape est maîtrisée par la technique : la numérisation des dessins, la confection des blocs de polystyrène, usinés selon un plan global et enfin leur juxtaposition sur la maison, de telle sorte qu'aucune jonction ne soit visible. À partir d'un processus entièrement dirigé, Christophe Berdaguer et Marie Péjus parviennent à suggérer l'édification aléatoire d'une œuvre, capable de s'autocréer. Ce faisant, les artistes s'inscrivent dans une tendance actuelle de l'architecture, qui transpose les formes organiques, dans le but d'instaurer un lien viscéral avec le corps du spectateur/habitant.

/21 Georges Cuvier, *Le Règne animal distribué d'après son organisation*, t. I, Paris, Chez Deterville Libraire, 1817, p. VI.

/22 François Jacob, *La Logique du vivant. Une histoire de l'hérédité* (1970), Paris, Gallimard, 2006, p. 123.

/23 Voir à ce propos François Dagognet, *Le Vivant*, Paris, Bordas, 1988, p. 42-43.

/24 Dans le cas d'ateliers ou de montages d'exposition, la *Gue(ho)st House* peut, par exemple, servir à loger les artistes.

/25 Voir à ce sujet Marie-Christine Lories, « La conquête des dimensions », *Techniques & architecture* n° 479, août-septembre 2005, « Imaginaire scientifique », p. 22-27.

Une biologie de la matière vivante

À partir des fichiers numériques, les techniques de construction permettent de matérialiser des bâtiments inspirés par l'imagerie scientifique/**25**. La *Gue(ho)st House* est née de ce principe ; elle est le symbole

/26 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie José Corti, 2005, p. 123.

/27 *Ibid.*

/28 Cette série est celle des « expansions », réalisée à la fin des années 1960 et au début des années 1970. César expérimente les effets de la coulée, en jouant, par exemple sur la juxtaposition de plusieurs couches et manipule les formes nées de l'agrégat.

/29 Maurice Fréchuret, *Le Mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture*, op., cit., 2004, p. 118.

/30 Elle intègre un sein en caoutchouc, qui joue donc sur l'importance des sensations face à l'objet.

/31 Maurice Fréchuret, op. cit., p. 67.

d'une plasticité architecturale qui repose sur l'élasticité et la mollesse. La membrane qui recouvre la maison revêt l'aspect d'une « pâte » liée aux images du « rêve mésomorphe/26 ». Le visqueux, le mou et le gluant ont donné lieu à toute une iconographie, dont la plus célèbre est sans doute celle élaborée par Salvador Dalí. Gaston Bachelard évoque notamment le pouvoir visuel des « montres molles », dont la déformation confère une sensation de ralentissement, profondément inscrit dans la matière. Ces objets, pris dans un « espace-temps gluant/27 » donnent corps à une substance qui végète. L'œuvre exprime alors un retour à une plasticité primaire, au sens d'une jouissance provoquée par l'intrusion au cœur de la matière. Bachelard rapproche ce sentiment d'une « pénétration » qui s'opère lorsque la main « pétrit » et entre directement en contact avec la substance. La dimension organique de la *Gue(ho)st House* tient à la consistance de la matière, aux qualités mimétiques dont elle fait preuve. La subtilité de la démarche réside dans l'emprunt et l'adaptation des structures du vivant à l'architecture, sans jamais en copier directement les formes. Il est bien question d'une transposition des mécanismes physiologiques, qui font également référence aux propriétés proliférantes de certains matériaux : la mousse polyuréthane, par exemple, permet d'obtenir des formes expansées que César/28 a largement exploitées dans une série de sculptures dont la matière se répand. Maurice Fréchuret décrit ce travail d'exploration sur la propagation d'une substance : « La mousse polyuréthane est une substance mésomorphe qui, de fluide qu'elle est au départ, se solidifie ensuite par polycondensation. Un tel matériau présente des propriétés particulièrement attractives pour un artiste intéressé par la forme libre/29 ». Bien que la forme de la *Gue(ho)st House* soit déterminée par les outils de conception et notamment, la modélisation en 3D, elle suggère une autonomie de la matière, qui s'observe dans les effets de dilatations du bâtiment. C'est en cela, qu'elle se rapproche des phénomènes matériels évoqués par Maurice Fréchuret et notamment, le principe d'expansion. Au sein de la *Gue(ho)st House*, la matière semble livrée à une contingence, qui entraîne les transformations dont nous sommes témoins. Or, le processus de fabrication est accompagné dans toutes les phases de conception. Nous nous trouvons donc face à une œuvre qui, tout en donnant la sensation d'une substance mouvante, contient ses débordements par la maîtrise de l'exécution et le choix délibéré d'une apparence amorphe. Les mots employés par Maurice Fréchuret révèlent toute la mesure de cette démarche, initiée par la pratique de Marcel Duchamp, avec des œuvres comme *Prière de toucher* (1947, New York)/30, *Underwood* (1918) ou *Sculpture de voyage* (1919), dont les composantes présentes une certaine « instabilité/31 ». Ces objets

se livrent au règne charnel des matériaux : « À l'art inéquivoque de la construction s'oppose un art plus ambigu que les remous de la matière rend plus mystérieux encore/32. ». Tout l'intérêt de l'œuvre conçue par Berdaguer et Péjus est qu'elle parvient à effectuer une synthèse de l'architecture et de la sculpture, en jouant sur les troubles de la matière, correspondant aux mouvements internes d'un organisme ; d'où la présence de ce « foisonnement polysémique/33 » qui relève aussi bien du fantastique que de la biologie ou de l'ingénierie. Cette mise en forme du matériau modèle le regard que nous portons sur l'architecture et sur les fonctions qui lui sont attribuées. L'introduction d'une dimension plastique dans la construction contribue à développer une typologie organique de l'habitat. Afin de mieux comprendre le but poursuivi, il nous faut revenir sur le sens donné au terme « plastique ». La plasticité utilisée en rapport avec la matière désigne sa malléabilité, sa propension à être modelée. Cette acception nous intéresse plus particulièrement ici, car elle nourrit le raisonnement qui tend à montrer que l'architecture n'est pas seulement une construction, mais une réflexion sur la conception d'une morphogénèse, en lien avec l'évolution des matériaux. Étienne Souriau évoque les « propriétés intrinsèques » des substances qui contribuent à la singularité de l'artefact. Ses réflexions sont proches de celles de Gaston Bachelard quand il décrit le processus d'édification de la forme, la matière pouvant demeurer dans un état transitoire. La conception d'une structure naît parfois d'une simple exploration de la substance qui devient chair ; « Et ce corps à corps avec le matériau est souvent ressenti par l'artiste comme une intimité profonde et quasi charnelle/34. ». Au moment où le spectateur découvre la *Gue(ho)st House*, un rapport physique se noue avec l'architecture ; celui-ci ne provient pas seulement de l'échelle proposée, il est également créé par la dimension sensuelle de la matière. Les impressions ressenties sont liées aux contractions de la substance, qui semble se tordre, se contracter et dégouliner sur le sol. Il est donc question d'une plasticité architecturale, qui procède d'une logique organique appliquée à l'œuvre. Ainsi que l'indique Dominique Chateau, dans un article intitulé *Matière et signe : la plasticité sémiotique*, « La notion de plastique a une origine poïétique, au sens de l'acte de fabrication. La plastique a trait au modelage des matériaux, voire même en son sens le plus étroit des matériaux qui se prêtent le mieux au modelage (l'argile, la cire, etc.), des matériaux suffisamment mous pour être pétris et suffisamment compacts pour revêtir des formes permanentes/35. ». La commande publique imaginée par Berdaguer et Péjus confère cette sensation ambivalente d'une matière figée dans un état de déliquescence. Mais surtout, la *Gue(ho)st House* peut être considérée

/32 *ibid.*, p. 20.

/33 Maurice Fréchuret, *ibid.*,

/34 Étienne Souriau, « Matière » dans *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Paris, PUF, 2010, p. 1046.

/35 Dominique Chateau, « Matière et signe : la plasticité sémiotique », dans Michel Costantini (sld), *La Sémiotique visuelle : nouveaux paradigmes*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 233-244.

/36 *Architecture fantôme* représente une maison dont la forme est révélée par la présence d'un voile blanc en cire. L'édifice devient une entité, dont l'esthétique n'est pas sans rappeler les œuvres énigmatiques de l'artiste belge René Magritte. De même que les *Psychoarchitectures* matérialisent en trois dimensions les dessins effectués à partir du test psychologique de la maison. Réalisées en résine selon un procédé de prototypage rapide (la stéréolithographie), chaque pièce arbore les caractéristiques singulières de son « propriétaire ».

/37 « Entretien réalisé durant l'été 2012 », dans *Gue(ho)st House, une commande publique de Berdaguer & Péjus*, Centre d'Art Contemporain La Synagogue de Delme, septembre 2012, p. 14.

/38 François Dagognet, *Le Vivant*, op. cit., p. 56.

comme l'aboutissement d'un cheminement créatif, qui englobe d'autres réalisations, telles que l'*Architecture fantôme*/**36** (2011) (fig. 4) et les *Psychoarchitectures* (2006-2012), (fig. 5). Ces productions oscillent entre le projet esquissé sous la forme d'une maquette et l'objet-sculpture. La commande publique, parce qu'elle est conçue à l'échelle de l'architecture, apporte une profonde supplémentaire à cette réflexion sur la légitimité des constructions, considérées comme des œuvres autonomes. Christophe Berdaguer et Marie Péjus ont souhaité faire naître une connivence entre la *Gue(ho)st House* et le spectateur, le but étant de métamorphoser l'environnement par la présence de l'œuvre. L'impact visuel est sans doute l'effet le plus perceptible lorsqu'on découvre la maison. D'ailleurs, les artistes manipulent des références aux rêves et aux fantasmes, qui se manifestent dans les effets visuels produits par la construction et évoqués ici : « Une chose nous a frappé, que nous n'avions pas imaginée lors de la conception du projet : c'est le fait que la *Gue(ho)st House* joue et se fonde avec le ciel. Elle a quelque chose de nuageux et notre référence avec les rideaux de fumée et les draps utilisés dans les fantasmagories s'incarne réellement/**37**. » (fig. 6). La matière que la maison semble sécréter donne corps aux manifestations de son histoire. Ectoplasme palpable, la *Gue(ho)st House* résulte donc d'un croisement entre éléments matériels et manifestations surnaturelles, fantômes. Les plis qui rident la surface de l'édifice représentent les deux versants d'un même organisme : l'un se référant à une métaphysique de la maison, tandis que l'autre porte les marques d'une physiologie plastique réelle. Dans cette étude qui relie l'importance de la matière au détournement des mécanismes naturels dans l'œuvre, le processus de sédimentation illustre l'accumulation de différentes strates qui assurent la naissance de l'organisme. L'artefact s'approprie ce dépôt consécutif de couches contenant le secret de sa genèse. C'est d'une poïétique du pli dont il est question, c'est-à-dire d'un processus de création reposant sur les transformations d'une enveloppe qui se recourbe ou se distend. L'embryogenèse analysée par François Dagognet dans *Le Vivant* permet de se rendre compte du rapport établi entre la formation de l'embryon et une conception sédimentaire de l'œuvre : « L'embryologie qui décrit la lente édification corporelle, dès son commencement, nous assure que le premier moment consiste en la naissance d'une large fosse (la blastula) qui elle-même se dédouble par enfouissement en elle-même, avant de se rediviser encore à l'intérieur (troisième phase)/**38**. ». L'ébauche de l'être vivant ne serait qu'une intériorisation incessante de feuillets, qu'un « réarrangement de cellules ». Le processus créatif qui donne vie à la *Gue(ho)st House* prend ce développement à revers, car il est question d'un organisme,

d'une enveloppe intérieure qui se place au-dehors et forme la peau d'un nouvel édifice. Par contre, le mécanisme de production est proche d'un dédoublement cellulaire, puisque l'espace interne de la synagogue sert à élaborer la membrane juxtaposée au bâtiment qui doit désormais remplir la fonction de lieu d'accueil des publics. L'image que Gilles Deleuze élabore, selon une construction organique qui relève du pli, correspond à la dimension plastique de la matière, dont les mouvements participent à la constitution d'une physiologie de l'œuvre : « Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involutionner-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, de les déplier, non pas à l'infini, mais jusqu'au degré de développement assigné à l'espèce/39. ». En outre, Deleuze évoque une sorte de mise en abyme de la semence, par l'« emboîtement des germes/40 ». La protection est donc assurée par un phénomène d'encapsulation, qui préserve l'être balbutiant des agressions extérieures. Cette comparaison entre l'élaboration tissulaire de l'artefact et la constitution des organismes est ici judicieuse, dans le sens où elle permet de montrer comment les qualités matérielles de la *Gue(ho)st House* parviennent à briser la rectitude architecturale. La démarche de Berdaguer et Péjus est conforme à une « autopoïèse » de l'architecture. Il faut l'analyser dans son rapport aux « systèmes vivants », considérés en tant qu'« entités autonomes dans l'espace physique/41 ». En effet, la *Gue(ho)st House* fonctionne comme un objet indépendant, requalifiant le lieu : la singularité de l'architecture interpelle le promeneur et le pousse à se rapprocher du site. Bien que la fabrication relève d'un processus contrôlé, l'édifice semble être sorti de terre sous l'impulsion d'une force inhérente à sa matière. La construction se place dans la continuité des projets menés par Berdaguer & Péjus sur la maquette, un objet doté d'une existence propre, qui ne se réfère pas forcément à l'édification future d'un bâtiment à l'échelle 1.

La *Gue(ho)st House* témoigne de qualités sculpturales, qui facilitent les interactions avec le public. Dans une approche poétique, le spectateur peut poursuivre le processus de sédimentation en déposant son propre espace de rêve au cœur de la maison. Si l'habitat possède la consistance d'un amas de coton ou de mousse, le visiteur peut y voir la matérialisation d'effets atmosphériques qui s'accordent aux caprices du temps et permettent d'appréhender l'œuvre à travers les variations de saisons. La « rematérialisation » ne touche pas seulement le statut donné à la construction, elle permet également de considérer le geste plastique sous un angle nouveau : celui du rapport matériel et sensible à l'environnement. La prégnance des images

/39 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988), Paris, Minuit, 2009, p. 13.

/40 *ibid.*

/41 Raymond Campan et Félicita Scapini, *Éthologie, approche systémique du comportement*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 148.

Ci-contre

fig. 3

Gue(ho)st House,
une commande publique
de Berdaguer & Péjus,
détail Centre d'art
contemporain –
La Synagogue de Delme,
2012.

© Adagp Paris 2012
photo © Berdaguer
& Péjus

Ci-dessus

fig. 4

Berdaguer & Péjus,
Architecture fantôme,
2011, cire, bois,
plastique, 70 x 70 cm,
hauteur: 50 cm.

© Adagp Paris 2012

fig. 5
Berdaguer & Péjus,
série des
Psychoarchitectures,
2006-2010, résine
(stéréolithographie),
dimensions variables,
pièces uniques.
© Adagp Paris 2012

fig. 6

Gue(ho)st House,
commande publique
de Berdaguer & Pêjus
Centre d'art
contemporain –
La Synagogue de Delme,
2012.

© Adagp Paris 2012
Photo © OHDancy
photographie

physiologique appartient au « matérialisme organique » qui œuvre dans l'inconscient/42 ». Les métamorphoses subies par la *Gue(ho)st house* lui donnent l'apparence d'un corps tremblant, dont les transformations se répercutent aux alentours ; pour preuve, la coulée blanche sur le sol qui délimite un espace de jeu pour les enfants, avec l'implantation d'un banc à escalader (fig. 7). En faisant appel aux images familières de la mollesse, qui se manifestent à l'échelle de l'architecture, Christophe Berdaguer et Marie Péjus parviennent à donner une cohésion au groupement de locaux qui caractérise le centre d'art et comprend les bâtiments administratifs, la Synagogue (lieu d'exposition), ainsi que le lieu d'accueil des publics. L'analyse approfondie de la *Gue(ho)st house* que nous avons menée ici, met en lumière la présence de pratiques artistiques qui incorporent une réflexion sur l'espace architectural et tendent à faire apparaître la matière comme un organisme autonome dont la versatilité est analogue aux mouvements internes et externes d'un corps vivant.

Aurélié Michel

fig. 7

Gue(ho)st House,
commande publique
de Berdaguer & Péjus
Centre d'art
contemporain –
La Synagogue de Delme,
2012.

© Adagp Paris 2012

Photo © OHDancy
photographe