

— Formes indexées : La grotte, La trame, Le pays.

PAR UN MEMBRE HISTORIQUE
DU BLOCKHAUS DY10

« L'art est la plus haute joie que l'homme se donne à lui-même. ¹ »

Prélude Vitesse accélérée

Ce qui doit maintenant être appelé une œuvre, je la rangerais volontiers sous ces trois emblèmes : **la grotte, la trame et le pays** ; bien que dans ses prémices, et même dans ses premiers développements, celle-ci restât informulée, prit forme de manière encore intuitive, cette triade conceptuelle la traverse tout entière. Elle est à la fois empreinte et matrice de l'esthétique si personnelle du collectif BLOCK. Ses trois membres — Denis Brillet, Benoît Fillon et notre très regretté ami Pascal Riffaud² — sont tous architectes. Mais ils avaient dès le départ le tropisme de l'art au principe duquel ils construisaient collectivement une exigence, toute la rigueur de l'esthétique qui leur est propre et qui continue d'être développée maintenant qu'ils ne sont plus que deux. La mémoire du troisième les accompagnera dans les linéaments d'une démarche architecturale et artistique qui ne se donne ni ne se connaît de fin. Et si l'artiste produit des pièces, BLOCK vise en premier lieu la révélation d'une poétique particulière de l'espace sensible. Leur architecture est moins conçue comme un objet que pensée comme un ensemble de relations ; serré dans son expression, ouvert dans sa réception. Conscient que le regard que nous posons sur les choses concrètes n'est pas immédiat mais habité, le plus positivement « artialisé », médiatisé par toute l'épaisseur de la culture, mais aussi aliéné par l'ensemble de nos préjugés ; conscient donc que ce regard est comme hanté par ce qui s'apparente à un simulacre — à chacun ses « revenants de la mémoire », même s'ils prennent souvent les traits saillants de la culture dominante, plus invétérés encore sont ceux de la civilisation multiséculaire à laquelle on appartient — le groupe convenait que le sens que ce *ghost* charrie, tellement multiple qu'il en devient brouillage, est parfaitement insaisissable. Dès lors, l'esthétique développée par BLOCK procède de cette volonté paradoxale de faire taire ce bruissement, n'en retenant que des formes indexées, c'est-à-dire serrant au plus près le phénomène le plus remarquable proposé par une situation ; pour mettre ensuite en œuvre, à partir de cette réduction — acte minimum qui se traduit dans des formes simplifiées —, un dispositif ouvert à toutes les connexions lesquelles permettraient d'en accroître la résonance. Les choses aussi inscrivent leurs mémoires. Qu'est-ce que la poésie ? Préserver et augmenter toute l'épaisseur rendue sensible du réel, ses potentiels et la part de fiction qu'elle contient. L'architecture a trouvé en BLOCK un genre particulier de poète dont l'esthétique, relevant à la fois des cultures pop et savante, s'enracine dans une expérience menée au milieu des années 1990, leur confrontation avec un espace aux propriétés uniques — à la fois grotte artificielle, rationnel dans ses formes simples et élément de l'ensemble d'un réseau défensif qui s'inscrit lui-même dans une logique paysagère : celle qui empreint toute la tradition des ouvrages militaires —, celui de « l'espace éducateur » du Blockhaus DY10 dont le collectif tire son nom.

¹ Phrase qu'Henri Lefebvre plaçait en exergue de sa *Contribution à l'esthétique* (1953), l'attribuant à Marx alors qu'elle était de lui. Cette supercherie découverte lui vaudra un an de suspension du parti communiste. Nous goûtons spécialement ce genre de jeu allègrement pratiqué dans nos mémoires de TPFE ; nous préférons supprimer les guillemets aux citations, plaçant à proximité une autre phrase entre guillemets qui, elle, était de notre cru ... soulignant cette pseudo-citation d'un titre qui apparaîtrait au lecteur comme celui de l'ouvrage (inexistant) d'où on l'avait extraite. Une manière à la fois de mettre en crise la tendance au « *name dropping* » ou l'argument d'autorité, mais aussi, par ce jeu résolument poétique, de donner à voir la profondeur de la pensée précisée dans la phrase en lui suggérant un contenu hors champ.

² Puis-je oublier celui que je vois partout dans le plus grand moment de nos aventures ; celui qui, en ces jours incertains des premières explorations au blockhaus, ouvrit la route et y avança si vite.

Stéphane Lagré

(1969 —)

Stéphane Lagré est architecte et membre fondateur de l'association Blockhaus DY10. Il est associé et fondateur de l'agence BLOCK en 2000 puis crée plusieurs structures indépendantes expérimentales : Scape, Data0.10, Datablock.

Lauréat de la Bunkachoo en 2002, bourse du ministère japonais de la Culture, il reste trois ans à Tokyo et travaille comme architecte au sein de MIKAN GUMI, agence de Manuel Tardits.

Stéphane Lagré enseigne depuis 2005 à l'ensa Nantes, et collabore en parallèle à certains projets de l'agence BLOCK.

Il écrit en 2007 « Block ou la pensée sauvage », texte du catalogue de l'exposition « Forme intermédiaire ».

Depuis 2013, il rassemble et analyse les archives de l'ingénieur Robert Le Ricolais.

Homme total, il chasse le matin, pêche l'après-midi, il est éleveur le soir et devient critique après le repas...

Propos liminaires Lecture rapide

Je me rappelle une phrase trouvée dans un livre de Guy Debord qui, même si elle s'enfle de la pompe habituelle des mémoires, n'en possède pas moins le séduisant lyrisme des récits d'aventures véritables et authentiquement vécues : « *Aucune époque vivante n'est partie d'une théorie : c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage*³ ». Et si l'œuvre de l'agence BLOCK, pas seulement construite, m'a toujours diablement séduite, c'est aussi parce qu'il m'a personnellement été donné d'en vivre les prémices aventureuses, et dans une certaine mesure de participer activement à la genèse d'une démarche singulière qui allait trouver sinon sa théorie — le mot grec *θεωρία* ne signifie-t-il pas d'abord ce qui est vu, est issu de l'observation ? —, du moins sa cohérence en acte, s'affirmant dès le départ résolument expérimentale même si par certains aspects elle pouvait passer pour une démarche plus proprement radicale. Nous pouvons aujourd'hui souligner la cohérence d'airain de l'esthétique forgée à son origine au creuset des amitiés viriles : l'acte se fait minimum, l'appropriation est partout, en esprit aussi bien qu'en geste — plutôt que d'esprit, ne devrions-nous pas d'ailleurs parler de précession et d'affinement du « regard » ...

... Et si nous avons vécu d'une vie intense, c'est au tournant de 1995, alors que nous explorions à tâtons la nuit d'un ancien « *Luftschutzraum* », l'ancre obscur de l'abri antiaérien en béton, coupé de sa destination première, que nous décidions de faire nôtre. Nous avions la conviction d'un primat du « faire » : il y a un fait issu de recherches, d'intuitions, d'hypothèses ; il n'y aura que plus tard une doctrine. Les œuvres devançant les théories. Puis-je alors parler de l'agence BLOCK aujourd'hui sans évoquer ce qui fut le foyer de sa création, son BLOCK-haus ? La gemme compacte de la vision de BLOCK découverte au fond de cet étrange coffre à silènes⁴ urbain n'est pas seulement intacte, elle a été taillée et polie, et à mesure nous révélait ses facettes aux reflets paradoxaux : **Block 001, Block 019, ... 10 000 Block[s]**. La jeunesse ne reviendra jamais prévenir le moraliste, mais la démarche de BLOCK garde une fraîcheur renouvelée dans ses principes, retournant cycliquement au terme de ses révolutions à la source de jouvence que constitue la mémoire mobile d'une puissante expérience initiale menée là, à l'écart de l'institution académique, voilà vingt-trois ans.

Les affinités électives ont pu un temps s'expliquer selon les lois de la chimie (Goethe), qu'importe : nous ne saurons probablement jamais comment les êtres se rencontrent et se trouvent, ce qu'il y entre du grégarisme animal et de la fraternité spirituelle. Dussions-nous croire aux hasards objectifs, il nous faudrait convenir que les rencontres ne sont jamais anecdotiques.

Entre 1990 et la décisive année 1993, à l'École d'Architecture de Nantes (EAN), se formait notre petite bande. Au premier sens du terme, nous n'étions jusque-là rien d'autre que des copains : nous partagions nos conversations comme on partage le pain, parce que nous le partagions. Cette première période s'achevant, hardis compagnons, au retour d'un voyage d'étude dans la « Sérénissime », la petite coterie devait se consolider, s'affirmer en tant que collectif surtout, autour de la création d'installations plastiques et de performances où se manifestèrent significativement des préoccupations artistiques et une esthétique communes⁵. Avec le son ne produit-on pas déjà de l'espace visualisable ? Nous avions également en commun la musique amplifiée à la *noise* puissante et compacte dont nous partagions la pratique, inconcevable sans un lieu idoine, inconcevable sans le groupe ; la techno et l'électro — deux mouvements emblématiques de la culture du « copier-coller-déplacer » par ailleurs riche d'enseignements pour nous⁶ —, n'avaient pas encore achevé de confiner les musiciens à l'isolement de la création sous casque. Besoin du groupe, mais ne voyons pas là simplement la marque insigne d'une époque en passe de basculer dans l'ère du numérique, désir de groupe ne signifiant pas non plus abdication de son individualité : aux antipodes de la *République des Ego*, le monde vécu des universitaires, nous appelions à un *Communisme des Égaux*, le monde vécu des mouvements. L'idée d'architecture, nous la placions intuitivement sur le terrain élargi de la culture, ne dédaignant pas d'en

³ Extrait du sixième et dernier film de Guy Debord, réalisé en 1978 et sorti en salles en 1981 : *In girum imus nocte et consumimur igni* ; forme incomplète de l'hexamètre dactylique et palindrome *In girum imus nocte ecce et consumimur igni* attribué à Virgile. Cela peut être ainsi traduit : « *Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu* ». Il en va ainsi de la passion dévorante qui revient sans cesse à son objet.

⁴ Dans *Le Banquet* de Platon, Alcibiade compare Socrate à ces coffres sculptés en forme de silènes ou de vieux satyres au faciès aviné et bouffi par la débauche qu'on voit dans l'atelier des statuaires. Mais c'est pour ajouter aussitôt que si l'on ouvre ces coffres, on découvre à l'intérieur les plus belles statues de dieux, abritées par le sculpteur. De même nous découvririons que l'ancre d'un blockhaus d'apparence grossière pouvait receler les plus subtils enseignements propres à satisfaire l'esprit.

⁵ Une petite plaquette de 17 pages, adressée vers la fin octobre 1994 au diocèse de Nantes, revient sur ces premières interventions plastiques. Le diocèse était effectivement un des propriétaires identifiés du blockhaus. Le ton de la plaquette s'adaptait à cet improbable interlocuteur auquel nous vantions l'usage spirituel que nous voulions en faire, concluant ainsi : « *Nous avons conscience du caractère exceptionnel que revêt la décision d'en accorder la jouissance à une association si peu en lien avec vous, mais nous espérons que vous aurez été sensibles à l'impérieux besoin que nous avons de ce lieu précis* ». Ce texte de circonstance comporte un certain sérieux qui éclaire la vision que nous avions du blockhaus dans ces premiers moments, avant de l'investir. Pour l'occasion, nous en avons fait le relevé et dressé plans et coupes.

⁶ Pour se faire une idée de nos convictions sur le sujet. Cf. Nicolas Bourriaud, 1998, « La mutuelle des formes » ; texte paru dans le hors-série d'*Art Press* n° 19, *Techno, anatomie des cultures électroniques*.

explorer les franges, et le spirituel dans l'art⁷. Ce qui n'était alors qu'une bande allait bientôt se mettre en quête de sa cohérence — se constituer en groupe — et de son lieu emblématique — investir le Blockhaus DY10. L'émulation d'alors n'était encore que la forme ingénue d'une ambition que nous connaîtrions bientôt. C'est à ce point de notre histoire irréflectie que je nous revois ... au franchissement du seuil ... nous pénétrerions ensemble cette sphère de la découverte, de l'exploration d'un terrain inconnu ; la dimension empirique et expérimentale des formes de la recherche dont nous ressentions le besoin qu'elle soit nôtre. Une certitude que je découvre si bien formulée en 1976 dans cette sentence définitive de Robert Le Ricolais : « *Tout notre savoir est expérimental ; beaucoup mieux que par des opinions, nous sommes intéressés par des faits. La seule certitude est que seul nous appartient ce que nous découvrons ; tout le reste n'est qu'emprunt*⁸ ». Cette formule dit aussi assez bien ce qu'était l'attitude « punk » à la même époque, attitude nihiliste peut-être, mais avant tout placée sous le signe du refus⁹ de tous les conformismes. Nous ne partons jamais que de nous-mêmes : faire avec ses moyens, mais mettre en toute chose la plus grande exigence et atteindre ... pas une idée juste, juste une idée ... pourvu qu'elle soit la nôtre.

Ainsi, notre soif de découverte appelait l'oubli des préjugés qui nous avaient été inculqués, entre autres sur l'architecture. Une attitude à l'opposé du conformisme des savoirs virtuoses dont nous abandonnions joyeusement tout espoir (ici comme ailleurs : espérer c'est attendre, c'est ne rien faire), renvoyant ces acquisitions éventuelles aux lendemains de nos expériences. Quitte à confondre culture et histoire, il faudrait ici se rappeler la préface de la seconde des *Considérations inactuelles* de Friedrich Nietzsche, sa judicieuse mise en garde selon laquelle on ne saurait servir l'histoire que dans la mesure où elle sert la vie : « *Certes nous avons besoin de l'histoire, mais nous en avons besoin autrement que le flâneur raffiné des jardins du savoir, même si celui-ci regarde de haut nos misères et nos manques prosaïques et sans grâce. Nous en avons besoin pour vivre et pour agir, non pour nous détourner commodément de la vie et de l'action [...]* ». En ce qui nous concerne la chose était entendue. Forts de ces convictions — dans un texte destiné au catalogue de l'exposition de l'agence BLOCK, « *Forme intermédiaire* », laquelle se tenait au Lieu Unique à Nantes au printemps 2007, je qualifiais cette attitude de « *pensée sauvage*¹⁰ » —, il nous tardait d'entrer en *hétérotopie*¹¹, « *Blockhaus DY10 sur nos fronts*¹² », et d'y mener pour nous-mêmes nos explorations. D'une certaine manière nous réaliserions pour nous-mêmes ce programme, formidable, que formulait ainsi en son temps le poète Guillaume Apollinaire, grand pionnier des « déplacements », dans ce vers magistral alors inconnu de nous : « *Où est le Christophe Colomb à qui l'on devra l'oubli d'un continent*¹³ ».

Le seuil de notre palimpseste avait la farouche allure des bunkers où seraient expérimentés dans leur simple et primitif appareil les paradoxes fructueux de la création architecturale. L'enfance de la civilisation n'a-t-elle pas son siège mythique dans une grotte ? Notre meute restreinte, petite communauté d'esprit positivement troglodytique, pénétrerait — tels les fils de la Louve¹⁴

⁷ Il ne saurait s'agir d'une allusion à *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky. Son abstraction ne nous intéresse pas. Sa manière de l'arrimer à la musique nous paraît tout-à-fait pathétique. Seule celle de Malevitch retenait notre attention, ses textes surtout : sa peinture forte comme les icônes, le verbe, quoiqu'entaché de platonisme, véritablement prodigieux. Si l'art doit satisfaire l'esprit, rappelons le rôle qu'y joue la mémoire : éminent dans l'économie politique du signe, il l'est tout autant dans l'art des situations que devait lui opposer l'avant-garde après guerre... S'agissant des « Formes indexées » qui opèrent par connexion d'univers mentaux et, c'est une lapalissade, il n'est pas de monde mental qui n'ait pour médiation la mémoire. BLOCK ne reconduit pas dans ses architectures la poursuite d'une « autre réalité ». La notion « d'espace sans affectation » dont nous parlerons, où se croisent les influences de Kasimir Malevitch, de Gilles Deleuze et de Guy Debord, correspond à un premier moment, le moment du « refus », celui des premières explorations du Blockhaus DY10.

⁸ Robert Le Ricolais, *Dernière communication*, août 1976 ; inédit publié page 27 in *Le Carré bleu* n° 2.94, *Donner des idées ... Robert Le Ricolais 1894-1977*. Pour se consoler de l'opposition qu'il rencontrait, Robert Le Ricolais se plaisait à citer Aragon : « *Le propre du génie est de donner des idées aux crétiens – une vingtaine d'années plus tard.* » Il va sans dire que la pratique de l'architecture n'est pas toujours une sinécure et donne souvent le sentiment d'être « cerné par les cons ».

⁹ Que le mouvement *punk* accusât un goût certain pour les motifs en tartan n'était pas non plus pour nous déplaire. Sur le plan plus futile de la mode, nos dégaines renvoyaient globalement à la faune new-yorkaise qui peuplait le CBGB, mais mâtinée d'une influence britannique, notamment la *shoegaze*, plus foncièrement encore celle des groupes, *Joy Division* en tête, parmi les plus emblématiques de Manchester dans la décennie précédente.

¹⁰ « *Ce qu'il a d'une pensée sauvage sourd sous la froideur calculée des œuvres de BLOCK ; elle suggère un regard poétique porté sur ce qui les entoure, moins savant que gouverné par cette sensibilité intuitive qui leur est propre. Toujours plus affinée par la connaissance, leur approche ne perd pas cette énergie première et leur parole n'est pas abandonnée au flot impersonnel des références.* » (Catalogue de l'exposition « *Forme intermédiaire* », Éditions Coiffard, mars 2007).

¹¹ J'ai d'abord écrit « entrer en Utopie » mais, constat fait que le blockhaus qui allait nous instruire était une localisation physique de l'utopie, selon la définition que donnait Michel Foucault de l'hétérotopie, j'ai préféré l'expression « entrer en hétérotopie ».

¹² Cette devise rappelle le « carré sur nos fronts » des disciples du suprématisme de Malevitch : pour nous, Pascal Riffaud et Stéphane Lagré surtout, une phénoménologie de la matière tendait à s'appareiller à une mystique de l'abstraction.

¹³ Tout le monde se souviendra de cette scène du film *The Truman Show*, réalisé en 1998 par Peter Weir avec Jim Carrey, dans laquelle on voit notre anti-héros encore enfant exprimer ainsi son vœu d'avenir : « *Je veux devenir explorateur, comme le grand Magellan* » ; et se voir rétorquer par son institutrice : « *Mais, il est trop tard ! Il ne reste plus rien à explorer.* »

¹⁴ Certains liront « fils de pute ». En effet, dans la légende de la fondation de Rome, Romulus et Remus, l'un et l'autre réchappés du sort fatidique que leur réservait leur ascendant le dieu Mars, auraient été recueillis dans cette grotte par une louve qui les y aurait allaités. En homme rationnel, Tite-Live (59 av. J.C. – 17 ap. J.C.), pour expliquer la naissance de cette légende, soupçonnera plutôt l'intervention d'une prostituée, pointant le double sens du mot latin *lupa* qui donnerait en français le terme lupanar ... Jean-Louis Violeau, dans l'article consacré à BLOCK qu'il publiait dans *D'Architecture* n° 199 d'avril 2011, signale que le Blockhaus DY10 aurait été « construit sur deux anciens hôtels de passe. »

hier, la « Lupercale » — la cavité d'un artefact en béton où se déroulerait sa geste épique. Car cette jeunesse, et n'est-ce pas cela et de tout temps qu'être jeune, avait d'abord le désir de trouver du nouveau et, dans cette perspective, misait tout sur la sensibilité : « *Ordonner le chaos des sensations, voilà la création. Et si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont l'instinct sera la mesure. À celui qui travaille ainsi, l'influence des autres personnalités ne peut pas nuire. Ses certitudes sont intérieures. Elles proviennent de sa sincérité et les doutes qui l'angoisseront deviendront la raison de sa curiosité*¹⁵. » Inscire sa légende, cette prétention démesurée n'est rien autrement que l'aspiration profonde et légitime de la jeunesse à construire empiriquement une œuvre authentiquement personnelle.

Une intuition au seuil de l'expérience ...

« ... Lorsque nous disons : l'espace est ce à quoi le sculpteur se confronte, alors aussitôt surgit la question : qui est un sculpteur ?

Réponse : un artiste qui, à sa manière, se confronte à l'espace.

Comment sortons-nous de ce cercle ? Cette question est déjà marquée *en tant que question*. Car elle méconnaît que, d'aucune façon, nous ne saurions nous extraire de la structure du rapport qui est ici nommé rond ou cercle. Nous qui ? Nous les hommes. Partant, ce décrire-un-cercle — dans le cas présent, la détermination de l'art à partir de l'artiste et la détermination de l'artiste à partir de l'art — appartient à notre être-homme.

Au lieu d'essayer vainement de sortir de ce cercle, il convient de *faire l'expérience* de l'état-de-chose dont il s'agit lorsque, toujours à nouveau, nous nous heurtons à ce mouvement circulaire. Il est vrai que *cette expérience nous éveille à une patiente méditation aux multiples aspects*. Pour l'instant, une indication doit toutefois suffire. Nous tentons de la suivre et ce au regard de la question : *qu'est ce que l'espace ? ... »*

(Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture-espace*)

**Quant-à-nous, nous avons l'intuition claire que l'espace
architecturé n'était pas l'espace du sculpteur ... Et nous
tournerions en cercle dans la nuit d'un abri antiaérien ...**

¹⁵ Ces propos signés d'Apollinaire, ont été publiés dans *La Phalange* en décembre 1907, « Essai craintif », sur Matisse dont la toile *Le Bonheur de vivre* venait de faire scandale aux Indépendants.

De Blockhaus DY10 à BLOCK un historique Lecture lente

Au mitan des années 1990, les sept étudiants de l'EAN que nous étions (de ceux, comme le collectif Oxymore¹⁶, que Jean-Louis Violeau appellera ses « marginaux de l'intérieur¹⁷ »), ne se vivaient donc pas autrement que comme le groupe Blockhaus DY10. Cependant, soucieux d'opposer à d'éventuels interlocuteurs la façade officielle d'un collectif, le 12 juillet 1994, les statuts de l'association éponyme étaient déposés en préfecture de Loire-Atlantique qui entérinait sa fondation le 12 octobre¹⁸. Cela préparait l'occupation prochaine du bunker situé sur la parcelle « 10 » du lot « DY » de l'ancien plan d'occupation des sols (POS), rebaptisé depuis plan local d'urbanisme (PLU).

Nous pourrions voir dans cet acte de baptême la première ébauche d'une « forme indexée » : nous donnions au lieu son nom de blockhaus¹⁹ quand, dans le même temps, nous en faisons autre chose. La dénomination de l'association, encore et toujours ce souci d'écarter l'arbitraire dans nos créations, faisait tout simplement référence à la situation cadastrale du blockhaus situé au 5bis, boulevard Léon-Bureau, 44000 Nantes, à l'angle qu'il fait avec la rue La-Noue-Bras-de-Fer. La perspective de cette rue — laquelle apparaît furtivement dans une scène du film de Jacques Demy, *Une chambre en ville*, au sortir d'une réunion syndicale au Café du Progrès, rebaptisé pour l'occasion Café des Chantiers — débouchait à son extrémité, au niveau du blockhaus situé à main droite, sur le long portail bleu en résille métallique qui marquait depuis le début des années 1960 l'entrée monumentale des anciens Ateliers et Chantiers de Nantes connus comme les Chantiers Dubigeon au moment de leur fermeture en 1987. Souvent, les leaders syndicaux montaient en chaire sur la plateforme de l'un ou l'autre des escaliers du blockhaus qui leur faisaient face pour haranguer militants et grévistes²⁰. Le blockhaus, lui, longtemps un « murrissore » à bananes, servait une dernière fois d'atelier à une entreprise d'isolation spécialisée dans la navale²¹, avant d'être finalement laissé à l'abandon. À notre époque, le site des chantiers avait été ramené à ses fondations, réduit à un vaste terrain vague, sorte de parking sauvage sur lequel flottait l'ancien bâtiment des Ateliers et Chantiers de Nantes, devenu après rénovation la Maison des hommes et des techniques, tandis que les nefs Dubigeon qui abritaient le populaire mais défraîchi magasin La Trocante allaient devenir Les Machines de l'île sur le Parc des chantiers de la Prairie-au-Duc.

L'objet que l'association se proposait — avant même d'avoir investi le Blockhaus DY10, ses membres l'avaient à maintes reprises déjà arpenté et en bon *surveyor*, en ayant effectué le relevé et dressé coupes et plans — était : « *Par l'intermédiaire d'une réhabilitation, mettre en place un lien de création.* » Le typographe du *Journal officiel* substituait le mot « lien » au mot « lieu ». Ce hasard était heureux, tout-à-fait opportun, car il s'agissait bien pour nous de trouver le lien de création qui pourrait

¹⁶ Le collectif Oxymore, plus qu'à la définition d'une esthétique (il n'était cependant pas sans style), s'attachait à la diffusion des architectures actuelles. Cette association regroupait principalement des étudiants de la promotion qui nous précédait et dont la volonté était, à travers des expositions ou des événements, de montrer l'architecture fabriquée aujourd'hui et d'exposer des travaux d'artistes. Il était question de rencontres d'abord, faites dans le cours de la recherche des sujets et des références autres que ceux proposés par une école. Oxymore occupa successivement trois lieux toujours plus grands : le 19, rue des Petites-Écuries (1993-1995) ; le hangar 22, quai du Président-Wilson (1995-1998) ; le 8, place François-II enfin (1998-2002). Toujours composée d'une dizaine de membres, cette association, emmenée sous le leadership de Romain Rousseau, était notamment composée de : Michel Bazantay, Franck Biron, Delphine Coriou, Aymeric Dudon, Xavier Fouquet, Anne-Laure Furgé, Sylvain Gasté, Frank Gerno, Tifenn Jaffry, Fabienne Legros, Vincent Perraud, Élia Pijolet, Isabelle Rolland.

¹⁷ Cf. le texte de Jean-Louis Violeau et Philippe Bataille, « Blockhaus DY10 et Oxymore, marginaux de l'intérieur », in *Le Livre de l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes*, pp.280-281, infolio : ouvrage collectif coordonné par Dominique Amoureux.

¹⁸ Paru au *Journal officiel* n° 44, article n° 923, page 4 315, en date du 2 novembre 1994. Les sept membres fondateurs de l'association Blockhaus DY10 sont, par ordre alphabétique : Bodier Romuald (membre), Fillon Benoît (membre), Furgé Anne-Laure (membre), Lagré Stéphane (trésorier), Lebot Matthieu (président), Narioo Olivier (membre) et Riffaud Pascal (secrétaire).

¹⁹ Suite à l'article « La nouvelle vie du Blockhaus DY10 », paru dans le journal *Presse-Océan* en février 2002 ; André Agamemnon, un ancien ingénieur IPF des chantiers, déclarait, dans un long courrier de sept pages, qu'il avait conduit le chantier de la superstructure du blockhaus. Il rappelait qu'il s'agissait d'un « abri antiaérien » construit pour la « défense passive » et non d'un « blockhaus » mot qui désigne un « ouvrage de défense militaire ». Mais qui appelait ce blockhaus de son vrai nom, *Luftschutzraum* ? Sa construction, débutait fin janvier 1943. Au moment où notre ingénieur reprenait le chantier, six mois s'étaient écoulés et seules les fondations avaient été coulées. En un mois et demi, les travaux étaient achevés à l'exception des escaliers qui restaient à couler. Terminé le 15, les alliés le bombardèrent le 16 septembre 1943. Une bombe soufflante ouvrait la rue d'un cratère de 12 m de diamètre et de 6 de profondeur. André Agamemnon et deux de ses camarades étaient projetés 20 mètres à l'intérieur du blockhaus où ils étaient pratiquement laissés pour morts. Ils garderont de ce fait divers les séquelles d'une déficience auditive. Quand les alliés reviendront bombarder le 23, l'ouvrage pouvait sauver les 3 500 employés des Ateliers et Chantiers de Bretagne (ACB) pour lesquels il avait été bâti. Celui situé à l'extrémité du boulevard et qui abrite aujourd'hui Tremolino était quant à lui réservé aux employés des Ateliers et Chantiers de la Loire (ACL). Ce dernier servira à entreposer les archives des Chantiers jusqu'à leur fermeture.

²⁰ Dans un article de Thierry Ballu sur le Blockhaus DY10, « Le blockhaus qui a sauvé 3 500 vies », paru dans le quotidien *Ouest-France* du mercredi 25 août 2004, on peut lire : « La guerre finie, l'abri a végété, servant d'atelier ou d'entreposage pour les sous-traitants des chantiers. Il lui arrivait parfois de se transformer subitement en tribune syndicale. Jean Relet, président de la Maison des hommes et des techniques se souvient : "Tous au blockhaus, c'était comme un cri de ralliement. On allait au blockhaus lors des mouvements inter-chantiers." Comme lors des grandes actions de 1955, 1963 et 1964. La fusion des sociétés Loire et Bretagne a sonné le glas de la fonction revendicative du bâtiment. » ACB et ACL deviennent les Ateliers et chantiers de Nantes (ACN) le 25 novembre 1961 ; SFI-ACB le 1^{er} janvier 1966 ; Dubigeon-Normandie le premier janvier 1969 et enfin les Chantiers Dubigeon, filiale d'Alstom-Atlantique, le premier avril 1983. Les Chantiers ferment le 3 juillet 1987.

²¹ Nous récupérons un jeu des clés du blockhaus auprès de Mr Leroy, dirigeant d'une succursale d'*Evers Isolation* située dans la zone industrielle de la Vertonne, à Vertou, et qui se trouvait avoir travaillé là jusque dans les années 1980 voire à l'orée des années 1990. Le hasard voulait qu'il soit le père d'une camarade. Le blockhaus abritait un véritable atelier, notamment de soudure, le tout baigné dans un nuage de poussière d'amiante démantelé assez peu de temps avant l'occupation illégale des lieux.

souder le destin d'un collectif, lien autrement plus fort et plus significatif que l'éphémère des affinités électives. Lieu curieux pour une recherche qu'un blockhaus, si donner un avenir à ses activités ne va pas sans en faire tant soit peu la publicité, elle serait menée derrière d'épais murs opaques, échappant ainsi à la vue de tous : a-t-on jamais vu les légendes se construire dans la lumière crue ... La nuit du blockhaus était magnétique.

Au même moment, en cette ultime année d'études 1994-1995, les membres fondateurs du Blockhaus DY10 trouvaient refuge auprès des plasticiens de l'EAN, dans le « D5 », un département expérimental nouvellement créé, comme on aurait pu le croire à leur intention, en dernière année de 2^e cycle, pour promouvoir un « âge du faire » et « l'oubli de tous les préjugés sur la conception architecturale ». Son équipe pédagogique²², séduite par notre attitude devant la création, aussi parce qu'elle était émancipée et autonome, et attentive aux développements de notre réflexion qu'elle encourageait, a eu le mérite de nous laisser faire à notre idée, et ce faisant nous donnait confiance. En ce temps-là ce mot valait de l'or. Ce n'était qu'un don, mais un don de poète ... Ce dernier round avant l'épreuve individuelle du diplôme, nos TPF²³, avait la saveur d'une parenthèse enchantée qui, tout autant qu'elle était intellectuellement stimulante, nous laissait toute latitude pour faire du blockhaus un laboratoire expérimental. Dans le cadre de ce département, où nous prenions plus à cœur notre mission d'oubli²⁴ que nous n'avions le souci du faire, l'essentiel du temps était consacré à des excursions sur des sites de production choisis pour leur caractère singulier — des architectures plus ou moins sauvages ou le plus étrangement vernaculaires²⁵ — et, mis à part quelques plaquettes manifestes²⁶ qui résumaient notre point de vue du moment, nous ne créerions rien sinon le montage d'une exposition collective, « 7 installations », qui se tiendrait à la fin du mois de juin 1995 non pas à l'École d'Architecture mais au Blockhaus DY10.

Si nous n'avions pas attendu le D5 pour lire les artistes, surtout les écrits cruciaux de Kasimir Malevitch ou de Marcel Duchamp, en revanche nous lui devons la découverte des écrits de ce « mystique de la matière » qu'était Joseph Beuys dont nous n'avions jusque-là goûté que l'esthétique des œuvres, laquelle nous confortait dans une certaine approche brutaliste qui marque toujours celle de BLOCK ; des philosophes, nous explorions les contrées obscures de la philosophie existentielle, dont Martin Heidegger (*Essais et conférences* – nous voulions y trouver des réponses conceptuelles à cette question lancinante : comment les choses existent-elles ?) et la French Theory : Michel Foucault dont nous retenions principalement le concept utile d'*hétérotopie* (ce qu'était pour nous le blockhaus) ; et le continent Deleuze et Guattari dont nous apprécions les délices poétiques (pas seulement parce que de style obscur) de *Mille plateaux* : « acte sans image », « corps sans organe », approche géographique de la psyché (presque situationniste) sans oublier les « Machines abstraites ». Le sort veut qu'en cette année 1994-1995, Guy Debord et Gilles Deleuze étaient remis sous les projecteurs de l'actualité par leur disparition : le premier se tirait une balle dans le cœur le 30 novembre 1994, et nous redécouvrons les théories lettristes internationales de la « dérive psychogéographique » et du « détournement », le lien qui unissait l'esthétique et le politique dans les avant-gardes depuis Apollinaire, le futurisme et dada, jusqu'aux situationnistes ; le second se défenestrait le 4 novembre 1995 et la maturation de nos diplômes serait scandée par la diffusion hebdomadaire de son *Abécédaire*, ses entretiens filmés avec Claire Parnet. Les voies que nous proposait cette culture d'emprunt s'avéraient-elles sans issue, ces impasses étaient fécondes, car elles nous permettaient de savoir où se trouvait notre chemin.

²² Sa direction était assurée par Jean-Luc Cortella, né en 1948, formé à l'École des Beaux-Arts de Nantes et à l'École d'Architecture de Paris, à l'époque architecte en exercice libéral à La Rochelle et Maître Assistant des Écoles d'architecture. Le « D5 » était également encadré par un autre architecte d'un genre peu orthodoxe, Hervé Bagot, né en 1940, architecte et enseignant débarqué de Paris — on eût dit qu'en regardant seulement les choses, il les changeait en architectures ; encadré par deux plasticiens enfin : Ekkehart Rautenstrauch (1941-†2012) qui, né entre Bayreuth et Dresde en Allemagne de l'Est, avait poursuivi des études aux Beaux-Arts de Stuttgart, dans la tradition du Bauhaus, avant de s'installer en France en 1968, en tant qu'artiste plasticien, à côté de laquelle carrière artistique il devait enseigner 10 ans à l'École des Beaux-Arts et 24 ans à l'École d'Architecture de Nantes, jusqu'en 2006 ; et Alain Gunst qui, né en 1937 à Paris où il mènera des études aux Beaux-Arts de 1956 à 1964, viendra enseigner comme architecte-plasticien à l'École d'Architecture de Nantes, rue Massenet, où il exerçait encore peu de temps avant le déménagement de l'École Nationale Supérieure d'Architecture sur l'île de Nantes en 2009.

²³ Le travail personnel de fin d'études (TPFE) se composait, comme l'actuel projet de fin d'étude (PFE), d'un mémoire et d'une soutenance ; mais, contrairement au PFE, le TPFE n'était pas rattaché à un ultime module de projet. Placé sous la direction d'un enseignant, l'étudiant devait en définir lui-même la problématique et les modalités d'expression — parfois un projet, pour nous une installation — présentées en soutenance.

²⁴ Oubliant jusqu'au stage professionnel obligatoire de trois mois pour valider notre année, nos enseignants nous signalaient à propos qu'il était possible de l'effectuer dans le cadre d'une structure associative et acceptaient que nous signions nous-mêmes nos conventions au nom du Blockhaus DY10. Nous devenions par là-même nos propres employeurs ; notre temps n'avait pas de prix, et nous veillions jalousement à son bon emploi.

²⁵ Parmi lesquelles des troglodytes d'Anjou, sur les bords du Layon ; nous faisons également la visite du parc d'attractions Disneyland Paris qui, certes en montrait les versions en toc, mais dévoilait aussi une organisation globale de l'espace empruntant à la littérature utopique : l'usage qu'elle fait des palimpsestes est transposé sous la forme de dispositifs d'oubli lui permettant d'articuler plusieurs mondes (cf. pour s'en faire une idée *Utopiques : Jeux d'espaces* de Louis Marin : Le parc d'attractions comme « utopie dégénérée »).

²⁶ « *Collage* », le projet envisagé par la superposition d'informations, par B. Fillon, A.-L. Furgé et P. Riffaud, imprimé le 22 juin 1995 (l'École d'Architecture leur commandera ensuite la réalisation, pour septembre 1995, de la pochette qui couvrirait l'information pédagogique de l'EAN) ; « *La ville, relecture de 6 actions* », par S. Lagré et M. Lebot, imprimé le 22 juin 1995 — suivi de « *Introduction à un outil analytique critique* » et « *26 minutes de la vie d'une ville, trois subjectivités transcrites* », plaquettes imprimées chez l'auteur, l'une en septembre 1995, la dernière en juin 1996.

Entre 1994 et 1998, achèvement du second cycle d'études²⁷ ; réflexions sur les diplômes ; participations à des concours²⁸ ; conception d'installations ou de performances, notamment trois scénographies commandées par l'EAN pour signaler trois conférences importantes²⁹ ; aménagement-exploration de l'espace singulier du blockhaus : tout se confondait, fusionnait en une approche spéculative globale. L'espace-temps se dilatait. Cette période avait l'aspect fabuleux des voyages initiatiques (« *Go West !* », les portes du blockhaus étaient nos colonnes d'Hercule) et nous avions le sentiment de nous réapproprier sensiblement nos existences³⁰.

Block 001 47[8]94

Le groupe, constitué en association *hors les murs* du Blockhaus DY10, choisissait tout naturellement le médium de l'installation pour commettre son acte inaugural : **Block 001 47[8]94**³¹ se tenait dans la galerie Oxymore³², du 24 novembre au 3 décembre 1994. Tel un prototype atteignant dans sa structure principielle une vérité du premier coup — mais une vérité qui, pour continuer d'être émouvante et transmissible, doit sans cesse faire semblant de disparaître, pour resurgir dans un ébahissement sans cesse renouvelé — l'installation cristallisait pour la première fois notre triade conceptuelle ainsi que les paradoxes sur lesquels le groupe Blockhaus DY10, et dans son prolongement le collectif BLOCK, reviendraient.

Il faut souligner maintenant combien **Block 001 47[8]94** (galerie Oxymore en 1994), **Block 019 [44]96** (au blockhaus en 1996) et « **Forme intermédiaire** » (au Lieu Unique en 2007) sont trois installations qui se détachent par leur similitude. Toutes les trois articulent la triade :

1) *l'idée d'une grotte* (l'architecture conçue comme un territoire potentiel ; ce qui se traduit par la mise en place de dispositifs [architecturaux] de sens visant la révélation d'une poétique particulière de l'espace sensible, son « déjà-là ») ;

2) *l'omniprésence de la trame* (le lissage qu'elle opère et le recours systématique à des formes simplifiées — pareillement à une postproduction, le traitement de ces formes confine au registre des cultures numériques (son-vidéo-image) — c'est paradoxalement en rationalisant la matérialité du réel, plus globalement en en réduisant l'information, qu'on rend le mieux compte de leur complexité phénoménale) ;

3) *le pays* (l'architecture conçue moins comme un objet que comme un ensemble de relations) où la notion d'étendue est explorée : d'abord abstraite, interrogeant les représentations géométriques de l'espace ; plus concrètement ensuite, celle d'un territoire hors-champ³³ vaguement connoté par la présence urbaine de la nature ; résolument paysagère enfin, prise au sens d'un « agir dans le pays », la notion de paysage étant sensiblement déplacée vers le construit. Pour se trouver, le collectif répète donc toujours le même geste, alors que le contenu de son discours se précise³⁴.

²⁷ À l'inverse des cycles Licence-Master aujourd'hui, le DEFA s'obtenait formellement en trois ans et le DPLG en deux. Mais ces études étaient bouclées en moyenne en sept ou huit ans, les membres du groupe ne dérogeront pas à ces données factuelles, l'investissement dans le TPFE, travail personnel de fin d'études, réclamant souvent deux ans d'un travail exigeant et inquiet.

²⁸ Concours Zinc 95, réalisé par le groupe au blockhaus du 15 février au 15 avril 1995 ; deux propositions pour le concours BMW 96, en mai : équipe 1, B. Fillon et P. Riffaud / équipe 2, S. Lagré et M. Lebot ; le concours Barcelona 96 : B. Fillon et P. Riffaud ...

²⁹ Communication et scénographie de l'exposition « Dominique Lyon, communique large ... », à l'origine créée par l'IFA, dans le hall de l'EAN du 09 au 20 octobre 1995, par S. Lagré, M. Lebot, O. Narioo et P. Riffaud ; communication-installation dans le hall de l'EAN annonçant les conférences de François Seigneur et Jean-Marc Ibos & Myrto Vitart, du 04 au 18 mars 1997 par F. Bernard, B. Fillon, S. Lagré, M. Lebot, O. Narioo et P. Riffaud — puis, en collaboration avec François Seigneur au Blockhaus DY10, scénographie de l'installation « cianblancmajuntaunenoir » ouverte seulement le soir de la conférence, le 18 mars 1997 ; communication et scénographie de l'exposition monographique « Francis Soler, Suite sans fin », enfin, ouverte le 12 mai 1998 à la galerie de l'École des Beaux-Arts de Nantes, par F. Bernard, B. Fillon, S. Lagré et P. Riffaud.

³⁰ Pour Marx, du moins celui qu'on rattache à la tradition libertaire du marxisme, « *l'art contribue à la réalisation de l'homme total ; il est la réappropriation de soi après disparition de l'aliénation.* »

³¹ **Block 001 47[8]94** (installation) est réalisée en novembre 1994 par : R. Bodier, B. Fillon, A.-L. Furgé, S. Lagré, M. Lebot, O. Narioo, P. Riffaud. Publiée le 22 juin 1995, chez l'auteur, dans la plaquette « *La ville, relecture de 6 actions* », par S. Lagré et M. Lebot ; les quatre pages qui y étaient consacrées seront reproduites dans la revue fanzine *Oxymore 005, Répérages*.

³² Cf. note 16.

³³ En l'occurrence, ça n'était pas un champ mais une prairie engazonnée qui était indexée.

³⁴ Le groupe pratique effectivement pour moi, un genre spécial d'autocitation qui n'est pas sans rappeler *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, une nouvelle tirée des *Fictions* de Jorge Luis Borges ; pour le personnage « *Être en quelque sorte, Cervantès et arriver au Quichotte [...] sembla moins ardu — par conséquent moins intéressant — que continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte à travers les expériences de Pierre Ménard* ». Pierre Ménard applique cette méthode, mais radicalisée, qu'en sont temps Isidore Ducasse exposait ainsi : « *Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste.* » Au terme d'un tel processus généralisé à cette œuvre emblématique de la littérature espagnole, pouvait-on lire le Quichotte — tout le Quichotte — comme si c'était Ménard qui l'avait conçu. Cette méthode, le groupe Blockhaus DY10 puis BLOCK se l'appliquait. Ainsi, nous pouvons aujourd'hui

En janvier 1995, de vaines démarches ayant été entreprises³⁵, le Blockhaus DY10 est investi en toute illégalité et occupé *sans titre* ; nous obtenons le raccordement au réseau EDF, dont les factures valent *justificatif de domicile*³⁶, ce qui nous permettra, le 23 septembre 1996, par modification de ses statuts, de procéder au transfert du siège social de l'association *in situ* au 5bis, boulevard Léon-Bureau³⁷.

Un blockhaus éducateur

Tout d'abord sensibles et attentifs à l'aura d'un tel lieu, à la fois « monument du péril » et tombeau de « l'illusion des remparts » comme évoqué par Paul Virilio dans son *Bunker archéologie*³⁸, les membres fondateurs du Blockhaus DY10 le choisissent pour ce qu'il est : une architecture réduite à l'essentiel, efficace déduction de ses concepts directeurs ; et pour ce qu'il n'est pas : l'archétype d'une architecture dévolue à un usage quotidien. « *Nous croyions à la suggestivité immanente de ce genre de lieu ; le blockhaus ne pouvant qu'influer sur notre pensée par notre seule confrontation avec lui.*³⁹ » En cela nous ne serions pas déçus, et le blockhaus serait notre éducateur. Il viendrait détruire nos dernières certitudes sur l'architecture ; le sens se déplace, tout devient possible, tout y est neuf parce qu'à reprendre depuis le début. Ce qui avait du sens devient très vite hérétique : la cloison, la porte, son chambranle et sa poignée, la fenêtre, etc. Tout ici invite à une appropriation nomade du sens et de l'espace. Ce que nous nommions « espace sans affectation » était « *comme le corps de ce blockhaus dont les seuls signes apparents étaient les traces qu'y avaient laissées les planches des banchages et dont le cloisonnement n'est qu'un pliage du plan qu'il ne hiérarchise pas.* » A contrario de l'arrière-monde des idées placé au-delà de l'horizon de la grotte par Platon, nous étions bel et bien venus chercher un autre monde, mais *ici-bas et maintenant*, au fond de cette grotte moderne artificielle : la situation aiguës nos intuitions et nombre d'entre nous découvraient qu'un environnement aussi radical que celui du blockhaus, irréductiblement opposé à la fonction superficielle du décor, pouvait effectivement être à la fois « empreinte » et « matrice » d'une création.

Block 019 [44]96

Passé les dix premiers mois à régler les questions logistiques les plus fondamentales, le lieu viabilisé⁴⁰ et le transfert du siège social de l'association effectué, le groupe Blockhaus DY10 *dans ses murs* choisit à nouveau le médium de l'installation pour commettre son acte inaugural. Le lieu ouvre ses portes au public du jeudi 31 octobre au dimanche 3 novembre (puis sur

faire une relecture du **Block 001 47[8]94** à l'aune des conclusions auxquelles le collectif BLOCK arrivait au moment où il proposait l'installation « *Forme intermédiaire* » au Lieu Unique.

³⁵ Cf. note 5.

³⁶ C'est à l'aune de mon expérience de l'occupation illégale des locaux d'ETR* que je pouvais entraîner le groupe dans celle du Blockhaus DY10 — un acte qui, dans ses débuts tâtonnants, n'est jamais envisagé de façon sereine. Cette technique de légitimation d'une occupation à partir d'un « justificatif de domicile », je l'avais expérimentée en 1988, alors encore lycéen, pour occuper les locaux vacants du 30, boulevard de Chantenay à Nantes (initiative de Stéphane Lagré et Bruno Kretz qui, déjà, étant batteur et lui guitariste, avait sa nécessité dans la musique et le besoin d'un lieu idoine pour la pratiquer en toute liberté). Depuis 1990, sous l'impulsion notamment de Nathalie Olivier, le collectif composé à l'origine d'une faune d'étudiants en rupture de banc rencontrée dans un café de la rue Scribe où elle avait sa cour, s'était lui-même monté en association. Il existerait désormais sous le label associatif « ETR* » alias le « Torride », alias le « GrooveLand », un lieu de création qui s'épanouissait dans des fêtes parfois de grande ampleur, accueillant une nuit jusqu'à 3000 personnes.

Après six mois passés dans les locaux de Trempolino, alors situés boulevard de l'Égalité, ETR* hébergera un temps ma dernière formation musicale, le groupe d'expérimentation sonore GROUND (percussion, Stéphane Lagré, guitares, Romain Rousseau, Pascal Riffaud ; sans oublier la participation de Frank Gerno au *sampling*), créé en 1993. Bien que depuis septembre 1995 la formation répète au Blockhaus DY10, et que des concerts y ont régulièrement lieu depuis la prestation inaugurale du groupe « Zero » le 12 juillet 1995, c'est le 11 juin 2009 que GROUND (*cf.* <http://groundmusic.free.fr>) inaugurera, par un concert de trente minutes, ce qui est désormais connu comme les *Set/30'* du Blockhaus DY10 dont le collectif est plus que jamais actif aujourd'hui (*cf.* <https://fr-fr.facebook.com/set30dy10>). ETR* et le Blockhaus DY10 sont deux lieux discrètement alternatifs qui ont une certaine continuité historique (les membres de l'un ayant pour une part été membres de l'autre, ce essentiellement par nécessité de pratiquer une musique sévèrement amplifiée, aujourd'hui à dominante électro), deux lieux qui existent toujours sous leur forme initiale de « squat », tolérés parce qu'ils se sont imposés comme des lieux culturels importants de la ville ; le Blockhaus DY10 surtout, certes en tant que lieu de diffusion des musiques actuelles et de l'art contemporain également, mais la pratique d'un art contemporain préoccupé par la question de l'espace était la vocation véritable du groupe initiale dont j'étais partie prenante.

³⁷ Paru au *Journal officiel* n° 41, article n° 869, page 4469, en date du 9 octobre 1996. Étaient présents à l'assemblée générale, par ordre alphabétique : Freddy Bernard (membre issu de l'École des Beaux-Arts de Nantes), Benoît Fillon (membre), Stéphane Lagré (trésorier), Matthieu Lebot (président), Olivier Narioo (membre), Pascal Riffaud (secrétaire).

³⁸ Édité pour la première fois en 1975, à l'occasion de l'exposition du musée des Arts décoratifs qui présentait les documents du fonds photographique de Paul Virilio, *Bunker archéologie* est à l'origine des recherches sur les fortifications de la Seconde Guerre mondiale. Comme l'exprime dans son texte Nicolas Moulin, la découverte de lieux aussi emblématiques que les blockhaus ou les mégastructures longtemps laissées à l'abandon, comme le Ryugyong Hotel de Pyongyang resté plus d'une dizaine d'années à l'état de gros œuvre, s'accompagne d'une fascination pour les ruines modernes ; cependant, cette fascination n'entre en rien dans l'esthétique de BLOCK qui retient surtout de ces architectures insolites le lien privilégié qu'elles entretiennent avec le paysage.

³⁹ « *La rigueur du lieu et celle d'une réflexion menée en son sein seraient en corrélation étroite.* » Un argument que nous développons dans la petite plaquette d'une quinzaine de pages que nous adressons au diocèse, identifié comme l'un des propriétaires du lieu, à l'automne 1994 (*cf.* note 5).

⁴⁰ Cette installation était l'occasion de poser un éclairage complet des lieux : 72 néons de 120 connectés en parallèle, 3 par pièce alignés au centre sur l'axe des alvéoles.

demande jusqu'au 26 novembre 1996), pour la visite du **Block 019 [44]96**⁴¹, une installation unique du simple fait qu'elle occupe l'ensemble des espaces vidés du blockhaus, toit compris. Il nous sera impossible de reproduire cela par la suite.

Cette installation est tellement importante que le collectif BLOCK, dans le propos liminaire aux *Formes indexées* qu'il fait paraître dans le catalogue de l'exposition *Archilab 2002*, illusion de la mémoire ou véritable conviction, en fait l'acte de sa naissance⁴². Je ne peux personnellement pas la dissocier de celle produite pour la galerie Oxymore en 1994.

S'enchaînent bientôt les trois premiers TPFÉ scénographiés et soutenus au Blockhaus DY10 :

En février 1997, celui de Pascal Riffaud⁴³, « *Potentiel : 4 machines* » (à la fois mémoire et plaquette d'exposition). Y est abandonnée toute idée d'adéquation de la forme à une fonction précise. Nous sommes d'abord sur le versant du refus, l'affirmation négative d'un « sans-objet » que le titre « no-chaire », par exemple, trahit ; cependant, un renversement de polarité est introduit au biais d'un rapport d'échelle qui se doit de rester pertinent entre les éléments fragmentaires proposés que ce soit à l'homme, à la ville ou au territoire ; un rapport d'échelle qui ouvre un potentiel d'usages. Le mobilier n'est plus pensé comme un design⁴⁴ fonctionnel mais comme une machine abstraite, un dispositif d'appropriation, un potentiel *machinique* qui s'incarnerait dans des agencements repérables dans le cours dynamique de l'appropriation d'un territoire.

Signalons au passage le discret « *Projet 3#* » qui propose, par un *sampling* urbain, rien moins que la duplication du pont Anne-de-Bretagne situé non loin du blockhaus dans l'axe du boulevard Léon-Bureau. On pense évidemment à la peinture de Giorgio De Chirico, mais nous nous situons là à l'opposé du jeu sur la mémoire qui procure à ses œuvres un curieux sentiment d'absence. Au contraire, le *sample* urbain révèle la présence de ce qui est devenu inaperçu, la force de l'habitude l'ayant rendu absent à la conscience. Ce genre primitif de forme indexée (un simple copier-coller-déplacer) qui nous est en l'occurrence proposé ouvre la série des « Ghost » dans l'œuvre polymorphe mais cohérente des BLOCK. Au demeurant le plus radical, nous pensons au projet « Ghostbunker » proposé en 2004 pour la surélévation du Blockhaus DY10 dont une énième mutation s'annonce : passer du squat au bâtiment, un nouvel enjeu dans ces années-là⁴⁵.

En juin 1997, celui de Stéphane Lagré⁴⁶, « *Machines abstraites et autopoesie* » (à la fois mémoire et plaquette d'exposition). Ce travail était également accompagné d'une installation, dans trois alvéoles du blockhaus, « Trois composantes abstraites » : un corps sans organe (la salle blanche, l'abstraction ne signifiant pas du tout disparition de la matière présente en l'occurrence dans toute la gloire de sa phénoménalité), un principe d'appropriation de l'espace, aussi bien un potentiel d'appropriation (une palette de parpaings posée sans palette, « *affronter seul le parpaing aveugle et sourd avec pour unique ressource ses mains et sa tête* », avec plus loin un transpalette rendu inutile), et l'installation sur une trame, au sol de la dernière alvéole, des seize composantes d'un « non meuble » (conçu comme une machine abstraite composée d'éléments autonomes pensés au plus simple et pouvant prendre trois configurations complètes ; les configurations partielles étant infinies). Ce que je nommais un « totem fonctionnel » s'apparentait à

⁴¹ L'installation **Block 019 [44]96** est conçue par F. Bernard, B. Fillon, S. Lagré, M. Lebot, O. Narioo et P. Riffaud. Installée entre le mercredi 16 et le mercredi 30 octobre, elle est ouverte entre le jeudi 31 octobre et le dimanche 3 novembre (puis sur demande jusqu'au 26 novembre 1996), elle occupe une surface de 1 978 m² : les deux niveaux du blockhaus, le toit et une partie de la prairie engazonnée de la Prairie-au-Duc. Seront fabriqués : 108 moules carrés de 20 x 20 x 8 en tôle pliée électro-soudée pour extraire et conditionner les prélèvements de mottes ; 4 grands racloirs en tôle pliée de 100 x 50 x 20, pour prélever, déplacer et poser les bandes du sol végétal sédimenté en 50 ans sur le toit. Cf. l'article de Pierre Giquel, *Une expérience exemplaire au « Blockhaus DY10 », La Nature sur le toit*, publié dans *Ouest-France* du lundi 4 novembre 1996.

⁴² « *Block naît en 1996 d'une performance autour d'un bunker de la Seconde Guerre mondiale, le Blockhaus DY10 à Nantes.* » (catalogue *Archilab 2002*, aux éditions HYX, p. 86).

⁴³ TPFÉ in Blockhaus DY10 de Pascal Riffaud. Jury composé de E. Rautenstrauch, plasticien, directeur d'étude, École d'Architecture de Nantes ; A. Gunst, architecte, École d'Architecture de Nantes ; D. Servos, architecte, École d'Architecture de Bordeaux ; P. Lafond, architecte, personnalité extérieure. Cf. aussi article de Pierre Giquel, « Pascal Riffaud au blockhaus DY10, Une installation "potentiel" », paru dans *Ouest-France* du jeudi 6 février 1997.

⁴⁴ La « no-chaire » tout comme le « non-meuble-projet 5# » ne sont cependant pas sans style. Si l'esthétique de Pascal lui est très personnelle, on peut en l'occurrence y voir une citation de Sol LeWitt, une autre de Carl André.

⁴⁵ Je proposerai moi-même en 2007 « *The displaced ghost castle* », le déplacement latéral d'une copie du château de Prague, dont la définition de la modélisation serait réduite par optimisation du maillage, sur la parcelle de même forme en projection du site tchèque qui nous était proposé au concours Europan-9 (projet salué d'une citation par un jury composé notamment de membres de l'agence hollandaise MVRDV).

⁴⁶ TPFÉ in Blockhaus DY10 de Stéphane Lagré. Jury composé de A. Gunst, plasticien, enseignant à l'École d'Architecture de Nantes, directeur d'étude ; H. Bagot, architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Nantes ; D. Servos, architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Bordeaux ; B. Plisson, architecte, personnalité extérieure. Cf. article de Pierre Giquel, *La conception de l'habitat de B. Fillon et S. Lagré. Deux installations au Blockhaus DY 10*, paru dans le journal *Ouest-France* du jeudi 19 juin 1997 ; parution également d'un extrait de *Machines abstraites et autopoesie* dans la revue *Purple Prose* n° 13, hiver 1998, *The Abstract Issue*, « Les proto-machines d'architecture ».

l'idée d'un stockage d'objets fonctionnels pouvant, dans la dynamique de l'appropriation, cristalliser des territoires sur le corps sans organe de l'espace pensé abstraitement comme « espace sans affectation » — ce que signifiait déjà pour le groupe la condensation de notre matériel placé derrière un film PVC tendu devant des stockages compacts en fond d'alvéole lors de l'installation **Block 019 [44]96** six mois auparavant.

En juin 1997, celui de Benoît Fillon⁴⁷, « *Salade* » (à la fois mémoire et plaquette d'exposition). Ce mémoire explore la question de la nécessité en architecture, bien entendu jamais plus clairement exprimée que dans un contexte de production ou dans celui de la distribution ; et c'est certainement dans le contexte agricole qu'elle est le plus radicalement exprimée, là pourtant où l'architecte ne trouve paradoxalement pas à s'exprimer : matière à projet, un hangar ou une serre ne sont pas à proprement parler des architectures savantes, ce qu'elles pouvaient pourtant devenir dans les mains d'un Glenn Murcutt, par exemple. Benoît Fillon endosse le bon sens du paysan dont il associe l'univers à l'émerveillement renouvelé des saisons et la multitude des émotions plastiques qu'elles procurent dans leur enchaînement. Ce que nous retiendrons des maquettes qu'il montrait au blockhaus lors de l'exposition « Déplacements de sens, 6 maquettes-cas (Site[s] – Matière[s] – Ressources[s] – Fabrication[s]) » ouverte du 13 au 16 juin 1997 et lors de sa soutenance le 19, c'est son « belvédère colza ». Ce projet cristallise ce moment de la tension induite par la perspective du retour cyclique et éphémère de l'effusion presque brutale des cultures de colza venues à floraison. Il y entre beaucoup de ce qu'Yves Klein nommait « gouvernement de la sensibilité », mais dans la radiosité des monochromes de pigments pulvérulents jaunes qui incendient chaque année la campagne ; pigments que nous retrouvons tamisés en couche mince sur un socle mobile, fine couche poudreuse jaune sur laquelle était posée une maquette toute simple. Cette tension était figurée par une structure modeste édifiée en plein champ et revêtue d'un ondulé plastique transparent jaune. Cette « tentation paysagère déplacée vers le construit » est une intuition forte anticipée ici et vers laquelle tendra l'esthétique de BLOCK. Ce projet « sans objet », dans le sens où il n'a pas d'autre utilité qu'être la marque indicielle d'une émotion plastique fugitive, sera la matrice de plusieurs actions menées par la suite par le collectif : c'est évidemment le cas de l'action « DataRose » en 1999 ; schéma qui évolue pour donner le projet « Pattern » en 2002, dans lequel les tramways de la ville de Nantes sont mappés en *covering* avec le motif architectural remarquable de la façade d'un des bâtiments du CHU. Le bon sens paysan le cédait à la culture électro et numérique en général : « échantillonnage », « copier-coller-déplacer », « mixage », « optimisation de l'information », etc. Dans cette logique, qui est aussi celle à laquelle l'architecte se plie, qui conduit le collectif du naturel vers l'artificiel, BLOCK reste cohérent.

En juin 1998, Denis Brillet⁴⁸, qui vient rejoindre le groupe, soutiendra son TPFÉ, « Learning from Los Angeles », à l'EAN. Il introduit avec fracas et humour la dimension fictionnelle des villes⁴⁹. Ce travail donnera lieu à une vidéo-montage-performance, « Los Angeles », réalisée en collaboration avec Aurélie Cotillard dans le cadre de la bourse L'Envers des villes 2003⁵⁰. Le film est la formalisation d'une recherche sur la ville contemporaine et plus particulièrement Los Angeles. Il focalise non pas sur le côté offert au regard de la ville — un territoire plat et infini où les fonctions se succèdent dans un enchaînement à la logique insondable, si bien qu'il apparaît arbitraire en surface —, mais sur son envers fictionnel propagé par le cinéma, dans lequel l'architecture et le paysage polymorphe de la ville puisent une forme d'intelligibilité : la géographie reconstituée d'un parcours recomposé à partir de *samples* sélectionnés de films hollywoodiens est mixée avec le même parcours filmé d'un footing de Denis Brillet qui croise sereinement le chemin des acteurs les plus emblématiques des *blockbusters* dont les personnages, le plus souvent des policiers ou des voleurs, sont dans la plus mauvaise posture. Ça tire de partout. Le projet développé dans son TPFÉ d'une façade de maison reprenant, faceté, le modelé de la falaise située en arrière-plan ; mêlé à un topique du groupe — la

⁴⁷ TPFÉ in Blockhaus DY10 de Benoît Fillon. Jury composé de H. Bagot, architecte, directeur d'étude, École d'Architecture de Nantes ; J.-P. Vassal, architecte à Bordeaux, co-directeur d'étude ; A. Gunst, architecte plasticien, École d'Architecture de Nantes ; Duncan Lewis, Agence François-Lewis architectes, Paris, personnalité extérieure. Cf. article de Pierre Giquel, *La conception de l'habitat de B. Fillon et S. Lagré. Deux installations au Blockhaus DY 10*, paru dans *Ouest-France* du jeudi 19 juin 1997.

⁴⁸ TPFÉ à l'EAN, Jury composé de : J.-L. Cortella, architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Nantes, directeur d'étude ; A. GUNST, plasticien, architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Nantes ; D. Sevos, architecte et enseignant à l'École d'Architecture de Bordeaux ; J.-P. Kerdoncuff, architecte, personnalité extérieure.

⁴⁹ Le groupe était déjà pleinement conscient de ce qu'Alain Roger, dans son *Court traité du paysage*, nomme « Artialisation » (*in situ* elle a une proximité conceptuelle avec des techniques réputées archaïques : tatouages, peintures faciales, qui transforment la femme en œuvre ambulante, tour-à-tour bariolée, ciselée, sculptée. Enduit sur nature, *sur-naturel*... Baudelaire ne soulignait-il pas, à propos du maquillage, qu'il « rapproche l'être humain de la statue ». *In visu* elle est médiatisation par les œuvres artistiques du regard, ce mince voile ou écran qui s'interpose entre les hommes et les choses mondaines, la « mince bête blanche de Musil » parlant de la statuaire. C'est cette double artialisation qui rendait possible la sensibilité paysagère : le « paysage » étant au « nu » ce que le « pays » est à la « nudité ». Ces techniques n'étaient-elles pas également celles qu'avaient explorées les avant-gardes esthétiques dans notre siècle : les Situationnistes, une dernière fois, nous avaient montré qu'en regardant simplement la ville autrement, les villes étaient transformées.

⁵⁰ Ce travail a été rendu possible par l'AFAA, Laurent Devèze & Sylvie Christophe du consulat de France à Los Angeles, Duncan Lewis, Jean Blaise, Olivier Tourraine et François Perrin.

fascination pour les *billboards* US (cf. *Urban resonance*, 2001 ; *Urban shifting*, 2003 ; *Jardiland*, 2003 ; *Signomark*, 2004) — ressurgit dans un projet tout récent de l'agence : « Étoile », *Espaces et Technologies Ouverts pour l'Innovation des Laboratoires et des Entreprises* à Évry (91), réalise tardivement ces vieux fantasmes.

Précarité et pérennité du lieu

Dans sa forme libertaire, un lieu à but culturel et artistique comme le blockhaus peut-il durer toujours ? En mai 1997, interviewé par Philippe Gildas, Jean Blaise, le directeur du futur Lieu Unique, dévoile ses vues sur le blockhaus dans l'émission *Nulle part ailleurs* de Canal+. S'organise une rencontre avec Jean Blaise et Pierre Gralepois du CRDC au sujet du « Grenier du Siècle : au passage à l'an 2000, 10 000 objets seront scellés dans un entrepôt. Réouverture : le 1^{er} janvier 2100 ». Il nous est alors signifié que le blockhaus pourrait faire office de capsule temporelle : évacué, il deviendrait le lieu de dépôt de ce « musée imaginaire » scellé pour un siècle. L'acte de résistance du groupe ? Proposer un contre-projet qui sera soumis le 12 novembre⁵¹. Clou du festival Fin de siècle qui se tiendra dans les anciennes usines Lefèvre-Utile réhabilitées par Patrick Bouchain pour accueillir les locaux du CRDC et rebaptisées pour l'occasion « Lieu Unique », le Grenier du Siècle prend finalement place dans l'épaisseur de l'une des façades du bâtiment, et le Blockhaus DY10 gagne de bonne guerre un soutien bienveillant : Jean Blaise deviendra le parrain du collectif BLOCK, lauréat en 2002 des Albums de la jeune architecture par le ministère de la Culture et de la Communication.

En janvier 1998, le groupe Blockhaus DY10 connaît des dissensions et les activités se scindent au sein du lieu⁵². Je déclarais dans un accès de fureur : « Le Blockhaus est mort⁵³ ». La ligne du groupe historique, dans sa forme la plus désintéressée et respectueuse du caractère nomadique du lieu, se perpétuait un court laps de temps dans la création du groupe DATA.10 *in* BLOCKHAUS DY10 (1998-1999)⁵⁴, nous lui devons notamment :

— L'installation « Mesure/n », indexant les zones différenciées du plancher de l'appartement d'un particulier, 11, boulevard de Strasbourg, ouvert au public dans le cadre de l'initiative Art-Home le 11 mars 1998 : une dizaine de volumes sont déterminés par la longueur et la largeur d'une latte représentative multipliée, à raison de 1 mm de hauteur chacune, par le nombre d'unités comptées dans chaque zone. Ces volumes seront réalisés en béton et chacun sera installé sur une latte à son emplacement désigné.

— L'installation vidéo « La lumière des néons n'est pas toujours blanche ... le béton non plus », réalisée en collaboration avec Valérie Marion dans le cadre du forum « Femmes d'Europe », qui se tenait en novembre 1999 au Palais des congrès de Nantes : le montage d'une série de petites performances filmées dans l'axe d'une alvéole du blockhaus projeté à taille réelle.

— Un projet pour le concours d'idées *BSM, Restructuration de l'ex-base des sous-marins de Keroman*, lancé par la Ville de Lorient en juillet 1999 (projet sélectionné, conçu en collaboration avec le bureau d'étude Isateg Nantes). L'opportunité de décliner une nouvelle fois la triade de la grotte, de la trame et du pays ; plusieurs aspects du projet relevant clairement du registre des « formes indexées », il est clairement revendiqué par BLOCK aujourd'hui.

Le 24 août 1999, un courrier était adressé à notre député-maire Jean-Marc Ayrault. Tenant d'abord à lui faire part officiellement de l'occupation du Blockhaus DY10 depuis quatre ans ; demandant ensuite si une aide pouvait être espérée pour que soient

⁵¹ Un exemplaire est actuellement prisonnier de la capsule temporelle du « Grenier du Siècle » et sera de nouveau accessible en 2100.

⁵² De ces scissions émergeront notamment deux structures professionnelles : la SARL BLOCK architectes (www.b-l-o-c-k.com) en 2000 et Concept Plastique en 1999, qui deviendra Metalobil (www.metalobil.fr) en 2004.

⁵³ L'idée que le lieu Blockhaus DY10 puisse devenir une « pépinière d'entreprise » ou un simple local à vocation « socioculturelle », pourquoi pas une « Maison des jeunes et de la culture », m'était insupportable. L'avenir me donnerait malheureusement en partie raison. Colère mémorable, les témoins se rappelleront l'anecdote du « martyr d'un paperboard ».

⁵⁴ Le nom de « Bureau » ayant été un temps envisagé (certainement celui de « l'Intelligence Service »), le groupe composé autour du binôme S. Lagré et P. Riffaud lui préférera finalement celui de DATA.10. Incarnée dans la « No-chair » de Pascal et mon « Non-meuble », l'approche « sans-objet » du mobilier, reconduit dans notre concept d'« espace sans affectation », découle de la mutuelle admiration que nous entretenons pour l'œuvre picturale mais aussi écrite de Kasimir Malevitch (1879-1935). Les tenants et aboutissants de sa pensée seraient déplacés sur le terrain de la problématique de la forme et de la fonction et de la critique générale de l'économie du signe : « Data » désignant le concept global d'information et « 0.10 » faisant référence à la dernière exposition futuriste de tableaux qui réunissait pour la première fois en novembre 1915 les œuvres venues à maturité de deux de nos icônes : sur le versant spirituel Malevitch et son « Carré noir » ; sur le versant constructiviste Vladimir Tatlin (1885-1953) et ses « Contre-relief d'angle ». Pour le groupe il n'y a pas de dualité de l'esprit et de la matière. « 0.10 » rappelant cette phrase du Grand pope du suprématisme dont nous nous appropriions le mantra : « *Je me suis métamorphosé en zéro des formes et me suis repêché dans le tourbillon des saloperies de l'Art académique.* » Autant dire que ce que nous découvrons par nous-mêmes n'avait jamais été enseigné dans nos écoles d'Architecture.

mis aux normes les espaces de nos locaux susceptibles d'accueillir du public. Les membres historiques du Blockhaus, de plus en plus accaparés par la vie professionnelle, tiennent à pérenniser les activités de diffusion culturelle qui y ont été mises en place. Pour la musique, le rituel des Set/30⁵⁵ ; pour les arts plastiques une galerie d'art contemporain dont « Drôle d'organe⁵⁶ », « La station mobile⁵⁷ » et le collectif « —Haus⁵⁸ » aujourd'hui devaient être les curateurs successifs. Dans sa version déterritorialisée, le collectif à but culturel « Le Labo⁵⁹ » organisait des actions aussi bien au blockhaus qu'au sein des institutions culturelles établies, où seraient explorées des interactions entre danse contemporaine, musique actuelle et art de l'installation et de la performance. Trois éditions du « Labo » ont lieu entre 1999 et 2000 ; la première permettait au duo⁶⁰ composé de Denis Brillet et Pascal Riffaud⁶¹, avec la performance « Feed back » proposée dans les locaux du FRAC alors situés en centre ville, d'explorer ces ponts possibles. Ils mixaient, le captant d'abord au moyen de micros contacts, le son émis par les danseurs Loïc Touzé, Yves-Noël Genod et Latifa Laâbissi, qu'ils leur diffusaient en retour, dans le temps légèrement différé d'une postproduction, pour rétroaction.

Formation et émancipation professionnelles

Nous faisons tous⁶² nos armes à l'agence Gaëlle Péneau Architectes Associés (GPAA), qui avait élu domicile dans un des hangars du quai des Antilles. S'il se professionnalisait-là, c'est en revanche dans le sillage de l'architecte Duncan Lewis, qui s'établissait à Angers, que le groupe jusque-là informel⁶³, se constituera en SARL BLOCK Architectes.

C'est en juin 1997, à l'occasion de la soutenance du travail personnel de fin d'études de Benoît Fillon, dont il était un des membres du jury en tant qu'intervenant extérieur, que nous rencontrons Duncan Lewis⁶⁴. Entre 1999 et 2002, les collaborations sont nombreuses : citons le Parc du végétal, puis le projet d'urbanisme du « plateau de la Mayenne » attenant, sur la commune d'Avrillé, et l'école d'Obernai rien qu'en 1999 ; mais c'est avec leur collaboration sur « La cité manifeste de Mulhouse » en 2002 que l'esthétique radicale de BLOCK trouve à s'hybrider le mieux avec l'esthétique puissante de l'architecte écossais. L'énergie dépensée dans un court laps de temps a consumé les forces : l'agence Lewis/Potin/Lewis, comme l'amour, aura duré trois ans... Reste l'amitié. Séparés de Duncan Lewis en 2002, Hervé Potin et Anne-Flore Guinée viendront s'établir à Nantes dans les locaux de l'agence BLOCK, rue Scribe⁶⁵.

Le 18 septembre 2000, c'est donc la création de l'agence BLOCK qui réunit les trois architectes : Denis Brillet, Benoît Fillon et Pascal Riffaud. Quant-à-moi, dans l'attente de m'expatrier au Japon, je montais en individuel l'agence Data0.10. Avec leur nom, chacune des agences emportait quelque chose du Blockhaus DY10. Les deux années qui précéderaient mon éclipse tokyoïte

⁵⁵ À l'occasion du pressage en 2010 du premier vinyle du groupe GROUND (S. Lagré, P. Riffaud, R. Rousseau), Pascal Riffaud fondait le label Set/30'. S'ensuivront les albums vinyles des groupes Subutex et Robonom. Il décédera le 24 juin 2017, avant d'avoir mené à bien la postproduction du second album de GROUND qui ne verra pas le jour.

⁵⁶ Actif entre 1999 et 2003, le collectif « Drôle d'Organe », issu des Beaux-Arts de Nantes, est composé de Sarah Grousset et Aurélie Leclerc.

⁵⁷ Actif entre 2004 et 2014, le collectif « La Station Mobile », issu des Beaux-Arts d'Angers, est composé de Hermine Penhoat, Nicolas Martin et Bruno Soubrane.

⁵⁸ Le collectif « —HAUS » est réuni au blockhaus en 2015 à l'initiative de Pascal Riffaud, Armelle Pitot-Belin et Hélène Retailleau. Premier bureau (2015-2017) : Karine Poirier, Edwige Fontaine et Jean Depagne. Deuxième bureau (2017) : A. Pitot-Belin, E. Fontaine, H. Retailleau. Programmation : P. Riffaud, A. Pitot-Belin, H. Retailleau, E. Fontaine, C. Toscer ; Autour de cette équipe : D. Brillet, B. Fillon, S. Olivier, E. Leduc, P. Bertrand, F. Bertrand, M. Cortès, L. Chevalier, J. Depagne. (www.haus-block.fr)

⁵⁹ Le « Labo » était un collectif composé d'Anne Roumet, Nadia Fartas et Stéphanie Olivier, actif entre 1998 et 2000.

⁶⁰ Après la performance « Feed Back », le duo prend plusieurs noms en s'associant à d'autres artistes. On lui doit notamment : en collaboration avec le couple d'artistes Patrice Gaillard & Claude l'installation-performance « Multipach » au Lieu Unique en 2000 ; devenu le trio « Dot Stab », avec Patrice Gaillard, une intervention au Zoo bizarre de Bordeaux en 2002 ; redevenu un duo, sous le label « DrumDrum », ils interviennent au « Transpalette » à Bourges en 2008 ; dans le cadre du vernissage de deux expositions de l'artiste Pierre Besson, la première la même année au Musée des Beaux-Arts d'Angers, avec la participation de Quentin Sirjacq ; la seconde au Centre d'Art de Château-Gontier, à la Chapelle du Geneteil, en 2014.

⁶¹ En plus de sa contribution à la *noise* de Ground et à l'électro-expérimentale de DrumDrum, en plus de l'organisation des Set/30' et de son label, Pascal Riffaud développait sa propre musique connu sous le label « Aalpes », en fait une quasi anagramme de son prénom. Distribué par ovvk recordings : *endless bunker*, 6 titres (2008) ; *double*, 6 titres (2014) ; *Single#1* (2015) — (aalpes.bandcamp.com)

⁶² Benoît Fillon d'abord, suivi par Pascal Riffaud, puis Stéphane Lagré, Denis Brillet enfin.

⁶³ ... dont je suis un peu le Pete Best.

⁶⁴ Associé d'Édouard François depuis 1994, leur agence parisienne s'était fait une spécialité de l'intégration du végétal dans les architectures. Les deux architectes se séparaient en 1997, et se créait en 1999, à Angers, l'agence Lewis/Potin/Lewis établie dans les modestes locaux d'une ancienne boutique *La Retouche angevine* coincée entre un bar échangiste et un sex-shop. Formé à la School of Design, Royal College of Art, Duncan Lewis ne sera fait architecte, par décret, qu'en 2001.

⁶⁵ Les deux agences achèteront ensemble en 2011 les locaux en *open space* situés au 13, de l'allée de l'Île-Gloriette où elles ont établi leur activité.

entre 2001 et 2004, un groupe informel se créait qui unissait nos deux forces à celle montante de Duncan Lewis. La façade unitaire de ce groupe à géométrie variable s'appellera 'Scape, nom qui sera laissé à l'agence de Duncan Lewis, sa figure tutélaire, quand celui-ci ira s'établir architecte à Bordeaux en 2005.

Les groupes informels n'étant pas reconnus dans le cadre juridique des marchés publics, le groupe 'Scape ne laisse trace de son nom qu'en de rares occasions comme l'envoi du projet *Tartan Land's* pour l'exposition *Archilab 2001*⁶⁶. Encore que le texte écrit pour le catalogue est ce qu'il en reste de plus significatif. Il indique l'inclination de plus en plus précise des projets de BLOCK vers la notion de paysage. Mais cette « tentative paysagère » ne faisait pas tant allégeance au jardinier qu'au peintre, du moins aux domaines artistiques les plus actuels qui se substituent à lui ; et le paysage se voit quant à lui sensiblement déplacé vers l'urbain, plus généralement vers le construit ; ce qui était formulé ainsi :

« Dans une démarche résolument transversale, les membres de 'Scape interrogent le champ d'action critique se déployant continûment, à de multiples échelles, depuis l'univers urbain jusqu'aux environnements naturels. La dynamique générale développée au sein du groupe trouve sa source conceptuelle dans le terme même de "scape" dont le champ lexical véhicule l'idée d'une transformation de l'environnement en paysage et de l'espace en territoire. » Dans cette auberge espagnole, BLOCK trouvait finalement ce qu'il avait apporté, augmenté au passage d'une conscience paysagère accrue dont le groupe ne se départira plus.

Formes indexées

Si nous datons les « espaces sans affectation⁶⁷ » de 1996, il nous faut dater l'apparition des « formes indexées » de 2002, date à laquelle leur contenu est explicité pour la première fois dans le catalogue de l'exposition *Archilab, Économie de la terre*⁶⁸. Plutôt qu'explicitées, sans doute devrions-nous dire que les « formes indexées » y sont illustrées par un certain nombre de micros-projets-cas : « *Trafic X4* » (2002), « *Urban resonance* » (2001), « *Urban Shifting* » (2002), « *Nord(th)* » (2002), « *Pattern* » (2002) ou « *Prêt à peindre* » (2002) ... D'une certaine manière, ils sont les exercices que BLOCK s'imposait pour mieux pénétrer les arcanes de l'esthétique que le groupe développait avant de se monter en structure professionnelle. Car si l'agence d'architecture peut être le lieu où une démarche esthétique pratiquement déjà mature peut être affinée dans l'expérience, elle n'est pas le lieu où une esthétique se trouve.

⁶⁶ 'Scape c'est alors Duncan Lewis (1959), Hervé Potin (1972), Benoît Fillon (1970), Denis Brillet (1970), Stéphane Lagré (1969).

⁶⁷ On l'aura compris, le concept d'« espace sans affectation » suggère à la fois qu'il est « sans affect », le groupe refusant toute formalisation de l'émotion ; et « sans objet », le groupe fuyant l'idée de l'objet comme finalité, comme objectif d'usage pur, considérant l'architecture comme l'art d'organiser abstraitement l'espace.

⁶⁸ Catalogue en français de l'exposition *Archilab* — 4^{es} rencontres internationales d'architecture d'Orléans, du 31 mai au 14 juillet 2002 — *Économie de la terre*, pp. 86-91, aux éditions HXX, mai 2002. Publié en anglais sous le titre *Archilab's Earth Buildings, radical experiments in Land Architecture*, pp. 86-91, aux éditions HXX Thames&Hudson, juin 2003.

La grotte, la trame et le pays, les invariants de trois installations manifestes Rembobinage (rewind)

Si les « formes indexées » s'incarnent dans des projets différents, c'est que le contexte, la situation changent. Il me semble que pour en pénétrer l'intelligence, voire en cerner le champ opératoire, il manque, à l'étude de cas, l'exposé des trois grands invariants qui en composent la structure. Je les rangeais sous ces trois emblèmes : la « grotte », la « trame » et le « pays ».

Leur génie s'exprimait le plus radicalement dans les trois installations, déjà signalées, qui pourraient pour cette raison être qualifiées de manifestes : repérables dès la première, **Block 001 47[8]94**, se précisant avec **Block 019 [44]96**, ces emblèmes ressurgissaient positivement clarifiés avec « **Forme intermédiaire** », en 2007. Nous les retrouvons, cet été 2018, dans la galerie d'exposition de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes : le *ghost* d'une alvéole du Blockhaus DY10, la trame renversée d'un faux-plafond industriel, celle paysagère d'un agencement de tables réalisant une topographie ; autant de dispositifs réactivés et actualisables. Dans un premier temps, pour nous convaincre de la parenté structurale de ces trois « installations manifestes », peut-être pouvons-nous simplement les décrire :

Block 001 47[8]94, installation 1#

Galerie Oxymore, 19, rue des Petites-Écuries, du 24 novembre au 3 décembre 1994 : discours générique sur la ville et ses architectures jailli d'un détail, la partie subsumant paradoxalement le tout, une trace au sol de la salle d'exposition. Ce qui devait être les dalles carrées d'un sol souple fatigué avait effectivement été enlevé au profit de l'aspect brut du béton qu'elles recouvraient et sur lequel elles laissaient l'empreinte d'une trame de référence. Cette « trame » révélait que la géométrie de l'espace de la galerie n'était pas parfaitement orthogonale mais subtilement trapèze ; l'angle droit d'un cloisonnement ayant été aligné sur le mur qui s'en écartait. Nous prolongions ce « déplacement » dans notre installation : elle consistait en une restitution du système triplan du repère cartésien dans l'espace de la galerie. Nous commençons par suspendre deux plaques de tôle brute aux deux pans de cloisons : réalignés sur la trame, les deux plans orthogonaux verticaux de tôle 25/10 laminée à froid de 2 500 x 1 250 mm, format standard rectangle en pied, spatialisent leur défaut d'alignement. Un fil à plomb suspendu au plafond de la galerie traversait la dalle — passant par un trou percé à l'un des points d'intersection de la trame laissée par l'ancien sol, il le désignait comme l'origine du repère —, et pointait celui en terre battue de la cave voûtée en sous-sol, ouverte pour l'occasion au public, et sur lequel, pour figurer le plan horizontal du système, était installée une troisième plaque de tôle de 1 250 x 1 250 mm, coupée au carré de la largeur des deux autres. À l'exception du point 0, sur chaque point d'intersection de la trame de référence imprimée au sol sur le béton était fichée une tige réglable surmontée d'une rondelle peinte à la bombe « orange fluorescent », peinture utilisée habituellement pour réaliser les marquages sur les chantiers⁶⁹ ; cette trame de points orangés figurait le plan horizontal réglé que ne réalisait qu'imparfaitement la dalle⁷⁰ ; les deux axes X et Y de l'abscisse et de l'ordonnée, croisés au point d'origine du repère, étaient peints de la même couleur en pointillé long en projection sur le sol de la cave, les deux lignes discontinues débordant largement l'espace de la galerie pour se perdre dans le quartier du Bouffay⁷¹.

Block 019 [44]96, installation 2#

Blockhaus DY10, 5bis, boulevard Léon-Bureau, du jeudi 31 octobre au dimanche 3 novembre (ouverture sur demande jusqu'au 26 novembre 1996⁷²) : au moment d'investir le blockhaus, en face de notre lieu emblématique que nous assimilions à une « grotte » moderne, les services municipaux, dans le cadre d'une opération cosmétique de faible coût, engazonnaient la Prairie-au-Duc. Notre action se déployait autour des travaux de Freddy Bernard, étudiant des Beaux-Arts qui nous rejoignait, prenant au passage possession du toit où il implantait une serre. Il travaillait sur le prélèvement-déplacement des végétaux, développant à cette fin des outils spécifiques comme la « quadrebèche », un emporte-pièce de 25 x 25 cm muni d'une poignée qui permettait le prélèvement de mottes carrées. C'est alors que nous découvrons le toit du blockhaus, intact, préservé de toute interférence humaine ; nous constatons également que la semence aéroportée du gazon (trace indicelle indexant la prairie) contaminait sporadiquement le mince sol végétal primaire du

⁶⁹ Bombe de peinture FLUO TP marquage ORANGE. Traceur de chantier fluorescent orange.

⁷⁰ Cet espace mis en place au fil à plomb et au niveau à bulle ne construit qu'imparfaitement et que très ponctuellement une verticale et un plan horizontal ; considéré à une plus vaste échelle notre dispositif constitue finalement l'amorce d'une surface sphérique dont notre fil à plomb n'est qu'un prolongement du rayon. Tout bien considéré, tous les plans de nos architectures sont tangents à la surface de notre planète.

⁷¹ Nous peignons ces lignes discontinues la nuit, et des patrouilles de police nous interrompirent par deux fois. Après avoir entendu nos explications les policiers nous laissèrent faire, plus déconcertés que convaincus par nos arguments.

⁷² Cf. note 41.

toit : les jeunes pousses vertes de l'herbe contrastaient singulièrement avec ce sol mousseux, si spécifique, sédimenté sur cinquante ans, constitué de plantes pionnières (bryophytes et sedums).

1^{er} déplacement : Une « trame » carrée de 2 m – 8 rangées sur 16 colonnes – était projetée sur le plan du premier étage et par la suite reportée au cordeau sur la Prairie-au-Duc. 108 moules carrés de 20 x 20 x 8 cm étaient confectionnés par pliage en 5 d'une bande de 83 x 8 cm en tôle de 10/10e refermée, sur deux rangées, par 6 points électro-soudés. Avec ces cadres tranchants, une motte de gazon était prélevée dans la prairie à chaque intersection de la trame de cordeaux, étiquetée et replacée à son endroit réservé sur le plancher béton à l'étage du blockhaus. Un feu clignotant de chantier signalait à l'attention du visiteur le site de prélèvement, visible à 100 m dans la prairie.

2nd déplacement : cette intervention à l'étage était doublée d'une autre qui manifestait notre profession de foi pour une occupation nomade des lieux : au droit des petits espaces alternativement de 2 ou 2,5 m de profondeur dégagés entre le nu des portes et le fond des alvéoles en retrait duquel elles sont systématiquement implantées, un film PVC était tendu. Derrière, prenaient place des stockages compacts où se condensait notre matériel ; nous les appelions des « totems fonctionnels », et l'espace libéré des alvéoles occupé par les mottes carrées prélevées sur la prairie était pensé comme un « espace sans affectation », à la fois « territoire potentiel » et « forme intermédiaire⁷³ ».

3^e déplacement : orthogonal plutôt que tramé, l'espace du blockhaus, structuré en couloir continu replié en alvéoles séparées par de gros refends de 50 cm d'épaisseur, est directionnel ; ce qui n'est pas perceptible depuis l'extérieur. Des bandes de l'épaisseur de ces murs porteurs étaient tracées au cordeau sur le toit du blockhaus. Elles étaient centrées sur chaque pièce, leur longueur variant corollairement à la dissymétrie du plan du bunker ; centrées comme le seront les lignes de tubes fluorescents « lumière du jour », 3 par pièce, les 72 néons de 120 connectés en parallèle, qui composeront désormais l'éclairage des lieux : « La lumière des néons n'est pas toujours blanche... le béton non plus ». Les bandes de sol premier y étaient prélevées et déplacées verticalement du toit au rez-de-chaussée. Pour cela, 4 grands raclours de 100 x 50 x 20 cm étaient fabriqués : le pliage en « U » d'une plaque de tôle 15/10 de 100 x 106 cm, terminé sur les bords par un ultime pliage formant à la fois tendeur et poignée.

4^e déplacement : fin novembre, les mottes carrées du premier niveau étaient condensées au sol, agencées à l'image d'une « carte perforée » figurant un plan abstrait du blockhaus.

5^e déplacement : **Block 019 [48]96** : ces mottes, dans leur conditionnement en tôle brute désormais rouillée, étaient transportées dans la cour des ateliers de l'École des Beaux-Arts, alors situés dans le quartier des Olivettes, et le plan des mottes était replié pour constituer une colonne de 9 modules en base, un carré de 60 x 60 cm, et de 12 modules de hauteur intercalés par des cubes de bois de 6 x 6 cm formant entretoises [(8,5 x 12) + (6 x 11) = 96 + 66 + socle = 200 cm = le pas de la trame utilisée pour l'installation, C.Q.F.D.]. Le socle réglable rattrapait la différence d'altitude relevée au théodolite entre le site de prélèvement, la prairie plus haute d'une vingtaine de centimètres, et celui en asphalté de cette nouvelle installation. L'intérêt sculptural ou phénoménal de cette forme, à la fois « sans objet » et « programmée », pure déduction d'un processus conceptuel, rédigeable mais inventé dans le cours de l'expérimentation, lui vient de ses altérations, notamment des cales de longueur variable en chevron bois de section 6 x 6 cm rendues nécessaires pour parer les manques (les perforations de la carte) occasionnés dans la trame des mottes par altération du plan du blockhaus, en raison de sa configuration dissymétrique.

Forme intermédiaire, installation 3#

Un dispositif architectural installé dans la cour du Lieu Unique, quai Ferdinand-Favre, du 4 février au 8 avril 2007⁷⁴ : « Forme intermédiaire » s'imposait une fois de plus dans l'espace d'une galerie comme un travail sur l'espace plus spécifiquement que sur l'objet ; il s'agissait d'un dispositif propre à transformer notre rapport à la cour couverte du Lieu Unique. À la pureté habituelle de l'approche des « formes indexées », BLOCK tend ici à substituer un dispositif rapporté : une situation nouvelle est créée dans laquelle le collectif projette l'expérience qu'il a accumulée. L'installation consistait en la « trame » d'un faux-plafond industriel, composé de dalles de 100 x 150 cm, suspendu à 2,20 m du sol (hauteur standard d'une alvéole du blockhaus⁷⁵) et inversé. C'était un objet simple, immédiat, qui impliquait le corps : dans la pénombre de ces basses frondaisons, nous pénétrions dans ce qui pourrait s'apparenter à une « grotte » contemporaine. Les éléments fondamentaux de l'architecture, la lumière, la masse, l'obscurité ... sont présents.

⁷³ Terme qui n'apparaîtra qu'avec la dernière des trois installations.

⁷⁴ Le vernissage se tenait le 3 février 2007 avec un concert-performance d'Andrew Dymond alias Duracell. À cette occasion il m'était donné de livrer un texte pour le catalogue de l'exposition que je réexposerai ici, modifié, en le précisant ; préciser consistant à nommer les composants identifiés de ma triade : la grotte, la trame et le pays. Gageons qu'il s'agisse bien d'invariants dans l'œuvre de BLOCK et non pas d'un délire d'interprétation de ma part.

⁷⁵ Le labyrinthe des alvéoles du Blockhaus DY10, si familières au groupe, plafonne à 2,20 m. Dans le film de Spike Jones, on avance penché sous un faux-plafond trop bas, lieu improbable par lequel on passe pour entrer dans la peau de John Malkovich. Simple, la parole de BLOCK est moins sèche que précise, je la dirais faussement aride. Sans attenter à l'exigence obstinée de leur recherche, une certaine légèreté présidait à la conception de cette installation, la mise en œuvre d'un plafond relativement bas pour un espace aussi vaste. Dans l'idée de la présence phénoménale de certains lieux, leur déplacement schématique dans la cour du Lieu Unique n'était pas opéré sans humour.

« Forme intermédiaire » est une architecture du détournement, du passage d'une forme à une autre, d'un système industriel au paysage : un escalier permettait en effet de monter contempler le dessus de la nappe du faux-plafond inversé lequel présentait à sa face noble inondée de lumière par la verrière, et d'en apprécier toute l'étendue aux reflets argentés ponctuée par une autre trame induite par le système, celles des halos « lumière du jour » projetés par les luminaires encastrés. C'était un espace en résonance avec la ville et les liens qu'entretiennent les architectures avec les standards de la construction. Sa partie haute, contemplée d'un unique point de vue, était sensiblement paysagère. Sa partie basse, seule praticable, se présentait comme un « espace sans affectation », à nouveau un « territoire potentiel » laissé à l'appropriation. En cela il renvoyait très clairement à l'expérience de l'« espace éducateur » du blockhaus et, comme lui, invitait à une appropriation nomade du sens et de l'espace (s'y enchaîneront les performances, succession de moments qualitativement différents) : un espace qui existe indépendamment de toute fonction ; qui cependant est habitable, riche de potentialités actualisables ...

**« And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time »**

— T.S. Eliot, Little Gidding, Four Quartets.

Et tout au bout de la quête
Parvenir à notre point de départ

Et le voir comme pour la première fois ... Au terme d'une révolution, le collectif BLOCK retournait à la source de jouvence que constituait la mémoire mobile de sa puissante expérience initiale au Blockhaus DY10. Ce faisant, il en imposait la relecture⁷⁶. Ce que nous découvrons, c'est que les « formes indexées » sont aussi des « formes intermédiaires », elles réclament d'être actualisées, autrement dit appropriées, physiquement ou mentalement ; et, rétrospectivement, nous découvrons que la galerie des Petites-Écuries l'avait été comme on s'approprie une grotte [y allumant un feu à même le sol, l'homme faisait de la grotte un foyer autour duquel son peuplement décrivait un cercle — Qu'est-ce donc qu'un cercle sinon un carré qui tourne !].

Du génie des « grottes »

De l'« Espace sans affectation » (signe -) aux « Formes intermédiaires » (signe +)

Je remarquais, à l'occasion de l'exposition de BLOCK au Lieu Unique, qu'une ouverture au public est toujours un moment particulièrement instructif. On y surprend des remarques qui se perdent dans des réflexes culturels acquis où s'expriment les préjugés de ce qui est attendu des artistes et de leurs œuvres d'art. Il faut toujours qu'un sens se cache derrière les choses, au péril d'être la négation de leur sensualité propre. Un usage maniaque de l'analogie et de l'image voilait la perception immédiate du « dispositif architectural » proposé dans l'espace redécouvert de la cour couverte. Ce dernier se voulait pourtant tout aussi évident qu'un édifice réduit à sa seule présence, à son aura⁷⁷ : toute l'intuition d'une recherche une nouvelle fois déclinée à la frontière des arts plastiques.

À mieux observer les visiteurs de l'installation, et c'était déjà le cas pour celles de 1994 et de 1996, il planait comme une incompréhension qui découlait probablement de ce qu'y étaient bousculées les conventions propres au genre de l'exposition. Leur manière d'errer dans cet espace, désespérant de trouver sur quoi focaliser, était assez symptomatique d'une désorientation pas uniquement spatiale. Le manque de points pour tracer la ligne d'une déambulation convenue semblait à l'évidence signifier le manque d'œuvre à contempler, campait en arrière-plan le désir du spectateur, ici contrarié par leur absence, de s'y retrouver en miroir, de se reconnaître : les hommes, aussi bien les spectateurs que les artistes, ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage.

En sous-titrant « dispositif architectural », BLOCK instillait l'idée qu'en l'occurrence il était question d'architecture, dans un espace habituellement dévolu à l'art, au cœur d'une institution culturelle. Certains pouvaient regretter qu'on ramène ainsi l'architecture à la gratuité de l'art ; mais le collectif BLOCK, à travers « Forme intermédiaire », revendiquait bel et bien l'enracinement de son intervention dans les principes les plus abstraits et radicaux de la discipline. Comme de coutume, l'objet installé était vaste, on ne pouvait l'embrasser d'un regard ; il nous faudrait bouger pour le restituer mentalement. Ce qui est donc toujours en jeu dans les actions du collectif BLOCK, c'est l'espace ; ce qui fait fondamentalement de chacune des trois

⁷⁶ Ne dit-on pas qu'une vie de recherche bien remplie se résume la plupart du temps à un seul et toujours même problème considéré successivement sous plusieurs angles différents ?

⁷⁷ Le blockhaus ramené à la seule présence de sa matérialité fut le contenu d'une émotion fondatrice qui souda à elle seule l'énergie d'un groupe en 1994.

installations que nous examinons une œuvre d'architecture. La déambulation du visiteur, le plus notablement dans « Forme intermédiaire », est donc conçue comme la composante capitale d'un dispositif non plus plastique⁷⁸ mais architectural, et ce presque en sa seule vertu « d'espace organisé⁷⁹ ». Ainsi qualifiée, l'installation n'impliquait pas pour autant qu'on lui conçoive une destination, un « objet ». Architecturer, c'est travailler l'espace. Cette installation était une formalisation supplémentaire de ce message dans sa simplicité radicale, occuper l'espace déjà-là et en révéler les qualités. Notre approche « sans objet » des « espaces sans affectation » suivait déjà ce schéma, spécifiquement celui de l'occupation des grottes, quelles qu'elles soient : naturelles (phénomène, espace potentiel pur), artificielles (forme empreinte ; « artialisation » *in situ* ; anthropisation de l'environnement) ou symboliques (forme matrice ; « artialisation » *in visu* ; humanisation de l'environnement) ; immémoriales, anciennes, modernes ou contemporaines ...

Pour les membres de BLOCK, que l'appropriation d'une cavité existante suffise à être un acte architectural n'est pas seulement une idée séduisante, elle est tout simplement fondatrice : le fait d'habiter la caverne marquerait les débuts primitifs de l'histoire de l'architecture et en serait la matrice véritable. Que l'on situe l'origine de l'architecture au moment où l'homme concevait l'enveloppe de son habitat — la « hutte primitive » (ou la tente) en étant l'archétype — ne serait au fond qu'un préjugé, remis en cause ici. Il y aurait comme un malentendu sur lequel l'architecte fondait l'essentiel de son activité : Le Corbusier définissant l'architecture comme le « *jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière* » en quelque sorte perpétuait une vision de l'architecture sacrifiant l'espace à la sculpture ; et BLOCK s'interdisait d'emblée d'en poursuivre la tradition : le collectif ne subordonnerait pas l'espace à l'objet. Ainsi, par un lien de conséquence logique, le travail de BLOCK tend-il également à fuir l'idée de l'objet comme finalité, comme objectif d'usage pur : l'architecte n'est jamais plus fondamentalement un architecte que quand il sort de son domaine de savoirs et de compétences, s'éloigne des préjugés formels et fonctionnels qui hantent sa profession (retour à l'oubli). Ses membres de conclure : « *en fuyant un regard spécialiste nous nous "indisciplinons"*⁸⁰ » (retour au blockhaus). Les membres de BLOCK restent pourtant des architectes, mais, doit-on le dire, des architectes radicaux.

Si notre « mythe de la caverne » indexait l'architecture comme espace « sans objet » appropriable, celui de la « hutte primitive » l'indexait non seulement aux domaines de la construction, des structures, mais également à celui des formes fonctionnelles. Cette « bonne convenance » livrait l'architecture d'une part à la subjectivité de l'artiste et d'autre part à l'empire du signe. Ce sont ces deux dimensions que stigmatisait la notion « d'espace sans affectation », concept par lequel nous rejetions ces deux aspects du formalisme (le « signe affect », l'émotion projetée par la subjectivité et l'arbitraire de l'artiste ; le « signe fonction », l'intégration des conventions sociales quand elles atteignent au conformisme). Ce concept est représentatif du premier moment des explorations du groupe encore placées sous le signe négatif du « refus » ; polarité qui ne serait renversée que plus tard, le plus franchement avec l'installation « Forme intermédiaire », à la fois le titre d'une exposition et un concept. En amont, notre problème se posait d'abord en ces termes : « toute architecture à son objet, sa destination » ; et notre conception du « sans-objet », d'inspiration malevitchéenne, trouvait logiquement comme limite la fonction en architecture. La fonction est un totem puissant et cette notion porte un préjugé tenace : le présupposé d'une adéquation de la forme et de la fonction. Nous ne pouvions que mettre en doute cet *a priori*, en faire la critique et le nier au profit de « l'espace sans-affectation » ; lequel voyait en outre sa traduction concrète dans l'espace plié du blockhaus (une hétérotopie) que nous choissions. Que refusions-nous ? L'« *ensignement* » de l'espace.

(Paradoxe 1#) Toute négation prenant au sérieux ce qu'elle nie, le signe était paradoxalement mis au centre de notre questionnement de l'architecture⁸¹. BLOCK est particulièrement attentif au signe, même si, pour le collectif, l'architecture ne saurait être réduite à l'économie générale du signe. La relation qu'entretient l'architecture au contexte est d'une nature plus abstraite, au sens étymologique du terme, abstraere : tirer hors de..., des extractions de la réalité matérielle et de ses contenus symboliques.

⁷⁸ J'ai pu assister à certaines étapes de la conception de cette installation et participer à quelques discussions autour de la préoccupation de se démarquer de l'idée « d'installation purement plastique ». Au départ, l'agence BLOCK prévoyait trois « architectures radicales ». Cela impliquait qu'on puisse tourner autour et le risque était grand d'une méprise qui reviendrait à replacer leur intervention dans une stratégie de l'objet ; le contresens le plus fâcheux réduisant le tout à l'idée d'objet d'art. Les « architectures radicales » sont devenues cette « architecture intermédiaire » dont la radicalité de l'expression interdit désormais toute ambiguïté.

⁷⁹ « L'architecture [...] considérée comme l'art d'organiser l'espace », une définition minimale de l'architecture qu'on doit à Auguste Perret, rappelée par Jean Nouvel à l'occasion du catalogue de l'exposition qui lui était consacrée au Centre Georges Pompidou, Paris, du 28 novembre 2001 au 4 mars 2002. Block la reprend à son compte dès lors que l'architecture peut être comprise plus précisément comme l'art d'organiser « abstraitement » l'espace.

⁸⁰ Ce n'est pas un hasard si Denis Brillet et Pascal Riffaud préféreront enseigner aux Beaux-Arts d'Angers plutôt qu'à l'ENSA Nantes.

⁸¹ Jean Baudrillard, dans *Pour une économie politique du signe*, ne poussait-il pas la critique de la marchandise au cœur même de la valeur d'usage jusque-là épargnée ? Cache-toi, objet ! Nous de conclure qu'un lit était déjà une chambre ; des plaques électriques déjà une cuisine ; l'aspect même des objets qui nous environnaient en même temps qu'il indiquait un usage convenu, était déjà la promesse d'un territoire connu, le véhicule du mythe social, était déjà la promesse d'un décor. Nous pensions que la pertinence du signe devait être d'une nature plus abstraite et notre problème trouver sa résolution dans la labilité même du signe — posez un cendrier sur une chaise et celle-ci en devient le pied ; posez votre pittance sur cette même chaise et elle devient une table basse ; posez vos fesses sur une pierre et vous en faite une chaise — cette labilité du signe en détermine l'épaisseur possible, la polysémie pourrait-on dire s'il y avait une pertinence à filer la métaphore linguistique. Cette épaisseur, on l'appelle poésie.

Ce paradoxe trouvait à se résoudre dans l'idée d'appropriation comprise en l'occurrence comme un moteur de la création. Et cette idée était reconduite dans l'installation « Forme intermédiaire » envisagée maintenant comme l'élaboration d'une « forme potentielle », un dispositif auquel il manque toujours une dimension. Dans cette vacuité sciemment ménagée demeure le possible, la potentialité : ce que recouvre la notion d'appropriation. L'appropriation est toujours une dimension qui manque et s'accomplit dans le mouvement du temps ; « l'événement » célébré comme un achèvement transitoire de l'œuvre. Nous voilà renseigné sur la conception qu'a BLOCK de l'usage et le rapport contradictoire que ce collectif entretient avec l'idée d'adéquation du signe et de la fonction, l'idée de forme appropriée. L'appropriation est simplement le mouvement par lequel l'objet trouve une destination, devient ustensile⁸², mais ne prend qu'une fonction transitoire. Le signe n'est pertinent qu'en ce qu'il est la trace indiciaire d'un territoire. À quoi cela sert-il ? Où cela va-t-il ? Cette préoccupation étrangement utilitaire dénotait un désarroi chez certains des spectateurs qui parcouraient l'installation. La force du travail mené par BLOCK réside dans l'obstination à rendre perceptible et sensuelle la qualité de ce genre « d'utilité » qui demeure inaperçue tant qu'elle n'est pas activée.

De la « trame »

Lissage de l'information et formes iconiques

Un autre problème important touche à la dualité de l'esprit et de la matière. Nous avons l'occasion ici de poser un second paradoxe de la création architecturale :

(Paradoxe 2#) pour avoir prise sur la complexité phénoménale du réel, nous devons inmanquablement procéder à une rationalisation, recourir à des formes ou des schémas simplifiés. C'est en rationalisant la complexité phénoménale du réel qu'on en rend paradoxalement le mieux compte.

Le mouvement moderne avait imposé sa terminologie à la rationalisation de la construction : standardisation, normalisation, industrialisation, optimisation, répétitivité des systèmes, etc. Tout comme le signe invétéré, le processus de rationalisation de la construction, par ses contraintes, aliène la création. Quelle était le principal procès que nous faisons à ce processus ? En tant que coagulation d'une abstraction, il est dans son principe une négation de la matérialité de la construction, de sa réalité phénoménale. Cependant la matière s'impose comme une force irréductible, donnant même lieu à un style important dans le mouvement moderne, le brutalisme en architecture. La trame est un schème profondément enraciné en l'homme. La quadripartition mondaine et le repère cartésien sont d'autant plus invétérés qu'ils sont une image de l'homme, un anthropomorphisme radical, ils sont des « formes matrices » symboliques de l'appropriation humaine du monde : les dalles carrées du sol d'une galerie, la directionnalité de l'organisation du plan du blockhaus et la structure d'un faux-plafond industriel sont toutes des « formes empreintes » dérivées de ces matrices.

La trame orthogonale, nous ne l'acceptons ni dans tous ses principes, ni dans toutes ses conséquences, et l'installation **Block 001 47[8]94** cristallisait un entre-deux paradoxal vis-à-vis duquel il nous faudrait à l'avenir préciser un positionnement critique. Pour les anthropologues, la partition orthonormée de l'espace est bien un anthropomorphisme, elle découle effectivement de la conformation physique de l'homme, de sa propriété de symétrie qui est d'avoir un devant, un derrière, une droite et une gauche, et qui, conjuguée à des instances astronomiques — le fait que le soleil se lève à l'est, décrivant une courbe qui passe au sud à midi pour se coucher à l'ouest est aussi un argument — donnait le sud, le nord, l'est et l'ouest. Et la découverte de l'angle droit par les Égyptiens a certainement contribué à donner naissance à un nouvel ordre géométrique lequel offrait l'appréciable simplicité du passage de l'unité de longueur à l'unité de surface. Autant de raisons solides mais pas suffisantes pour se ranger à toutes les déterminations de la doctrine moderniste de l'angle droit, notamment pas à l'idéalisme profond du dualisme philosophique qui la sous-tend.

Pour le collectif BLOCK, la séduction qu'il y a à projeter le striage d'une trame sur la complexité phénoménale du réel, dans sa matérialité, a sa raison profonde dans l'esthétique, elle lui vient du lissage qui est opéré de cette manière. À titre d'exemple, nous avons ici à l'esprit le long processus qui faisait du motif de tartan l'emblème d'un territoire, l'union de la trame et du pays. Mais, plus fondamentalement, cette réduction de l'information, qui par exemple en informatique trouve sa traduction dans la « pixellisation », confère à ce langage formel la force expressive des formes iconiques. Plutôt que de dénoncer

⁸² Pour illustration, on peut citer cette anecdote qui nous a toujours séduits : « Lors de sa visite au Bauhaus de Dessau, Malevitch y va d'une parabole, rapportée par Peiper, qui déconcerte Gropius : Un jour, pour s'amuser, il a découpé une tasse en deux parties perpendiculaires. C'était durant une période de difficultés financières. Il se fit sermonner par sa femme. Une partie comportant une anse lui a beaucoup plu et il l'a donc conservée. Un jour, il ne l'a pas trouvée à la place où il l'avait laissée, sa femme s'en servait pour verser le sucre ou la farine... » Cité in Frédéric Valabrégue, 1999, *Kasimir Severinovitich Malevitch*, édition Images en Manceuvres, collection : Une vie d'artiste.

l'anthropomorphisme de la trame carrée⁸³, les membres du futur collectif BLOCK accueillait cette constante anthropologique aussi bien en tant que forme symbolique qu'en tant que principe d'organisation de l'espace qui empreignait tout l'appareil de production industriel de nos architectures. On ne dément pas comme cela la perception plusieurs fois millénaire d'une quadripartition mondiale. « *Connais-toi toi-même* » disait Socrate, cette injonction vaut tout aussi bien pour la relation que nous entretenons à notre environnement, à notre milieu. Pour pouvoir s'en libérer, il faut d'une certaine manière accepter au préalable un certain *fatum* des modalités d'existence des choses : « *amor fati* », autrement dit « *accepter son destin* », écrivait Nietzsche.

Du point de vue des références⁸⁴, la séduction des formes simples, pour nous jeunes étudiants en 1993, jouait à plein s'agissant du suprématisme russe dont le *Carré noir* de Malevitch est par excellence une icône ; et cette inclination, enjambant les décennies de la création artistique, avait son pendant américain dans l'art minimal dont nous soupçonnions les proximités avec l'art non-objectif. Une lecture du moment : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Georges Didi-Huberman. Le titre dit assez bien l'émotion que peut susciter une forme simple, c'était encore une fois l'idée d'une présence, d'une « aura » : la ressentiriez-vous une fois devant un volume noir de Tony Smith, cette émotion ne vous quitterait plus. Telle est la fascination qu'exercent les formes iconiques ; tel était l'enseignement du « Joli coin⁸⁵ » malevitchéen ; telle est la puissance du « sans-objet » en tant que la présentification d'une « nouvelle réalité ». Du point de vue philosophique, notre réflexion n'était à ce stade pas vraiment cohérente : elle admettait ses moments idéalistes et ses moments matérialistes, inclinant finalement vers la phénoménologie. Cette incohérence n'est-elle pas propre à tous les individus ? Partout le désordre. De fait, nous rejetions l'incohérence qui nous est consubstantielle du côté des « regardeurs » (retour aux regards « artialisés ») qui s'approprieraient nos dispositifs qui ne l'intégraient pas⁸⁶. Nous étions donc plus clairs, ou conséquents, dans nos actions. Si nous voyions l'installation **Block 001 47[8]94** comme un produit dérivé de « l'acte sans image », emprunté à Deleuze, et du « sans objet » malevitchéen, nous déplaçons ces concepts sur le terrain critique de l'économie du signe (vers une approche paysagère du construit) et l'affirmation de potentiels d'appropriation (pleine soumission au génie des grottes). Du point de vue strictement stylistique, les actions de BLOCK se conçoivent comme un « acte minimum », dans la perspective d'interventions urbaines qui intègrent simultanément économie de moyens et mise en relation des états de la nature de la ville.

Le génie du « Pays »

Des « Formes indexées » à « l'approche paysagère de l'architecture »

Nous exposons en préambule l'ultime et le plus important des trois paradoxes dont le dépassement des contradictions fonde la force de l'esthétique du collectif BLOCK :

(Paradoxe 3#) après la réduction du signe, après celle de la forme, venait la réduction de la complexité insaisissable des situations consistant à n'en retenir que des « formes indexées », c'est-à-dire serrant au plus près le phénomène le plus remarquable.

Dès la première installation, nous pouvions écrire : « *Tout lieu possède des ressources qui peuvent être prises en compte dans n'importe quelle action* [proto-forme-indexée]. *Ces ressources contribuent souvent à la plus grande pertinence de l'action. On ne saurait les ignorer*⁸⁷ ». Cela signifiait aussi pour nous qu'il fallait rester fidèle à cette première intuition, la plus primitive[ment]

⁸³ Si cela est encore nécessaire, pour se convaincre, il suffit de rappeler l'image du « bonhomme d'ampère » qui est convoquée pour figurer avec le pouce le majeur et l'index le système triplan du repère cartésien.

⁸⁴ C'est dans la collaboration que les rencontres se font spirituelles. Je me souviens que, de retour fin septembre 1993 d'un voyage d'un mois en Chine, j'effectuais en retard ma rentrée à l'EAN, à l'époque située rue Massenet, rond-point de Rennes, et je me retrouvais en binôme avec Pascal Riffaud qui m'avait d'autant mieux choisi qu'il l'avait fait pour moi, en mon absence. Le sujet à traiter était : « *la réhabilitation du stade Marcel-Saupin, construit en 1937 en pleine ville et en bord de Loire par l'architecte Camille Robida ; la tribune Nord devant accueillir des logements* ». L'énoncé portait en filigrane au moins cette leçon dont on se souviendrait : s'il pouvait y avoir adéquation d'une forme et d'une fonction, ce lien pouvait être rompu moyennant quelques aménagements. Nous radicaliserions cette proposition. Fascinés par l'esthétique suprématiste, nous entreprenions la lecture exhaustive des *Dits et écrits* de Kasimir Malevitch. Dès lors, l'approche « sans objet » de l'architecture devenait une obsession commune que nous dépasserions plus tard dans l'émulation du groupe Blockhaus DY10.

⁸⁵ Ou « Coin rouge », comme la « Place rouge » peut aussi être appelée la « Jolie place ».

⁸⁶ Un cube monochrome ne renvoie pas forcément à la mystique d'une « nouvelle réalité » comme l'illustre parfaitement l'œuvre de l'artiste minimal John McCracken qui en fait l'aboutissement d'un long processus de lissage renvoyant à la pratique du *tuning* automobile. Un cube de tôle laquée n'est plus ici la « chose qui nous regarde plus que nous la regardons », mais l'aboutissement d'une approche spécifique du design automobile. Dans la perspective du lissage par abstraction de la réalité, nous recourions à d'autres artistes, le plus décisif d'entre eux, un véritable marqueur pour BLOCK, est Thomas Demand, un artiste né en 1964 à Munich qui reproduit en carton en taille réelle des décors d'endroits qui existent déjà avant de les photographier et de les détruire. L'enseigne commandée à BLOCK par le Voyage à Nantes, une BX Pallas tractant une caravane installée en porte-à-faux de la terrasse de l'ensan, accessible par une rampe, sert également de marqueur pour leur exposition : lissées en *covering*, en noir mat pour la voiture, en blanc phosphorescent pour la caravane, les deux objets sont réduits à l'idée de voiture (accessibilité du toit) et de l'idée de caravane (architecture mobile).

⁸⁷ Cf. note 31. Fanzine *Oxymore 005*.

suscitée par un lieu en situation ; rester attentif donc aux premières évidences ou indices les plus remarquables ; le processus créatif devenant une sorte de démarche archéologique permanente visant à les remettre ou les garder au jour, le débarrassant de tous décombres, autrement dit de tous les délires d'interprétation sans valeur qui l'encombrent petit-à-petit. « *Strictement l'expression d'indices repérés sur les lieux, le dispositif mis en place se voyait conféré la force d'une présence pouvant impulser des connexions avec les réseaux latents qui imprègnent dans leur variété les mondes mentaux des individus* [adresse aux « viveurs » et « regardeurs » des esthétiques de la ville], *sans que nous puissions, le voudrions-nous d'ailleurs, être en mesure de présumer de quelle nature elles seront.* » (Fanzine Oxymore 005, 1994) Cette épaisseur incommensurable du sens, on l'appelle poésie. Les « formes indexées » sont la poésie véritable de BLOCK.

La situation interroge le regard avant de construire un sens, et les projets s'imposent d'eux-mêmes. Partant de là, l'idée d'un style international est parfaitement impensable tout autant que la défense d'un style régional coupé de ses déterminations. Dans la perspective des « formes indexées », les architectures sont forcément situées, elles sont l'expression d'un milieu où elles font lieu ; elles sont la conjuration de l'indifférence et du mensonge.

Dès la première installation, l'intuition du groupe est entière, mais son *pour-soi*, l'autre nom de la conscience, y est pour l'heure plus impression subjective qu'examen méthodique de l'avèrs d'une réalité qui aurait pour revers son *en-soi* ; encore que le groupe Blockhaus DY10 refusait la fiction dualiste de deux mondes séparés, le sensible et l'intelligible, qu'initiait, en n'accordant sa légitimité qu'au second, la philosophie idéaliste de Platon : celui-ci faisant de l'arrière-monde des idées la matrice du monde, désignant comme plus réel ce qui avait le moins de réalité.

Ainsi, « *parce que sa tradition est idéaliste, spiritualiste, la philosophie échouait-elle à saisir la vérité du monde concret. Depuis plus de vingt-cinq siècles, elle obéit à la loi de ceux qui la construisent : les aristocrates oisifs, des théoriciens fumeux, les défenseurs de l'état de fait, des vendeurs d'arrière-mondes, des intellectuels nébuleux. La philosophie évite le monde réel et concret pour lui préférer l'idée du monde ... au détriment du sensible, de la chair, du corps, de l'empirisme, de l'ontique ou du politique*⁸⁸ ».

Le réel n'étant pas l'idée du réel, le concret ne se réduisant pas à l'idée du concret, la réalité s'imposait plutôt aux membres du groupe à la fois comme un donné et une production (matérielle et spirituelle) ; et, partant, comme l'épaisseur de tous les jeux possibles que cette « poétique » de la réalité permettait. Le déterminisme matérialiste postulait l'inverse⁸⁹ du déterminisme platonicien : ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience. Évidemment plus réel et rationnel⁹⁰ (« *Tout notre savoir est expérimental* »), ce déterminisme-là, dans lequel nous pouvions plus sûrement nous reconnaître, n'accueillait cependant pas volontiers ce que nous voulions y voir paraître, c'est-à-dire la fiction comme une des dimensions fondatrices de la réalité. Pourtant, nous habitons des fictions plus satisfaisantes pour l'esprit que tout le réalisme de la sociologie ; et si le déterminisme matérialiste arrive à éclairer les premiers moments des civilisations, il peine cependant à en expliquer la complexité de tous les développements, notamment tous les phénomènes culturels de la modernité qui prospèrent en boucle sur eux-mêmes jusqu'à s'imposer comme de nouvelles matrices du réel. À tout bien considérer, peut-être n'y a-t-il pas de réelle incohérence à succomber en même temps à la séduction des philosophies idéalistes d'une part et matérialistes de l'autre : ces alternatives philosophiques contradictoires n'ayant probablement fait à travers toute l'histoire de la philosophie que s'obstiner dans l'erreur en se radicalisant. Toutes les deux pouvaient bien être déclarées fautives. À ce stade de notre réflexion artistique, nous formions l'hypothèse d'une synthèse des deux dimensions subjectives et objectives, la posant tout simplement ainsi : toute l'épaisseur du réel est augmentée des fictions qui y participent ; la chose aveugle et sourde ne devait donc pas exister pour l'homme : voilà que s'ouvrait un énorme chantier devant nous. Mais nous n'admettrions d'arrière-monde que celui des constructions mentales. Nous faisons une croix sur toutes les formes de transcendance ou d'essentialisme.

Notre position allait bientôt être clarifiée par la *Théorie française du paysage*⁹¹ (Alain Roger et son concept de « double artialisation » mais surtout le concept de « médiance » développé par Augustin Berque par lequel est élucidée la relation

⁸⁸ Michel Onfray, *L'autre pensée* 68, tome 11 de *La Contre-histoire de la philosophie*, pp. 144-145.

⁸⁹ Dans le cas du *matérialisme historique* de Marx et Engels, les superstructures idéologiques étaient déterminées par l'infrastructure matérielle ; Élisée Reclus, quant à lui, du point de vue du géographe, analysait l'influence des milieux naturels sur les différentes civilisations et les différentes cultures (autrement dit un déterminisme des sociétés par l'environnement géographique).

⁹⁰ « Tout ce qui est réel est rationnel, et tout ce qui est rationnel est réel » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Préface de la Philosophie du Droit*).

⁹¹ Pascal Riffaud, DPLG en poche, passait l'année 1997-1998 un diplôme d'études approfondies à l'École du paysage de Paris La Villette, DEA dirigé à l'époque par Augustin Berque et Alain Roger. Il me faisait connaître le *Court traité de paysage* d'A. Roger que je devrais avec volupté ; s'ensuivrait la lecture des œuvres complètes d'A. Berque. J'investissais moi-même ces références dans un mémoire de DPEA « Architecture et Philosophie » de Paris La Villette en juillet 2010 : *L'Urbanisation devant la nature, propédeutique au déplacement des paysages*, l'unique pierre de l'édifice éphémère du DataBlock (2009-2011). Pascal était le seul du groupe, avec moi, à avoir une inclination prononcée pour la théorie. Avec sa

spécifique de l'homme à l'étendue terrestre). Ces théories soulignaient l'importance d'un regard médiatisé par la culture. Confirmant nos intuitions, cette phénoménologie venait en soutien de la logique des « formes indexées », qui lui était par bien des points similaire ; notamment par l'usage que nous faisons déjà sans le savoir des « formes empreintes » et des « formes matrices ». Géographe et orientaliste, Augustin Berque fustige le déterminisme crasse (s'il s'en prend en priorité au matérialisme, nous critiquerions par contre ce qui relève de l'idéalisme dans sa philosophie. Cache-toi, ontologie !) et propose une solution qu'il qualifie de *trajective* : une « trajection » étant la conjonction du physique et du phénoménal engendrant la mouvante réalité de la relation de l'humanité à l'étendue terrestre (ce qu'il nomme *écoumène*). Ce terme (*trans*) exprime l'idée d'aller au-delà des limites que le dualisme moderne instituait entre monde intérieur subjectif et monde extérieur objectif ; cette dichotomie étant incapable de rendre compte de la réalité de cette relation mondaine. Dans son livre séminal, *La Rizière et la Banquise. Colonisation et changement culturel à Hokkaido*, Berque observait que les paysans japonais émigrés là depuis Meiji n'ont jamais pu envisager l'aménité d'un lieu dépourvu de rizières. Ainsi, Hokkaido, la grande île du Nord de l'archipel nippon, offre aujourd'hui les seuls paysages de notre planète où l'on puisse voir des rizières devant une côte que la banquise vient clore en hiver. L'exemple illustre, assez simplement, l'exposé inutilement jargonneux de sa théorie pleine de néologismes abscons, et qui tient pourtant tout entière dans cette seule image : « *Les sociétés interprètent leur environnement en fonction de l'aménagement qu'elles en font, et, réciproquement, elles l'aménagent en fonction de l'interprétation qu'elles en font.* » L'empreinte paysagère laissée dans la culture agraire de paysans japonais émigrés, par ce déplacement, devenait la matrice d'un nouveau paysage.

BLOCK se reconnaît dans cette théorie française du paysage plus qu'elle n'adhère à une nouvelle philosophie d'emprunt. Avec l'installation « *Forme intermédiaire* », nous comprenions que les actions de BLOCK impliquaient désormais une prise en compte du milieu, de l'environnement qui dépasse la notion traditionnelle du contexte pour atteindre celle de paysage.

Si nous revenons à la logique des grottes, ces cavités que sont les blockhaus, fondus dans leur environnement, ne sont-elles pas un corollaire de la logique paysagère qui empreint toute la tradition des ouvrages militaires ? Le blockhaus deviendrait un schème toujours plus explicite dans l'esthétique du collectif BLOCK. Nous voyons maintenant plus clairement le cheminement de la pensée qui nourrissait leurs actions : partis de la notion d'étendue la plus abstraite, passant à celle de territoire, le collectif convergeait finalement vers la notion paysagère sensiblement déplacée vers le construit. Et nous mesurons l'effort réclamé pour passer d'un projet comme « *Urban resonance* », presque une caricature de l'expression des « formes indexées », au projet « *Klekovaca* » en 2014 qui, comme le motif de tartan, est une union de la trame et du pays placée sous l'égide emblématique des grottes.

STÉPHANE LAGRÉ
NANTES, AVRIL 2018

Bibliographie

BANHAM Reyner, 2006 (1971), Luc Baboulet (traduction), *Los Angeles [The Architecture of Four Ecologies]*, aux éditions Parenthèses Editions, collection Eupalinos.

BARTHES Roland, 1970, *L'Empire des signes*, éditions Skira sentiers création.

BAUDRILLARD Jean, 1974, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, nrf, éditions Gallimard.

BAUDRILLARD Jean, 1978, *Le système des objets*, collection tel, éditions Gallimard.

BAUDRILLARD Jean, 1981, *Simulacres et simulations*, éditions Galilée.

BAUDRILLARD Jean, 1986, *Amérique*, éditions Grasset.

BENJAMIN Walter, 2007, Maurice de Gandillac (traduction), *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Folio Plus.

[Théorie française du paysage]

BERQUE Augustin (direction), 1994, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.

BERQUE Augustin, 1995, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, éditions Hazan.

BERQUE Augustin, 2000, *Médiance, de milieux en paysages*, éditions Belin.

BERQUE Augustin, 2000, *Ecoumène*, introduction à l'étude des milieux humains, éditions Belin, collection Mappemonde

BERQUE Augustin (sous la direction de), 2006, *MOUVANCE II, soixante-dix mots pour le paysage*, éditions de la Villette

BERQUE Augustin, 2008, *La Pensée paysagère*, éditions Archibooks.

BERQUE Augustin (Avec la contribution de), 2015, *Formes empreintes, formes matrices, Asie orientale*, aux Presses du réel.

BERQUE Augustin, 2014, *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?* aux Presses Universitaires de Paris Ouest.

BERQUE Augustin, 2017, *Là, sur les bords de l'Yvette* (Dialogues mésologiques), aux éditions éoliennes.

BERQUE Augustin, 2018, *Glossaire de mésologie*, aux éditions éoliennes.

BERQUE Augustin, 2018, *Recosmiser la Terre* (quelques leçons péruviennes), éditions B2.

Voir aussi ROGER Alain, 1997, *Court traité du paysage* (double artialisé), nrf, éditions Gallimard.

BEUYS Joseph, *entretien avec Volker Harlan*, 1992, Qu'est-ce que l'art, éditions de l'Arche.

BEUYS Joseph, 1997, *Qu'est-ce que l'argent ?*, éditions de l'Arche.

BEUYS Joseph, 1998, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, éditions de l'Arche.

BLOCK, 2007, *Forme intermédiaire*, catalogue de l'exposition éponyme, Lieu Unique, éditions Coiffard.

« Block ou la pensée sauvage – vers l'architecture immédiate » / Lagré Stéphane.

BOERSMAN S. Linda, 0.10, *La dernière exposition futuriste de tableaux*, éditions Hazan.

BOURRIAUD Nicolas, 1998, « La mutuelle des formes » ; texte paru dans le hors série d'Art Press n°19, *Techno, anatomie des cultures électroniques*.

BOURRIAUD Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, éditions Les presses du réel.

BOURRIAUD Nicolas, 2002, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, version française éditée par Les presses du réel, collection « Documents sur l'art ».

BOURRIAUD Nicolas, 2009, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, éditions Denoël.

BURROUGHS William S., 1960-1964, « se distingue par son utilisation du cut-up, technique littéraire qu'il met au point dans une petite chambre du Beat Hotel, rue Gît-le-Cœur à Paris avec Brion Gysin consistant à créer un texte à partir d'autres fragments textuels d'origines diverses. »

DEBORD Guy-Ernest, WOLMAN Gil-Joseph, 1958, *Les Lèvres Nues n°8*, Mode d'emploi du détournement

DEBORD Guy-Ernest, 1954, *Les Lèvres Nues n°9, Théorie de la Dérive*.

DEBORD Guy, 1967, *La société du spectacle*, nrf, éditions Gallimard.

DEBORD Guy, 1994, *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, nrf, éditions Gallimard.

DEBORD Guy, 2006, *Œuvres, Édition de Jean-Louis Rançon*, Collection Quarto, éditions Gallimard.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, suite à L'Anti-Œdipe paru en 1972, collection critique, éditions de Minuit.

DELEUZE Gilles, 1983, *Cinéma 1 : L'image-mouvement* ; 1985, *Cinéma 2 : L'image-temps*, éditions de Minuit, Coll.Critique.

DIDI-HUBERMANN Georges, 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éditions de Minuit, Collection Critique.

DUCHAMP Marcel, 1975, *Duchamp du signe*, éditions Flammarion.

DUCHAMP Marcel, 1987, *Le processus créatif*, éditions L'Échoppe.

DUCHAMP Marcel, 2000, *... parle des Ready Made à Philippe Collin*, éditions L'Échoppe.

ECO Umberto, 1985, *La Guerre du faux*, éditions Grasset & Fasquelle.

FOUCAULT Michel, 1984, *Dits et écrits*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49 [la notion d'hétérotopie]

GUATTARI Félix, 1980, *Chaosmose*, éditions Galilée, collection l'espace critique [la notion d'autopoïèse]

HADOT Pierre, 2004, *Le voile d'Isis*, nrf essais, éditions Gallimard.

HEIDEGGER Martin, 1980, *Essais et Conférences*, Le livre de Poche.

« Bâtir habiter penser » ; « La chose » ; « ... L'homme habite en poète... »

HEIDEGGER Martin, 1983, « La provenance de l'art et la détermination de la pensée » (conf. pron. en 1967), Cahiers de l'Herne.

HEIDEGGER Martin, 2014, *De l'origine de l'œuvre d'art* (conférence prononcée plusieurs fois en 1935 et 1936), Rivages Poche.

HEIDEGGER Martin, 2015, *Remarques sur art – sculpture – espace* (conférence prononcée en 1964), Rivages Poche.

LEROI-GOURHAN André, 1943, *L'homme et la matière*, éditions Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui.

LEROI-GOURHAN André, 1945, *Milieu et Techniques*, éditions Albin Michel, Sciences d'aujourd'hui.

LEROI-GOURHAN André, 1964, *Le Geste et la Parole, tome 1 : Technique et Langage*, éditions Albin Michel.

LEROI-GOURHAN André, 1965, *Le Geste et la Parole, tome 2 : La Mémoire et les Rythmes*, éd. Albin Michel.

LHOTE André, *Les invariants plastiques*, éditions Hermann, collection Histoire de l'art.

MALEVITCH, Kasimir Severinovitch, anthologie des textes traduits en quatre tomes et annotés par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Préface d'Emmanuel Martineau, Slavika, éditions l'Age D'Homme :

_Tome 1, (tous les traités) *De Cézanne au suprématisme*, 1993

« La méditation sur ce qu'est l'art est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'être. »

_Tome 2, (articles parus en russe) *Le miroir suprématiste*, 1993

« Le problème de l'image ne peut plus se laisser écarter. »

_Tome 3, (articles) *Les Arts de la représentation*, 1994

« Si nous considérons la peinture pendant le premier quart du XX^e siècle, nous verrons tout de suite qu'il existe deux courants : un courant « figuratif » et un courant « non figuratif » [sans objet].

_Tome 4, (textes) *La Lumière et la couleur*, 1993

« Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur, ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre. »

NIETZSCHE Friedrich, 1990, traduit de l'allemand par Pierre Rush, *Considérations inactuelles, deuxième partie : De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, éditions Folio-essais.

ROSSET Clément, 2004, *L'anti-nature*, PUF, collection Quadrige - Numéro 89.

SIMMEL Georg, 1998, *Rome, Florence, Venise*, éditions Allia, la Petite Collection.

SIMMEL Georg, 2007, Françoise Ferlan (traduction), *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, éditions de L'Herne.

SIMONDON Gilbert, 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier – Montaigne éditeur.

VENTURI Robert, 2007 (paru en 1972 aux États-Unis chez MIT Press), Denise Scott Brown et Steven Izenour (en), *L'Enseignement de Las Vegas (Learning From La Vegas)*, éditions Mardaga, collection : Architecture + Recherche.

WILDE Oscar, 1998, Hugues Rebell (traduction), *Le déclin du mensonge*, éditions Allia, la Petite Collection.