

Digressions sur le récit

Carla Frick-Cloupet, Anaëlle Mahéo et Romain Mantout

Carla, Anaëlle et Romain sont trois architectes et doctorants issus de structures et de parcours différents, travaillant sur des sujets tout autant diversifiés.

Carla interroge les liens entre la philosophie analytique et l'architecture à partir d'une analyse de projets contemporains. Il s'agit d'architectures singulières, faites de faux semblants qui s'apparentent à l'architecture ambiguë théorisée par Robert Venturi. À l'instar de Venturi, Carla construit son analyse à partir d'outils langagiers : des verbes performatifs qui se concentrent sur les actions faites au cours du processus de projet.

Le travail d'Anaëlle s'attache à fabriquer à partir de la notion de passage un concept opérant pour l'architecture, en l'éprouvant par le récit phénoménologique. Issus d'une pratique en agence d'architecture, ses récits décrivent les perceptions infra-ordinaires de la pratique du métier jusqu'à l'expérience d'un espace vécu. Ils engagent la réflexion dans l'exploration d'un paysage d'images du passage.

À travers le prisme d'une écologie politique, Romain cherche quant à lui à mieux comprendre la responsabilité et le rôle de l'architecte dans l'élaboration d'un espace cohabitation entre vivants humains et non-humains. Il mène ainsi une exploration méthodologique de la notion de récits au sein des services techniques d'une mairie, pour envisager les arbres en tant que sujets politiques dans le processus de projet architectural et de dessin de l'espace public.

Bien que très différents, Carla, Anaëlle et Romain se rencontrent autour de la notion de récit. Dans le cadre de cet article, pour explorer les récits qu'ils fabriquent, ils ont choisi de s'éloigner d'une forme préalablement constituée pour lui préférer un protocole de travail synergique basé sur des échanges réguliers à hauteur de deux rendez-vous hebdomadaires.

Le premier consistait en une suite d'entretiens permettant tour à tour d'expliquer les relations que chacun·e entretenait avec les récits dans son doctorat : quels types ¹ de récits sont à l'œuvre ? Pourquoi, comment et à quels moments arrivent-ils dans leurs recherches ? Quels liens entretiennent-ils avec elles ? Quels sont leurs effets ? Par la suite, chacun·e a reformulé le travail d'un·e autre dans

¹Le mot "type" fait référence à une phrase de Donna Haraway: "We need new kinds of stories".

Dans le documentaire *Storytelling for Earthly Survival*, Donna Haraway cite la traduction française d'Isabelle Stengers, pour finalement en parler en Anglais : "D'abord il y a une citation de moi, sur laquelle nous allons passer rapidement. Bien que ce soit une de mes citations en français ! Ce que j'aime. Je l'ai écrite en Anglais et Isabelle [Stengers] l'a traduite en Français. Et je vais la lire en français pour en parler en Anglais. Ce qui en soit est un jeu de ficelle. " Nous avons besoin de nouveaux types de récits". - 38' 52''

TERRANOVA Fabrizio, *Storytelling for Earthly Survival*, Bruxelles, 2016.

un texte limité à 500 mots pour s'approprier mutuellement les termes, les processus et les impensés de ses collègues, pour comprendre les lieux sur lesquels iels pouvaient se rejoindre et à l'inverse les sujets de désaccords et de discordances.

*Le second rendez-vous de la semaine était dédié à la présentation d'une source bibliographique. Le choix des textes s'est fait en fonction de leurs connaissances préalables : Carla a pu introduire la pensée de Donna Haraway², et Anaëlle présenter Proust et les signes³ de Gilles Deleuze. Mais ils ont également profité de l'occasion pour approfondir ou même découvrir certains textes nécessaires à leurs travaux respectifs : Romain et Anaëlle ont lu *Temps et Récit* de Ricoeur⁴, et Carla, *L'art comme expérience* de Dewey⁵. « Chacun·e choisissait son arme » et la présentait selon l'usage qu'il en avait. Il ne s'agissait donc pas d'état de l'art mais plutôt d'un outil de dialogue, de mise en débat de leurs différentes acceptions du « récit ».*

Finalement, leurs échanges ont produit 17h de rush en vidéoconférence. Ils ont librement manipulé ces échanges, tout en respectant les spécificités de chacun·es, afin de les organiser suivant les thèmes qui ont émerger lors des discussions. Le dialogue s'est imposé comme la forme la plus adaptée pour cette mise en partage. Le présent article en est la formalisation.

R : Dans nos travaux revient l'idée que les récits seraient une manière d'entrer physiquement dans le terrain de recherche, en interaction avec lui. Par exemple, Anaëlle, pour toi le récit est un moyen de le faire peu à peu parler. En décrivant tes parcours et tes implications sensibles dans les sites, en re-racontant les réminiscences de tes sensations, tu déplies l'infra-ordinaire de tes terrains.

A : Tout à fait. C'est un travail de réitération qui me force à aller au contact du terrain. Alors que pour toi Carla, ce que tu retranscris dans un récit c'est, en plus des informations factuelles recueillies, la manière dont la visite s'est passée, parce que tu veux conserver une trace de la rencontre. C'est le récit de ton expérience vécue, en prise avec le terrain, à la première personne,

²Introduction basée sur deux sources qui elles-mêmes travaillent à partir des travaux de Donna Haraway : le documentaire de *Storytelling for Early Survival* et l'ouvrage collectif *Habiter le Trouble avec Donna Haraway*. Nous avons également fait référence à des récits présents dans ses livres : certains passages dans *Le manifeste de espèces compagnes*, et *The Camille Story* dans *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*

TERRANOVA Fabrizio, *Storytelling for Early Survival*, Bruxelles, 2016.

CAEYMAEX Florence, PIRON Julien et DESPRET Vincianne, *Habiter le Trouble avec Donna Haraway*, Dehors, Bellevaux, 2019

HARAWAY Donna, *Staying with the Trouble, Making kin in the Chthulucene, The Camille Stories, Children of Compost*, Duke University Press, Dunham, 2016. Traduction parue sous le titre *Vivre avec le trouble*, aux éditions Les Mondes à Faire, en juin 2020 ; HARAWAY Donna, *Le manifeste de espèces compagnes*, Flammarion, Paris, 2019 ; HARAWAY Donna, *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016.

³ DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1998.

⁴ RICŒUR, Paul, *L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris, 2006.

⁵ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2016.

avec tes doutes, et face à une personne en particulier. C'est aussi une manière de situer sa posture.

C : J'ajouterais que le récit m'a aidé aussi à faire face à un terrain qui restait muet en le prenant avec un peu plus de légèreté, comme un exercice de style. Dans ton cas aussi Romain, il y a cette idée de se faire une place, en tant que doctorant dans le processus de projet tout en racontant les événements tels qu'ils te sont apparus. Tu démêles les jeux d'acteurs à l'œuvre dans la conception des espaces publics de Martigues⁶ en donnant à chacun·e·s la parole, pour révéler une multiplicité de rapports à l'arbre.

A : Dans ce cas-là, il s'agit donc de faire se rencontrer tous les acteurs dans un même espace, un espace de papier, en dehors de toute structure hiérarchique.

R : Oui et c'est réjouissant de se dire qu'on doit formuler les choses, les raconter pour leur donner une existence réelle dans le projet.

A : Il est aussi question de jeux d'acteurs dans mon travail. Et là je pense à la manière dont le narrateur de la Recherche⁷ analyse ses personnages et les enjeux latents : il s'attache moins aux propos des gens qu'à la manière dont leurs gestes trahissent ce qu'ils veulent cacher. C'est ça que j'essaie de regarder dans le processus de projet.

R : Un peu à la manière de Sherlock Holmes ... l'analyse du discours, des gestes et des interactions permet de décrypter des choses apparemment anodines, et qui peuvent aller au-delà de ce qui s'énonce.

C : Ça me fait penser que dans mon travail, le récit m'est apparu concrètement comme le moyen de croiser toutes les informations, mon ressenti, les différents projets, les différents acteurs, etc. C'était pour moi la seule façon de rendre compte de cette épaisseur, de cette complexité⁸.

R : Ce que tu dis me parle beaucoup Carla. C'est un des points sur lesquels on se rejoint tous les trois. Dans mon cas, la complexité des jeux d'acteurs est telle que j'ai été forcé de les faire se rencontrer dans un récit pour en

⁶ Dans le cadre de la thèse, Romain a rejoint l'équipe de maîtrise d'œuvre interne aux services municipaux. Cette immersion lui permet de proposer une analyse spécifique du jeu des hiérarchies et des responsabilités au sein de ces services techniques. Dans le même temps, c'est l'opportunité de mettre en place des protocoles expérimentaux adaptés pour saisir les potentialités d'une intégration des arbres en tant qu'êtres politiques dans le processus de création de l'espace public tel qu'il existe à Martigues. Le travail de mise en récit d'expériences a ici été un outil pour générer un espace-temps au sein duquel les rapports de dominations entre acteurs se sont annulés pour mieux saisir la pluralité des enjeux inhérents aux arbres en milieu urbains.

⁷ PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu III, Le côté de Guermantes*, Gallimard, 1994.

⁸ Le terme "complexité" est emprunté au théoricien Robert Venturi, qui souligne l'importance des contradictions à l'œuvre dans la complexité inhérente à l'architecture. VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMa, New York, 1966.

proposer une compréhension. En les racontant, en passant du temps à les écrire, j'ai pu commencer à percevoir un tout.

A : Pour prolonger ce que tu dis, Romain, tous les trois on fait le récit d'anecdotes, de petites choses, de gestes, et on cherche à mettre en lumière des façons de faire récurrentes à partir de ces anecdotes. Carla tu disais que tu les files d'un récit à l'autre ...

R : ... ce n'est plus du fil c'est du tissage⁹ ! Comment s'entremêlent ces fils les uns aux autres, comment ils interagissent ? Les récits nous sont devenus nécessaires pour appréhender une complexité insaisissable. Les matériaux issus du terrain que l'on manipule sont trop diversifiés et entremêlés. On peut les saisir par fragments, attrapés au vol, que l'on couche sur le papier pour travailler.

C : Je crois qu'il s'agit de sourcer la complexité. Dans mon cas, ça commence lorsque je manque de sources pour mon analyse de bâtiments. J'ai besoin de comprendre les logiques de fabrication, mais elles restent cachées dans le discours médiatique des architectes. Alors je vais à la rencontre des architectures¹⁰ et de tous les acteurs du projet, pour voir les contradictions ; que l'on m'explique les compromis, les choix qui ont fait le projet. J'essaie de sourcer les contraintes, les moments où les choses émergent au contact de réalités contingentes, et où une décision est prise. Ensuite je pourrai identifier à quel moment s'est développé le discours esthétique normatif, détaché des contraintes qui ont fait le projet. Des éléments comme le carré d'ardoise ou les étais, qui font la signature esthétique de aDVVT¹¹, étaient à l'origine très contextuels et profondément ancrés dans des complexités de projet, souvent économiques, matérielles.

R : Je rebondis sur l'idée de "sourcer la complexité". Moi, j'entends générer la matière sur laquelle je peux m'appuyer en la rendant communicable dans toute son épaisseur. Anaëlle, aussi, le récit rend ton terrain communicable. Ça ne pourrait pas passer par la photo, la coupe ou le plan. Dans nos cas, le récit est un outil nécessaire pour communiquer un terrain dans sa complexité, avec des ressentis, des temporalités et des acteurs très variés.

A : Oui c'est un outil qui montre certaines choses et pas d'autres. Par exemple il peut s'attacher à des choses qui ne sont pas forcément enregistrables sur dictaphone. Pour moi, c'est vraiment l'idée de porter attention aux signes minuscules, aux drames sous-jacents que l'on ne remarque plus et, à la

⁹ Référence aux "jeux de ficelle" figure réflexive déployée par Donna Haraway dans : HARAWAY, Donna, *Vivre avec le trouble*, Les Mondes à Faire, Vaulx-en-Velin 2020 (traduction de HARAWAY Donna, *Staying with the Trouble, Making kin in the Chtulucène, The Camille Stories, Children of Compost*, Duke University Press, Dunham, 2016.

¹⁰ Dans son travail de thèse, Carla travaille sur un corpus d'agences d'architecture contemporaines franco-belges : Office KGDVS, De Vylder Vinck Taillieu Architecten, Eric Lapierre Expérience et Bruther.

¹¹ Acronyme de "De Vylder Vinck Taillieu Architecten".

manière de Georges Perec¹², de chercher à donner un sens à ces événements insignifiants qui font pourtant l'épaisseur et la richesse du quotidien. Comment donner une langue à ces choses communes, qui parlent de ce que nous sommes. Il me faut déceler le sous-jacent, en questionnant tout ce qui semble aller de soi. Selon Perec, dans le quotidien se trament des histoires et des vérités auxquelles il faut donner une voix.

C : Et comme elles sont délaissées, que l'on n'y prête pas attention, elles sont peut-être davantage vierges de sémantique.

A : Ah oui, c'est vrai, elles ne sont pas saturées de mots et de significations. Perec, dans l'infra-ordinaire¹³, invite à se détourner de ce qui sature l'espace de choses extraordinaires, comme la presse, pour se tourner vers ces choses-là qui racontent tout bas des choses plus proches de nous.

C : Le récit met en lumière à la fois notre rapport au temps et à l'espace. Alors est-ce qu'il nous permet d'appréhender le temps comme une complexité¹⁴ ?

A : Oui, j'en suis persuadée. D'une certaine manière, l'expérience du temps réel est chaotique, et pour lui donner un sens nous la structurons par la narration, en organisant les faits, en faisant une *synthèse de l'hétérogène*¹⁵.

R : Je rapprocherais cette question du rapport au temps de la pensée écoféministe¹⁶ qui cherche à se réinsérer dans un temps long, de construire une autre tradition à partir des récits des dominés : il s'agit de recharger de sens l'histoire. C'est en questionnant l'épaisseur temporelle que les écoféministes recomposent les faits, agencent une autre version de l'histoire, et lutte contre l'injonction à l'immédiateté de solutions absolues. Elles génèrent un rapport au temps transgénérationnel qui implique un héritage de pensée.

C : Et de la même manière, Haraway nous parle d'une échelle du temps qui se distancie du référentiel d'une vie humaine¹⁷. On peut aussi faire le

¹² PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, éditions du seuil, Paris, 1989.

¹³ Ibidem

¹⁴ « Un temps vide n'existe pas et le temps comme entité n'existe pas non plus. Ce qui existe, ce sont des choses qui agissent et qui changent, et le temps est une qualité constante de leur comportement. »
Extrait p.347

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2016.

¹⁵ Selon Ricœur, l'acte de configuration qu'est la mise en intrigue opère une synthèse de l'hétérogène, en ménageant une concordance discordante au sein même du récit. Il intervient à partir de la préfiguration (dans la vie quotidienne) et tend vers la refiguration (dans la lecture plurielle de l'œuvre). RICOEUR Paul, Op. Cité

¹⁶ Sur la pensée écoféministe, voir : HACHE Émilie, *Reclaim : recueil de textes écoféministes*. Cambourakis, Paris, 2016 et STARHAWK, *Rêver l'obscur, femmes magie et politique*, Cambourakis, Paris, 2019.

¹⁷ Dans le Manifeste des espèces compagne Donna Haraway nous propose d'épaissir le présent par les histoires que nous partageons avec d'autres espèces. À travers le concept d'espèces compagnes, quand

rapprochement avec l'architecture : la temporalité contractuelle est très définie, mais il s'agit de réinsérer le projet dans le temps long (usage, maintenance, disparition, ruine, etc.).

A : Chacun·e de nous est confronté·e à la question du temps dans son travail. J'essaie de souligner pour ma part la temporalité particulière de la transformation urbaine, à force de disparition et construction. C'est un palimpseste. Des temporalités multiples se croisent, au-delà de toute échelle de référence.

R : Oui il y a aussi des temporalités multiples dans les projets que j'étudie. La temporalité de vie des arbres est mise à mal car forcée d'entrer dans les référentiels humains ...

C : ... anthroponormés.

R : Oui ! Alors, quelle marge de manœuvre a-t-on dans le projet pour y insérer des temporalités non anthroponormées ? Comment hériter du processus de projet tel qu'il a été normalisé, autrement qu'en multipliant les récits ?

C : Quant à moi, j'étudie les erreurs de chantier, les conflits et tout ce qui dérègle le temps construit du projet. Mais je suis confrontée à des discordances de dates. Les dates ne sont jamais claires, même si les monographies prétendent le contraire. Selon les acteurs et les cadres c'est difficile de définir une date de fin d'un projet par exemple.

R : Selon Ricoeur¹⁸, le récit fabrique une temporalité avec un début un milieu une fin. C'est une manipulation nécessaire qui organise les actions entre elles. Il faut recomposer l'intrigue pour former un récit. Moi aussi je m'attache aux moments de conflits qui font émerger des histoires au-delà du temps du projet. Je dirais que nous en sommes venus à utiliser les récits, parce que c'est le seul moyen que nous ayons trouvé pour recomposer des éléments hétérogènes et les faire discuter entre eux. Ils permettent de mettre en perspective à la fois les temporalités du projet, de la vie du bâti et de ses habitant·e·s, les acteurs et leurs relations, mais aussi des questions formelles, esthétiques ainsi que des aspects financiers ...

C : ... et soi-même.

R : Oui soi-même en tant qu'individu. Finalement, en tant que doctorant·e·s en architecture, on se trouve dans la position de devoir faire dialoguer toutes

un lien de parenté interspécifique s'établit, cette relation hérite nécessairement d'une histoire commune qui dépasse le temps de vie individuel.

HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, Climats, Paris 2018.

¹⁸ RICOEUR Paul, Op. cité

ces composantes entre elles. Et le récit nous permet aussi d'exister au milieu de tout ça.

C : On peut aussi relever ses effets involontaires. Après mes visites, certaines interactions avec les personnes rencontrées se prolongent parfois et transforment l'objet étudié. Ce sont des moments où je deviens à mon tour, actrice de ce que j'étudie : par mon intermédiaire, des acteurs se retrouvent, m'intègrent dans leur réseau d'interconnaissance et prennent conscience de l'intérêt de leur travail pour ma génération, ou pour ma pratique.

R : Je trouve passionnant que les récits te permettent de prendre part au terrain, d'y être intégrée. Pour moi aussi ils participent à la construction de mon propre rôle dans le processus de projet autant qu'ils me permettent de comprendre le terrain. Ils génèrent des réalités qui participent à des histoires spécifiques. Pour toi Carla ils t'intègrent aux histoires des bâtiments, des relations entre les acteurs de la construction et d'une théorie de l'architecture. Moi ils m'incorporent plutôt aux histoires de certains arbres, de leur espèce dans la région, et à celle du projet de l'espace public à Martigues. Ces réalités, une fois nommées, prennent une vraie puissance dans la fabrication du projet d'architecture. C'est là qu'entre la question de la subjectivité dans le récit : nous sommes d'une certaine manière intégrés à nos terrains. Dans nos récits nous sommes les éléments déclencheurs qui parasitent l'action telle qu'elle devrait se dérouler normalement.

A : Oui il s'agit d'un véritable échange avec le terrain puisque nous cherchons à le faire parler, et en retour nous le transformons par notre présence. C'est ce que tu viens apporter dans un terrain, qui est déjà là, et ce que tu perturbes.

R : Le récit provoque donc des choses à la fois dans notre recherche et dans le monde. Mais il y a aussi l'activité de fabriquer le récit qui nous met au travail. Le temps de fabrication du récit est essentiel et fait partie de la recherche, en nous permettant de générer des liens. Ce qui les génère, ce n'est peut-être pas le récit, mais plutôt sa fabrication. On peut faire la distinction entre les effets du récit comme objet et la mise en récit en tant qu'activité. Ils ne jouent pas le même rôle.

C : Tout à fait et je pense que si l'on se tourne vers le récit comme outil, c'est aussi parce que sa forme reste dans une certaine indétermination et nous laisse une grande marge de liberté.

R : Ce qui est important pour moi dans cette liberté, c'est que la fabrication d'un récit est un moyen plus doux pour se mettre au travail.

C : Je pense que c'est l'écrit plus que le récit qui nous met au travail, mais tu as raison : le récit est une façon d'écrire plus douce que les formes d'écriture

auxquelles nous habitue le cadre académique. On sait depuis H. Becker¹⁹ que les formes académiques empêchent de penser. Leurs normativités peuvent souvent nous laisser démunis face à la page blanche. Le récit nous permet d'explorer une écriture loin des formes préconstruites qui peuvent nous impressionner. Avez-vous fait l'exercice de définir vos récits avec des outils plus académiques, ou disons hérités de disciplines plus instituées que ne l'est l'architecture ? Dans mon cas, au lieu de dire récit on pourrait dire "étude de cas", ou "historiographie" ou encore "cartographie".

R : Avant de me lancer dans les récits, j'ai essayé de travailler à partir de diagrammes. Ça n'a pas été fructueux pour deux raisons. D'abord, ils suggéraient un regard extérieur et holistique qui implique d'avoir déjà une compréhension précise de ce que l'on veut communiquer. Ensuite, ils imposaient une structure trop rigide pour accepter la complexité qu'on a évoqué. Ils ne pouvaient pas discuter les uns avec les autres.

A : Oui, c'est vrai que l'on pourrait réduire nos récits dans des catégories disciplinaires. Moi mon travail pourrait être appelé « description ». Mais nos récits ne sont pas que cela : leur plasticité les rend plus épais, emprunts de différentes logiques qui croisent temporalité et espaces, montrant des complexités que nous n'arrivons pas à restituer avec les outils tirés des disciplines plus instituées. C'est peut-être à partir du moment où tu as cette épaisseur là que tu peux véritablement parler de récit. Il y a quelque chose de plus.

C : Si nous nous sentons plus à l'aise pour travailler à partir de récits cela induit peut-être qu'ils comportent quelque chose de plus, en lien avec nos manières de faire en tant qu'architectes ? Peut-être que le récit résonne particulièrement avec les disciplines disons ... créatives ?

A : Ça me fait penser que, selon Deleuze²⁰, plutôt que le philosophe, c'est la figure du poète qui nous intéresse parce que c'est le poète qui nous force à penser : il nous délivre quelque chose qui émet des signes, qui est obscure et qu'il faut déchiffrer.

R : J'y vois une proximité avec la lecture d'Aristote par Ricoeur dans Temps et Récits²¹, où la *poesis* est l'expression d'une version sensible et subjective de l'action par l'agencement de l'intrigue.

C : Et Dewey²² compare la figure de l'artiste avec celle du chercheur, en expliquant qu'il a recours à un système de codification, un peu comme les

¹⁹ BECKER Howard S. *Écrire les sciences sociales, Commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*, Economica, Paris, 2004.

²⁰ DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1998

²¹ RICOEUR Paul, Op. cité

²² « *Le penseur connaît un moment esthétique lorsque ses idées ne cessent d'être uniquement des idées et deviennent des significations collectives d'objet. L'artiste à ses propres problèmes et réfléchi au fur et*

signes que tente de comprendre le narrateur de Proust, afin d'expliquer par l'abstraction toutes les choses inexplicables. L'artiste lui, reproduit de façon immédiates.

A : Et, à propos de la production immédiate, on peut aussi rapprocher Deleuze et Ricoeur sur la question de la métaphore considérée comme un court-circuit qui permet de délivrer plus directement quelque chose de l'expérience. Deleuze souligne la proximité chez Proust de la métaphore avec la réminiscence, qui, l'une dans l'art l'autre dans la vie, font se confondre deux objets très différents dans un rapport d'analogie : comme la saveur de la madeleine fait basculer le narrateur dans le lieu de son enfance. On peut donc retenir deux choses : le récit s'allie particulièrement avec des disciplines créatives et sa formalisation opère un pas de côté par rapport à l'académisme.

C : Oui, la métaphore, et plus largement les figures de style ou autres procédés littéraires, s'imposent en fonction de nos sujets : quand j'écris, j'essaie de partir plutôt de procédés vraiment littéraires, des jeux de mots que je développe. Ils me permettent d'angler, de mettre en place des paragraphes. Par exemple, pour raconter ma rencontre Trice Hofkens, j'ai travaillé à partir d'un jeu de mot entre "Autrice", "Collaboratrice" et "Trice", et cela me permettait de parler de féminisme et plus largement d'histoires, de discours, de tournants. C'est très expérimental, ça part d'un rapprochement phonétique mais celui-ci me permet de me lancer dans le texte.

A : Si tu cherches le détournement dans l'architecture, ce qui fait la particularité de ton terrain, c'est probable que tu le décèles davantage si tu fais toi-même du détournement dans la forme²³. Mais pour moi c'est beaucoup moins conscient : je suis dans une phase d'écriture et d'accumulation de la matière et je pense que l'analyse de ce que j'ai écrit viendra après. En fait j'ai fait un pari, celui du récit comme moyen de m'apporter ce quelque chose en plus, cette matière que je vais utiliser et qui soutient ma méthode. L'idée c'est que ta manière de retranscrire révèle aussi ton rapport au monde et plus directement, ton impression, comme la poésie. Mais ça reste une supposition.

à mesure qu'il travaille. Mais sa pensée est incarnée dans l'objet de façon plus immédiate. Parce que ses objectifs sont par comparaison, plus éloignés, le scientifique opère avec des symboles, des mots et des signes mathématiques. L'artiste élabore sa pensée au travers de moyens d'expression qualitative qu'il emploie, et les termes par lesquels elle s'exprime sont si proches de l'objet qu'il fabrique qu'ils viennent directement se confondre avec lui. » Extrait p.49 - DEWEY John, Op cité.

²³ Carla travaille à partir de jeux de mots dans ses récits. Ils fonctionnent comme des intrusions langagières qui forcent à penser. Nous avons fait le rapprochement avec son terrain lui-même, à savoir l'architecture de Jan De Vylder, qui opère justement des détournements des codes architecturaux, comme l'étai, ou le carré d'ardoise.

R : Oui en fait c'est une hypothèse de travail. Si tu savais déjà ce que ça va provoquer, ce serait moins stimulant.

A : Et c'est ce qui justifie que je fasse des récits. Je n'en ferais pas si ce n'était pas pour chercher quelque chose de plus qu'il n'y a pas dans la retranscription. On constate donc que ces effets de style, conscients ou non, ne sont pas employés de façon égale parmi nous. Pour Romain et moi c'est un constat a posteriori que nous avons fait, et qui a même surpris Romain tant il était inconscient²⁴. Alors que pour toi Carla, cela intervient en amont, comme un exercice Oulipien. Mais, pour autant, à la lecture de nos travaux, on a pu déjà noter que la réitération est centrale dans mon processus d'écriture pour déceler des situations particulières de passage²⁵, et chez Romain nous avons souligné une façon particulièrement anthropomorphique de parler de l'arbre en vue de générer de l'empathie. Là encore Deleuze s'est interrogé sur le style, que l'on pourrait voir comme un impensé qui apparaît à la fin, un effet. Pas de façon globale comme pourrait le faire un vernis sur un tableau, mais bien comme une dernière touche de peinture qui révèle l'ensemble.

R : D'ailleurs chez Ricœur²⁶ c'est la conclusion qui donne l'unité au récit : c'est la finalité de la mise en intrigue que d'arriver à la fin du récit. L'acte de raconter, et donc la manière propre à chacun·e de le faire, sont essentiels dans l'accomplissement des trois mimésis : quand on raconte un récit, la conclusion est déjà présente dans le début de l'histoire. On sait déjà ce qui va arriver, et on raconte la succession des actions pour en venir à la conclusion de l'intrigue, à la recomposition du temps.

C : Pour Dewey ce pourrait être l'émotion qui teinte l'ensemble.²⁷ Il est vrai que l'esthétique résiste toujours à la maîtrise totale, si bien que ses effets sur la globalité ne peuvent pas être recherchés comme des buts mais qu'ils doivent émerger. En ce sens, qu'ils soient conscients ou non, exercice préalable ou forme déduite a posteriori, ce qu'on peut affirmer c'est que le style nous met au travail, pour reprendre les mots de Romain, et c'est peut-être par son

²⁴ Au moment de présenter son travail à Carla et Anaëlle, Romain n'était pas conscient de l'anthropomorphisme stratégique qu'il avait mis en place grâce au champ lexical médical dans ses récits pour intensifier l'attention portée par les autres acteurs du projet sur les arbres.

²⁵ Anaëlle travaille sur la notion de passage, et s'attache à en faire un concept opérant pour l'architecture. Ce sont les récits qui mettent à l'épreuve du terrain la notion pour la faire évoluer. Il lui faut pour cela retourner plusieurs fois sur les lieux et réitérer son protocole d'écriture, afin de percevoir les attachements sous-jacents de ses terrains d'observation.

²⁶ Dans *Temps et récit*, (op. cité) Ricœur se réfère à la fin au sens d'Aristote dans la Poétique. Le début est ce qui n'a pas de précédent, le milieu est ce qui a un précédent et une suite, alors que la fin est précédée par quelque chose, mais n'est poursuivie par rien.

²⁷ « *C'est l'émotion qui est à la fois élément moteur et élément de cohésion. Elle sélectionne ce qui s'accorde et colore ce qu'elle a sélectionné de sa teinte propre, donnant ainsi une unité qualitative à des matériaux extérieurement disparates et dissemblables.* » Extrait p.92
DEWEY John, Op cité

adéquation formelle ou stylistique avec l'objet étudié et par l'interprétation immédiate et non codifiée du chercheur.

R : Le récit serait alors un pas de côté formel qui met au travail ?

C : Dans ce cas, lorsque nous tentons de définir nos différents types de récits, peut-être qu'on peut envisager cette nomination à partir de mouvements, d'actions ou de gestes²⁸, qui mettent en exergue « la mise au travail », plutôt qu'un objet qui induit déjà une forme peut-être trop globalisante voir académique ? Suivant nos différents travaux, est-ce que l'on ne pourrait pas mieux parler de “raconter”, “retranscrire”, “visiter” plutôt que “d'entretiens”, “de cartographies”, de “base de données” ?

R : Oui ! Et cela peut-être des verbes d'action avec la matière travaillée : “saisir”, “découper”, “recomposer” ...qui montreraient plutôt la méthodologie, le mouvement du chercheur.

C : Chez Dewey la notion de rythme, et avec elle, celle d'énergie pourrait, tout comme les verbes d'actions, être une piste pour définir nos récits, et ainsi permettre de les mettre en perspective dans un temps plus long qui est celui de la thèse. Retenons alors que le récit est un mouvement stylistique qui parvient à nous mettre au travail par sa mise à distance des exercices académiques, et par son adéquation formelle avec nos recherches.

A : Oui et également que ce geste est ouvert, débattable. A la manière d'une traduction, il peut transmettre à l'autre ce travail en train de se faire de manière très directe. Aussi, je trouve que l'idée de mettre au travail est assez juste. J'y ajouterai celle de mise en commun du travail ou mise en partage et pour reprendre ta phrase : le récit pourrait donc être ce pas de côté académique qui, par le risque formel nous met au travail, nous ouvre au partage ?

C : Il reste à aborder que ces dernières décennies, la notion de récit a eu un succès fou dans les mondes du marketing, du management, de la communication et de la politique. Cette appropriation des récits et de leurs forces est quand même un danger. Je pense qu'il faut rester vigilant·e·s sur cette question.

R : C'est le risque de tomber dans le storytelling²⁹ ... Travaillant pour des élus, j'y pense beaucoup. J'ai peur de la récupération et l'instrumentalisation des récits que je génère ; que ce soit au profit de l'équipe municipale pour des élections ou au détriment d'un acteur en particulier au cours d'un projet. Ce serait une catastrophe : en plus de ne plus remplir le rôle qu'ils sont censés

²⁸ DEBAISE Didier, STENGERS Isabelle, *Gestes spéculatifs*, Actes du colloque de Cerisy, Presses du réel, Paris, 2015

²⁹ SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris, 2008.

jouer dans la thèse, les récits pourraient détériorer les collaborations existantes entre les acteurs du projet d'espace public.

A : C'est un terme très polysémique et effectivement utilisable dans beaucoup de sens différents. C'est d'ailleurs ce qui nous a amené à préciser nos manières de faire pour essayer de mieux saisir ce que chacun·e entend par récit. Il faut d'autant plus se méfier que le terme est complaisant. C'est le seul qui semble permettre de partager une expérience en la racontant, mais paradoxalement, j'en viens à me demander dans quelle mesure on doit l'utiliser lorsque l'on traite de nos expériences de thèse.

C : Alors c'est essentiel de comprendre pourquoi ce mot est aussi pratique. Cette semaine j'ai écrit un article³⁰ sur Traumnovelle : un jeune collectif d'architectes qui livre son premier projet édifié après avoir beaucoup produit des projets fictionnels. Les maîtres d'œuvre du projet A6K ont précisément choisi le collectif pour sa capacité à créer des récits, ils voulaient utiliser l'architecture pour incarner le récit politique de restructuration économique de Charleroi. J'étais très inquiète de voir que les architectes acceptaient de réaliser ce récit édifié, bien conscients de potentialités de récupérations à l'œuvre. Le récit est un outil qui peut aussi être mal utilisé. C'est précisément à cet endroit que je me dis que cette notion est complaisante et si elle plaît autant ce n'est pas un hasard.

A : Donc il faut que l'on arrive à se protéger de la récupération des récits.

R : Je te rejoins. Si on investit la notion de récit dans nos thèses, c'est aussi pour comprendre quelle éthique on peut y développer, et dans quelle mesure on peut se permettre, d'utiliser les récits dans la recherche en architecture.

C : En tant qu'architecte ce terme est aussi à nous, pas seulement un outil de branding capitaliste.

A : Oui, il s'agit de recharger ce mot de tout son sens, de toute sa capacité prolifique, productive. Il faut déjouer cette dépossession conceptuelle qui s'est faite sur le terme "récit". Aujourd'hui, en tant qu'architectes, quand on dit qu'on fait du récit pour un projet, c'est souvent galvaudé, c'est de la communication. Réinjecter d'autres manières de faire des récits dans le projet, c'est peut-être aussi essayer de renouveler la fabrication du projet. Dans mon travail je justifie le fait que j'utilise le récit, en affirmant que c'est un outil de l'architecte car je suis persuadée que récit et projet relèvent de

³⁰ Article à paraître : FRICK-CLOUPET Carla, *Carolotopie*, A+284, Belgium: The next generation !, juillet 2020.

* Nous empruntons le terme à l'ouvrage éponyme de Emily Hache cité plus haut, et à la définition de l'autrice dans l'introduction du livre

processus voisins qui peuvent apprendre l'un de l'autre et on a le droit de le revendiquer.

R : Ce qui me semble dangereux serait de dire que l'architecte propose un récit comme solution à un problème spatial. Ça ouvre la porte à la récupération du récit par une entité politique, marchande ou médiatique pour instaurer une relation de contrôle ou de domination sur le collectif par l'imposition d'un consensus. Tu parles de processus, et on a déjà évoqué le terme de geste. Je pense que c'est encore dans cette nuance liée à l'action³¹ que l'on peut trouver une solution. Peut-être que les règles qui régissent ce geste pourraient nous protéger de l'amalgame entre un storytelling et notre manière d'investir les récits.

C : Oui exactement ! Le parallèle entre récit et projet pour moi se fait dans leur capacité à esquisser intuitivement une forme et à la communiquer : quand on tient un crayon et qu'on dessine des formes pour concevoir un espace, on provoque de la pensée. Et bien le récit exploite la même force : quelque chose d'une prospection formelle sous un mode littéraire. Dans le parallèle entre projet et récit, il y a quelque chose qui parle de forme et d'avancement par l'intuition et la sensibilité.

R : En fait, la forme est dans le geste, pas dans l'objet.

A : Si on se concentre sur le geste qu'implique le récit, alors on peut tabler sur des principes qui régissent ce geste pour s'assurer de sa justesse éthique vis-à-vis des enjeux de la recherche.

C : C'est ça ! Je vois une éthique possible se construire en trois points : on a besoin de multiplier au maximum les récits, pour éviter le consensus normalisateur. Cette multiplicité de récits doit exclure toute hiérarchie, afin d'assurer la suppression des rapports de domination qui empêchent la pensée. Et enfin, chaque récit doit être une boîte à outils ouverte et appropriable ...

R : ... comme un récit open source.

A : Ce troisième point ne fait-il pas référence aux figures de Haraway, comme le cyborg³², qui lui échappent, qui doivent être suffisamment obscures pour être polysémiques et appropriables par n'importe qui ?

C : Oui, ce sont trois repères que je retiens de la pensée d'Haraway : une grande diversité de récits ouverts et non hiérarchisés pour éviter la normativité et le

³¹ « *A chaque fois qu'il y a rupture entre l'acte et son but, il y a hypocrisie, ruse, simulation d'un acte qui a intrinsèquement un autre effet.* » Extrait p.123, DEWEY John, Op cité.

³² HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Exils, Paris, 2007.

dogme. Par exemple, *The Camille stories*³³ est assumé comme écrit à plusieurs mains, qui a notamment vocation à faire réfléchir contre un anthropocentrisme. En nous offrant ce récit, les auteurs nous donnent également le protocole et le cadre : plusieurs mains, à Cerisy etc.

A : On donne les règles de notre jeu.

C : Oui il n'y a pas d'ingrédient secret. Il y a d'autres termes comme anthropocène, qui sont très appropriables. Ces mots ne fonctionnent plus quand ils deviennent globalisants. Il faut les ancrer, les préciser, les situer. C'est pour ça par exemple que Haraway parle de Capitalocène puis Chtulucène. Il faut assumer la précision de nos sujets et nos terrains. On peut assumer que la notion de récit soit très récupérée seulement si la précision de nos sujets nous sauvegarde de sa récupération. Nommer nos récits, c'est ce que nous invitent à faire Stengers et Haraway³⁴ : proposer de nouveaux types. Le mot "types" est très important. Si peu qu'on commence à risquer de les définir, à proposer des types de récits, alors ils deviennent spécifiques, propres à notre situation. C'est ce qui nous permet de les situer.

R : Alors je m'interroge. Nous avons fait le pari entre nous de mettre de côté la forme et de nous rencontrer à partir d'un protocole. Maintenant, quel "type" d'article va-t-on constituer ?

A : L'article devrait rendre compte du cheminement que l'on a fait ensemble... La forme n'était pas prédéfinie certes, mais elle émerge de façon synergique de notre mise en partage.

C : Et si cet article prenait la forme d'un dialogue ?³⁵

³³ *The Camille Stories, Children of Compost*, commence par raconter le contexte de la conception de ce récit : il s'agit d'un récit spéculatif écrit à trois avec Fabrizio Terranova et Vincianne Despret à l'occasion d'un colloque à Cerisy durant l'été 2013. Ce récit est disponible en open source https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camillestories.pdf mais également publié dans le chapitre 8 de *Staying with the Trouble* et dans les actes du colloque en question. HARAWAY Donna, *Staying with the Trouble, Making kin in the Chtulucène, The Camille Stories, Children of Compost*, Chapitre 8, Duke University Press, Dunham, 2016. STENGERS Isabelle, DEBAISE Didier, *Gestes spéculatifs*, Colloque de Cerisy, Presses du réel, Paris, 2015.

³⁴ En nous invitant à créer de "nouveaux types". cf. début de l'article: "*Nous avons besoin de nouveaux types de récits*". - 38' 52" TERRANOVA Fabrizio, *Storytelling for Earthly Survival*, Bruxelles, 2016.

³⁵ Quand le dénouement fait aboutir la forme de l'œuvre :
PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu VII, Le temps retrouvé*, Gallimard, 1990.
BUTOR Michel, *La modification*, Édition de Minuit, Paris, 1957.

Bibliographie :

- BECKER Howard S. *Écrire les sciences sociales, Commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*, Economica, Paris, 2004.
- BENJAMIN Walter et PAYOT Daniel, *Le raconteur: à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, Circé, Strasbourg, 2014.
- BUTOR Michel, *La modification*, Édition de Minuit, Paris, 1957.
- CAEYMAEX Florence, PIRON Julien et DESPRET Vincianne, *Habiter le Trouble avec Donna Haraway*, Dehors, Bellevaux, 2019.
- DAMASION Alain, *Les furtifs*, La Volte, Clamart, 2019.
- DEBAISE Didier, HARAWAY Donna, TERRANOVA Fabrizio, *The Camille Story, Children of the Compost*: https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camillestories.pdf
- DEBAISE Didier, *Le Récit Des Choses Terrestres. Pour Une Approche Pragmatique Des Récits*, Corps-Objet-Image 4, 2020.
- DEBAISE Didier, STENGERS Isabelle, *Gestes spéculatifs*, Actes du colloque de Cerisy, Presses du réel, Paris, 2015.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1998.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2016.
- DOUCET Isabelle, DEBAISE Didier, ZITOUNI Benedikte, *Narrate, Speculate, Fabulate: Didier Debaise and Benedikte Zitouni in Conversation with Isabelle Doucet*, Architectural Theory Review, 22:1, 9-23, 2018, DOI: 10.1080/13264826.2018.1418130
- FRICK-CLOUPET Carla, *Carolotopie*, A+284, *Belgium: The next generation !*, Juillet 2020.
- HACHE Émilie, *Reclaim : recueil de textes écoféministes*. Cambourakis, Paris, 2016.
- HARAWAY Donna, *Manifeste des espèces compagnes : chiens, humains et autres partenaires*, Climats, Paris, 2018.
- HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Exils, Paris, 2007.
- HARAWAY Donna, *Staying with the Trouble, Making kin in the Chtulucène, The Camille Stories, Children of Compost*, Duke University Press, Dunham, 2016. Traduction parue sous le titre *Vivre avec le trouble*, aux éditions Les Mondes à Faire, en juin 2020.
- JAMES William, *Le pragmatisme, Un nouveau nom pour de nouvelles manière de penser*, Flammarion, Paris, 2011.
- PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, éditions du seuil, Paris, 1989.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1994.
- RICCEUR, Paul, *Temps et Récit*, éditions du seuil, Paris, 2006.
- SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Payot & Rivages, Paris, 2009.
- SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris, 2008
- STARHAWK, *Rêver l'obscur, femmes magie et politique*, Cambourakis, Paris, 2019
- TERRANOVA Fabrizio, *Storytelling for Earthly Survival*, Bruxelles, 2016.
- VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMa, New York, 1966.

Les auteurs :

Nous sommes architectes DE et doctorants. Nos chemins se croisent pour la première fois en 2016 à l'occasion du DPEA Recherche au Gerphau. En 2017, nous commençons nos doctorats dans des structures diverses.

Carla Frick-Cloupet est doctorante au Laboratoire CIEREC de l'UJM (Lyon, sous la direction de Anolga Rodionoff et co-dirigée par Pierre-Albert Perrillat-Charlaz, au sein du GRF Transformation de l'ENSASE et collaboratrice scientifique à l'ULB à Bruxelles. Dans son doctorat, elle analyse les liens entre la philosophie analytique et une architecture ambiguë et émergente.

Anaëlle Mahéo est doctorante au Laboratoire LRA (Toulouse, ED327 TESC) sous la direction de Clara Sandrini et Manuel Bello Marcano (GRF Transformation ENSASE). Sa thèse, réalisée dans le cadre d'une convention CIFRE dans l'agence Daquin Ferrière & Associés, Montreuil (93), explore la notion de passage à travers le récit et la phénoménologie.

Romain Mantout, Laboratoire Gerphau (ENSAPLV) / ED31 (Paris 8). Sa thèse, dirigée par Antonella Tufano, se déroule dans le cadre d'une convention CIFRE avec la mairie de Martigues (13). Il travaille sur les arbres comme agents politiques dans le processus de projet pour envisager une écologie politique en architecture.