

Traduit de l'anglais  
par Paola Miglietti

## COUPER EN BIAIS

### Associer l'art et l'architecture par l'inter- et la transdisciplinarité

JANE RENDELL

Dans une étude sur les questions de méthode et les procédés que soulève inévitablement le recours à l'interdisciplinarité, le critique Homi K. Bhabha a donné de cette dernière une définition en termes psychanalytiques : « reconnaissance du signe émergent de la différence culturelle produit dans le mouvement *ambivalent* [c'est moi qui souligne] entre le discours pédagogique et le discours représentatif ». <sup>1</sup> De son côté, Julia Kristeva note que « l'interdisciplinarité est toujours l'endroit où les expressions de *résistance* [c'est moi qui souligne] sont latentes », et affirme que la raison en est « une tendance à protéger jalousement [son] domaine. Les spécialistes [...] n'apprennent pas à leurs étudiants à construire un axe diagonal dans leur méthodologie ». <sup>2</sup> C'est précisément la présence de l'inconscient dans l'interdisciplinarité qui nous intéresse, car la référence aux conditions psychiques indique à quel point ce travail est difficile – non seulement sur les plans matériel et intellectuel, mais aussi émotif. En nous demandant de troquer ce que nous connaissons pour ce que nous ne connaissons pas, et d'abandonner le terrain sûr de nos compétences et de nos savoirs spécialisés au risque de l'incompétence et de l'échec, l'expérience du travail interdisciplinaire constitue une prise de position potentiellement déstabilisante par rapport aux structures de pouvoir établies, et permet l'émergence de formes fragiles de connaissances non vérifiées et d'interprétation incertaine.

En 2003, nous avons proposé le terme de « pratique spatiale critique » pour décrire des projets qui se positionnaient de façon critique vis-à-vis des lieux dans lesquels ils intervenaient, ainsi que les procédés à travers lesquels ils opéraient. Affirmant que de tels projets se situaient à un triple croisement : entre théorie et pratique, entre art et architecture, entre public et privé, nous définissions alors trois objectifs <sup>3</sup> : étendre d'abord la définition du terme « critique » emprunté à la théorie critique de l'École de Francfort pour englober la pratique – et en particulier les pratiques critiques impliquant la réflexion sur soi et le désir de changement social, visant à

transformer plutôt qu'à simplement décrire. <sup>4</sup> À partir des travaux de Michel de Certeau et d'Henri Lefebvre, établir ensuite une distinction entre d'une part les stratégies (pour de Certeau) ou les représentations de l'espace (pour Lefebvre) visant à maintenir et renforcer les ordres spatiaux et sociaux existants, et d'autre part les tactiques (pour de Certeau) et les espaces de représentation (pour Lefebvre) visant à les critiquer, à les remettre en question, définissant ces derniers précisément comme des « pratiques spatiales critiques ». <sup>5</sup> Enfin, étudier les pratiques interrogeant les limites mêmes de leurs disciplines particulières et explorant les mécanismes interdisciplinaires à l'œuvre en leur sein. L'analyse d'Edward Soja sur l'interrelation des catégories conceptuelles d'espace, de temps et d'être social, <sup>6</sup> s'avéra hautement productive, en ce qu'elle suggérait que cette compréhension d'une « pratique spatiale critique » devait être comprise à travers les aspects spatial, temporel et social, du domaine interdisciplinaire entre art et architecture.

S'intéresser à la dimension spatiale du domaine situé entre art et architecture fait apparaître trois questionnements. Le premier est lié à l'importance des termes dialectiques énoncés par Robert Smithson, que sont le « site » (référé à l'œuvre) et le « non-site » (référé à la galerie) pour définir la relation entre le site d'implantation d'une œuvre et son lieu de présentation. <sup>7</sup> Le deuxième concerne la possibilité d'utiliser voire de redéfinir le concept de « champ étendu », de Rosalind Krauss, dans la mesure où celui-ci pourrait s'appliquer aux pratiques urbaines contemporaines et explicitement interdisciplinaires. <sup>8</sup> Enfin, la possibilité, suivant en cela la notion de De Certeau d'un « espace comme lieu de pratique », pour des interventions créatives visant à transformer les lieux en territoires de critique sociale.

Le premier *non-site* de Smithson fut créé en relation avec Pine Barrens, dans le New Jersey, *A Nonsite (an indoor earthwork)*. <sup>9</sup> Rebaptisée ensuite *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* (1969), cette œuvre est

**I. Robert Smithson**  
*A Nonsite, Pine Barrens* (Franklin, New Jersey), 1969  
Museum of Contemporary Art, Chicago





2

constituée de sable prélevé à l'aide de seaux sur un terrain d'aviation peu fréquenté, puis déversé à l'intérieur d'un moule hexagonal dans l'espace de la galerie, accompagné d'un plan photostatique et du texte suivant: « 31 subdivisions centrées sur un "aérodrome" hexagonal dans le pli Woodmansie de la carte topographique du New Jersey. Chaque subdivision du *nonsite* contient du sable provenant du *site* montré sur la carte. Des virées entre *nonsite* et *site* sont possibles. Le point rouge sur la carte est l'endroit où le sable a été prélevé ». <sup>10</sup> Si le *site* est bien l'équivalent de l'œuvre et le *non-site* celui de la galerie d'art conceptuel des années 1960, on peut se demander, dans le sillage de Smithson, de quelle manière cette dialectique opère-t-elle en architecture? Dans le langage de l'art, le terme spécifique de *in situ* pré-suppose habituellement une réponse d'ordre critique déterminée par un lieu donné, alors qu'en architecture, le terme « site » tend à désigner un équivalent du contexte, pour définir une localisation pouvant être mesurée en termes de qualités physiques plus que culturelles – comme la géométrie, la géologie et l'apparence.

Dans certains des premiers projets de Herzog & de Meuron, les méthodes de construction choisies pour les édifices semblent emprunter les matériaux et les procédés du lieu où il se trouvent. <sup>11</sup> Les murs externes de la *Stone House* à Tavole, en Italie (1985-1988), sont constitués de structures murales en pierre sèche à l'intérieur d'un cadre en poutres de ciment à vue, tandis que la *Dominus Winery* à Napa Valley, Californie (1997), utilise des murs en gabions constitués de cages grillagées remplies de pierres. Ici cependant, le réaménagement des matériaux déplacés semble coïncider avec le lieu de leur extraction physique, aboutissant à une œuvre architecturale qui est en même temps « site » et « non-site ». Toutefois, les photographies de cette architecture, de même que les maquettes ou les relevés, qui peuvent être exposés dans une galerie ou ailleurs suggèrent,

comme dans la pratique de l'art, que les « non-lieux » pourraient se situer dans des ouvrages publiés ou dans des expositions documentant ce travail. Mais si le processus de création du projet architectural est aussi empêtré dans les codes juridiques et commerciaux que le non-lieu de la galerie, il se pourrait alors que le livre offre un espace critique à l'œuvre architecturale, lieu du non-lieu de l'édifice lui-même.

Interrogeons à présent la dimension temporelle du « champ intermédiaire » entre art et architecture, afin de mettre en lumière la relation passé-présent-futur dans les « constructions dialectiques », et analyser cette manière d'utiliser l'art et l'architecture comme un moyen de complexifier la distinction souvent opérée entre « l'expérience allégorique » en tant que mélancolie passive, et le « montage » vécu comme un choc actif. Le principe du montage dans les œuvres contemporaines est à l'œuvre lorsque, à l'intérieur d'un lieu, de nouvelles « insertions » viennent modifier, déplacer les significations dominantes, ou lorsque des matériaux inhabituels composent des assemblages nouveaux qui parviennent à « interrompre » un contexte particulier et des normes esthétiques établies: si les expériences qui en découlent ne relèvent pas forcément du « choc », elles auraient plutôt à voir, le temps passant, avec les mécanismes ambigus habituellement associés à l'allégorie. <sup>12</sup>



3



4



5

**2. Herzog et De Meuron**  
*Stone House*, Tavole, Italy, 1985-1988

**3. Herzog et De Meuron**  
*Dominus Winery*, Yountville, Californie, 1996-1998

**4-5. Cornford & Cross**  
*New Holland*, 1997

Pour *East International* (1997) à Norwich, en Angleterre, les artistes Cornford & Cross ont produit *New Holland*. En plaçant délibérément un élément vernaculaire – une halle industrielle pour l'élevage de dindes animée de musique techno – entre une sculpture de Henri Moore et le Sainsbury Centre for Visual Arts de Norman Foster, *New Holland* met en tension des matériaux du quotidien et des structures monumentales. Par rapport à l'œuvre moderne de Moore, l'insertion de Cornford & Cross pourrait être envisagée comme un banal objet quotidien ou comme une architecture; mais dans ce contexte qui comprend aussi l'œuvre architecturale high-tech de Foster, *New Holland* doit être comprise comme un objet dénué d'utilité, comme de l'art plutôt que de l'architecture. Dans ces conditions, si l'abri vernaculaire de Cornford & Cross doit être considéré comme de l'art dans la mesure où il n'a pas d'utilité, comment pourrions-nous le relier au Musée de Foster, tenu par beaucoup pour un si bel exemple d'architecture fonctionnelle qu'il touche par là même à l'œuvre d'art? <sup>13</sup> *New Holland* (1997) peut être décrit comme un exemple de montage – une insertion en rupture avec le contexte. Mais alors que la première réaction à *New Holland* relève souvent du choc, une réponse indignée devant la nature transgressive du geste – un poulailler sur la pelouse d'un musée! – une analyse plus précise de l'ensemble révèle qu'un ensemble complexe de tensions croisées structure cette

œuvre, invitant le visiteur à réfléchir sur les contradictions de son positionnement culturel et politique.

La maison en ballots de paille construite par l'architecte Sarah Wigglestone dans le nord de Londres est un exemple de ce type de constructions marquées par un montage lent et l'invention de détails qui ont été au cœur des débats autour du design environnemental. <sup>14</sup> L'une des principales critiques à la *Maison en paille* portait sur le fait que la décision d'habiller les balles avec un écran imperméable (au lieu de les enduire, comme de tradition) constituait une « victoire du style sur le bon sens ». Les architectes défendirent leur position de deux façons: technologiquement d'abord, dans un climat humide comme celui de la Grande-Bretagne, les protections imperméables sont nécessaires pour éviter les infiltrations pluviales et les problèmes de moisissures pouvant dériver de la condensation interstitielle emprisonnée derrière l'enduit; visuellement ensuite, car ils avaient choisi un matériau translucide composé de dérivés pétrochimiques, geste volontairement polémique, destiné à « sublimer » le matériau paille et à « provoquer le débat sur l'utilisation de matériaux comme la paille ainsi mise en évidence ». <sup>15</sup> Les architectes décrivent la façon dont « la juxtaposition de l'acier brillant et de la paille brute » dérange les catégories architecturales traditionnelles, « unifiant le lisse et l'hirsute, le fétiche et le refoulé ». <sup>16</sup> On peut considérer ce détail, à l'instar du montage, comme une construction dialectique, « porteuse de tensions » <sup>17</sup> mais comportant également un « effet de combustion lente », générant avec le temps d'importants débats dans le monde de l'architecture sur les questions environnementales.

Enfin, pour aborder un troisième aspect du champ interdisciplinaire art/architecture – l'aspect social – nous souhaitons mettre l'accent sur le rapport entre l'une et l'autre des deux disciplines et examiner les relations que les gens instaurent dans la production et le travail en art et en architecture.

Ici l'« œuvre » vaut moins comme un ensemble de « choses » ou d'« objets » que comme une série d'échanges noués entre personnes ou sujets, ce qui engage un déplacement du discours de l'interdisciplinarité vers la transdisciplinarité. *muf architecture/art* joue précisément sur ces deux tableaux, en adaptant les procédés dérivés de l'art conceptuel pour démontrer comment le design architectural est une activité aboutissant non pas à la fabrication de produits mais plutôt au choix de leur localisation. <sup>18</sup> Pour l'un de leurs premiers projets, à Henley, l'idée initiale – créer une barrière automatique pour empêcher



le trafic illégal de pénétrer le centre-ville, dans le cadre d'un vaste projet de réhabilitation urbaine – consista en une série de discussions avec la maîtrise d'œuvre municipale afin de révéler un défi plus subtil, à savoir que « l'art [pouvait] contribuer à créer un environnement plus sûr, plus sociable ». <sup>19</sup> L'idée fut de produire deux bancs en céramique, en étroite collaboration avec Armitage Shanks, à partir d'un projet dessiné par muf. Les bancs, placés parmi des bouleaux blancs et roses, prenaient la forme de fragments surdimensionnés d'un type d'assiette de table typique de la région – marquée par une tradition de production céramique. Durant le premier mois d'installation, une vidéo constituée de portraits des différents acteurs du projet – notamment les ouvriers de l'usine – fut projetée sur le site: « Nous voulions révéler cet endroit comme étant celui où les mains de la personne assise à côté de vous dans le bus, ou que vous croisez dans la rue, sont celles précisément qui ont donné sa forme à l'assiette dans laquelle vous dînez ». <sup>20</sup>

### Transdisciplinarité

Si l'interdisciplinarité concerne le fait de travailler dans une zone située entre les disciplines afin de questionner leurs limites et frontières, la transdisciplinarité est souvent décrite comme un mouvement horizontal tendant à évoluer à travers les disciplines, de façon transversale. Découlant du préfixe latin *trans-* signifiant « à travers » ou, au sens le plus extrême, « au-delà de », ce terme peut être uti-



6



7

lisé pour traduire au-delà, à travers, à l'opposé, hors de, par-dessus un endroit, une personne, une chose, d'un état à un autre. Gary Genosko a décrit comment, pour le philosophe Félix Guattari, l'interdisciplinarité (de 1968) s'est compromise: excessivement portée sur les disciplines à l'intérieur desquelles elle s'inscrivait, elle fonctionnait comme un mécanisme de renforcement plutôt que comme une mise en question de leur prédominance. <sup>21</sup> Pour Guattari, seule la transdisciplinarité maintient le potentiel d'une



8

critique radicale, reliée dans sa propre philosophie à la transversalité, une « source inconsciente d'action » qui porte en elle le désir d'un groupe, une « dimension opposée et complémentaire aux structures qui génèrent la hiérarchisation pyramidale ». <sup>22</sup>

Dans son essai de 1964, « La transversalité ou Chaosmose », Guattari note que « dans la transversalité il n'y a virtuellement jamais de relation duelle ». <sup>23</sup> Il affirme que les relations duelles ont toujours un caractère triangulaire et remarque qu'« il y a toujours dans une situation réelle un objet de médiation agissant comme un support ambigu ou comme un médium ». <sup>24</sup> Comme le souligne Genosko, Guattari se fonde dans une certaine mesure sur les concepts énoncés par le Dr. W. Winnicott d'objet transitionnel et d'espace potentiel entre l'enfant et sa mère en tant que troisième entité; <sup>25</sup> il se fonde également sur le concept lacanien d'*objet a*, celui qui provoque le désir de l'« institution ». D'après Genosko, l'une des questions-clé pour Guattari concerne le devenir de



9



10

la transversalité dans le cadre institutionnel de l'hôpital, la transversalité fournissant selon lui la possibilité de critiquer le « contexte institutionnel, ses contraintes, son organisation, ses pratiques..., toutes ces choses et relations qui normalement existent en arrière-plan ». <sup>26</sup>

Dans le domaine des beaux-arts, les débats autour de la critique se coalisent souvent autour du terme de « critique institutionnelle ». Dans le sillage de la critique des critères esthétiques formulée par Marcel Duchamp pour catégoriser les objets comme de l'art, une série de pratiques conceptuelles développées par des artistes comme Hans Haacke et Michael Asher dans les années 1960-1970 fut définie par le critique Benjamin Buchloh comme une « critique institutionnelle ». <sup>27</sup> Plus récemment, la curatrice Maria Lind a mis en avant l'idée de « critique institutionnelle constructive » pour décrire notamment le travail d'Apolonija Šušteršič, qui « offre des propositions de changement (...) fondées sur le dialogue entre l'artiste et l'institution, plutôt que sur un conflit inhérent ». <sup>28</sup>

Architecte de formation, l'artiste Šušteršič montre dans son travail combien le principe d'opposition s'avère productif pour générer de nouvelles formes d'échanges croisés: nombre de ses projets sont conçus comme des réponses, par exemple à des restrictions imposées par l'État sur le contenu de films ou à la démolition de salles de cinémas alternatives, en proposant d'autres sites pour collecter, sélectionner et visionner des films (*Non-Stop Video Club*, 1999; *VideoCinemaCity or what to do after 7pm*, 1999 et *Video Home Video Exchange*, 2000). Certains projets récents concernent le jardinage ou la production de nourriture comme autant de pratiques permettant aux individus d'imaginer et de mettre en œuvre des formes nouvelles de communauté et d'échange (*Prototype for Self Organized Economic Unit*, 2002; *Bonnie Dundee: A Meeting Place in the Garden [after Patrick Geddes]*, 2005; *Garden Service*, 2007). Ces projets ne sont pas tant destinés à régler

des problèmes sociaux qu'à soulever des questions génératrices de discussions et de négociations à travers différents programmes d'activité – formels et informels.

À l'œuvre dès ses premiers projets, comme *Suggestions for the Day* (2000), *City Lounge* (2001), *Home Design Service* (2001) ou *Community Research Office* (2003), il y a chez cette artiste le désir permanent d'un art tourné vers l'avenir, à travers la planification de processus au long cours. Son projet le plus récent, *Hustadt*, est défini sur une séquence temporelle très longue. À travers cette économie lente et évolutive, Šušteršič s'appuie sur la production d'objets fonctionnant moins comme des supports adaptés à l'action que comme des accumulations à la fois extérieures et intérieures à la communauté et reflétant l'évolution de ses structures physiques. L'enjeu ici est de savoir comment une pratique artistique ouverte peut informer et guider le domaine – particulièrement prédéterminé – de la planification urbaine, de telle manière que celle-ci puisse intégrer et laisser une place au futur, par définition imprévisible. Certaines distinctions traditionnelles entre art et architecture situent l'architecture du côté du fonctionnel et du productif, et assignent à l'art un rôle décoratif et contemplatif. Des pratiques comme celle de Šušteršič rejettent par définition de telles catégorisations normatives et autoritaires; opérant au contraire un dépassement des frontières entre art et architecture.

L'agence transparadiso, dont font partie l'artiste/architecte Barbara Holub et l'architecte/designer Paul Rajakovic, a également conçu un ensemble d'artefacts et d'actions – souvent en collaboration avec d'autres professionnels, urbanistes, groupes d'usagers et citoyens engagés – et réussi à combiner les rapports souvent divergents que l'art, l'architecture et la planification entretiennent avec l'urbanisme, en développant des méthodologies à la fois critiques et ludiques. <sup>29</sup>



11

### Muf architecture/art

6. Barking college master bricklayers building prototypes for folly, 2009

7. The Pleasure Garden of the Utilities, Stoke-on-Trent, 1998

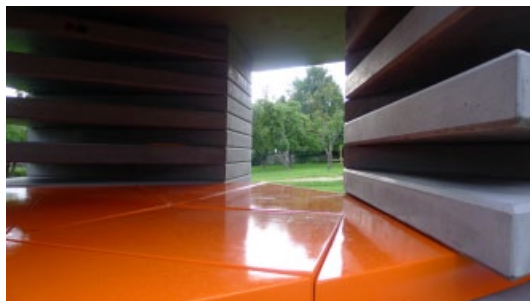
8. Sarah Wigglesworth & Jeremy Till 9/10 Stock Orchard Street, 2001

### 9-II. Apolonija Šušteršič

Community Pavilion, Bochum, 2008-2011  
Hustadt project (blackboard action and building process with local activists)



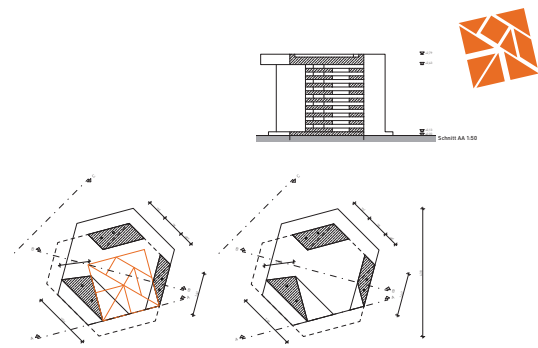
Ainsi dans *Commons come to Liezen* (2011), transparadiso invita la population à venir jouer au *Tangram*, un jeu consistant à assembler sept figures planes (tans) de façon à constituer une certaine forme. Pendant qu'ils jouent, les gens discutent de leur quartier et du futur de la ville. transparadiso érigea un petit pavillon dans le parc citadin de Liezen – un verger tenant lieu de jardin communautaire – pour y entreposer au sol ces tans de grandes dimensions. Les pièces furent ensuite vendues en édition limitée, comme des objets d'art, et les profits reversés à la Municipalité et à la population locale, afin de financer de futurs événements dans le pavillon resté vide. Pour *Stadt: Werk: Lehnen* (2006-2011), un concours de design urbain organisé par la Ville de Salzburg et remporté par transparadiso, une association fut créée par l'agence et chargée de mettre en œuvre l'aménagement d'un boulevard urbain destiné à l'ensemble du quartier de logements sociaux de Salzburg-Lehnen. Des espaces dédiés aux activités publiques et culturelles furent attribués et offerts à des ONGs et autres associations, comprenant notamment un centre d'éducation pour adultes, un jardin d'enfant, des studios d'enregistrement et un café, ainsi que des institutions culturelles comme la galerie de la Ville de Salzburg et la galerie Fotohof.



13

Forts de leur compétence en art et en architecture, ces praticiens offrent une compréhension toujours plus fine des possibilités qui se créent lorsqu'on adopte ainsi les deux façons de voir et de procéder. Dans de telles œuvres, l'exploration des différentes temporalités et spatialités de l'art et de l'architecture sont placées au premier plan, engageant des projets qui expérimentent des temps multiples, englobant des interventions urbaines éphémères et une forme de patience née de l'attente de réalisations de propositions d'urbanisme à long terme.

Si la « pratique spatiale critique » donne sa priorité au rôle de l'interdisciplinarité, définie comme le lieu entre les disciplines, pour fournir une critique des méthodologies existantes – incluant des projets artistiques adoptant les procédés de l'architecture, des œuvres d'architecture dont l'approche s'apparente à celle des beaux-arts, aussi bien que des œuvres associant art et architecture –, il convient de se demander de quelle manière le « entre » de l'interdisciplinarité pourrait entrer en relation avec le « à travers » de la transdisciplinarité.<sup>30</sup> Si le entre est toujours relié aux points dont il est séparé, le à travers serait davantage axé sur le mouvement entre ces différents points,<sup>31</sup> une particularité qui s'avère particulièrement utile dès lors qu'on analyse les opérations de « pratique spatiale critique » dans et à travers le temps.<sup>32</sup>



12

transparadiso transforme ainsi les situations urbaines en s'engageant directement auprès des usagers. Le défi du changement n'est pas pour autant laissé purement et simplement aux autres, et ce sont bien les architectes qui incorporent la réflexion sur le devenir et la critique institutionnelle au sein même du processus de conception du projet d'urbanisme. Naviguant à travers l'art et l'architecture, transparadiso accomplit pour le moins un double rôle, autant artistique qu'architectural, en changeant régulièrement de position et en exigeant d'une discipline bien plus que ce que l'on pourrait en attendre; les architectes nous confrontent également aux questions sociales, en révélant – même si de façon indirecte – certaines situations enfouies en nous faisant participer à leurs « jeux de rôles ».



16



14



15

12-15. **Transparadiso**  
*Commons come to Liezen*, 2011

16-17. **Transparadiso**  
*Stadt: Werk: Lehen*, 2006-2011



17

1. Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Payot, Paris 2007. Homi Bhabha distingue la notion convenue d'« Interdisciplinarité 1 », dans laquelle les « vérités fondatrices » des disciplines sont mises « en proximité » afin de créer des « bases plus larges », de l'« Interdisciplinarité 2 », plus problématique, « située à la limite de nos disciplines... et requiert de nous l'articulation d'une définition nouvelle et commune des sciences humaines ». Voir « Translator translated », entretien avec le théoricien des cultures Homi K. Bhabha, par W. J. T. Mitchell, *Artforum* v. 33, n. 7 (mars 1995), pp. 80-84, © Artforum International Magazine Inc., 1995. <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/interview.html> Nous avons proposé une distinction similaire entre « multidisciplinarité » –

méthode de travail dans laquelle interviennent diverses disciplines gardant leurs propres identités et procédures distinctes, et « interdisciplinarité », où les individus opèrent entre et à la frontière des disciplines; ils questionnent ainsi leur mode de travail habituel. Voir Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, Londres, IB Tauris, 2006, pp. 10-11.

2. Julia Kristeva, « Institutional Interdisciplinarity in Theory and Practice: An Interview », in Alex Coles et Alexia Deferts (eds), *The Anxiety of Interdisciplinarity, De-Dis-Ex*, vol. 2, Londres, Black Dog Publishing, 1998, pp. 5-6.

3. Nous avons introduit le concept de « pratique spatiale critique » dans J. Rendell, « A Place Between Art, Architecture and Critical Theory », *Proceedings to Place and Location*, Tallin, Estonia, 2003, pp. 221-233; concept développé ensuite in *Art and Architecture: A Place Between*. Ce terme fut repris notamment par Judith Rugg (dans ses séminaires au RIBA, Londres, 2008), Eyal Weisman, pour décrire des activités du « MA: Research Architecture » au Goldsmith College of Art, Londres, et par Marcus Miessen pour identifier le « MA: Architectural

and Critical Spatial Practice » lancé en 2011 à la Städelschule de Francfort-sur-le-Main.

4. la notion de Théorie critique se réfère au travail du groupe de théoriciens et philosophes réunis sous le nom d'École de Francfort, actifs entre les années 1920 et 1965, dont T. Adorno, J. Habermas, M. Horkheimer, H. Marcuse et W. Benjamin; leurs écrits sont liés notamment par un intérêt pour la pensée de Hegel, Marx et Freud. Pris dans leur ensemble, ces travaux sont caractérisés par une nouvelle analyse des concepts marxistes en relation avec les mutations sociales, culturelles et économiques intervenus au début du XX<sup>e</sup> siècle. Voir R. Geuss, *The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge University Press, 1981.

5. Voir Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974, et Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1980.

6. Voir Edward Soja, *Thirdspace: Expanding the Geographical Imagination*, Oxford, Blackwell, 1996, et Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Social Theory*, Londres, Verso, 1989.

7. Voir R. Smithson, « Earth » (1969), symposium au White Museum, Cornell University, et R. Smithson, « Towards the Development of an Air Terminal Site » (1967), Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996.

8. Voir R. Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1985, pp. 31-42.

9. Voir « Discussions with Heizer, Oppenheim and Smithson/Liza Bear and Willoughby Sharp », Jack Flam, *op. cit.*, p. 244 (entretien publié pour la première fois in *Avalanche Magazine*, automne 1970, p. 3).

10. Voir Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 67.

11. Voir Anita Berrizbeitia et Linda Pollak, *Inside Outside: Between Architecture and Landscape*, Gloucester (Massachusetts), Rockport Publishers, 1999, p. 49.

12. la définition la plus claire du concept d'image dialectique se trouve in W. Benjamin, « Materials for the Exposé of 1935 », in *The Arcades Project (1927-1939)* traduit par Howard Eiland et Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999, p. 911 et W. Benjamin, « Theses on the Philosophy of History », [1940] (traduit par Harry Zohn), Hannah Arendt (dir.) *Illuminations*, Londres, Fontana pp. 245-255, p. 254. Son étude sur l'allégorie se trouve in *L'Origine du drame baroque allemand*, [1925]; préface de Irving Wohlfahrt, Paris, Flammarion, 2009; son rapport sur le montage du film se trouve in Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], pp. 211-244, p. 231, Allia, Paris, 2012.

13. Voir Cornford & Cross, « Live Adventures », in I. Borden, J. Kerr et J. Rendell (dir.) avec Alicia Pivaro, *The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001, pp. 328-339, 334-336. Voir aussi Cornford & Cross, Londres, Black Dog Publishing, 2009 et <http://www.cornfordandcross.com/> (posté le 24 août 2012).

14. Voir S. Wigglesworth et J. Till, *9/10 Stock Orchard Street: A Guidebook*, Londres, Bank of Ideas, 2001. Voir aussi S. Wigglesworth (dir.) *Around and about Stock Orchard Street*, Londres, Routledge, 2011.

15. Voir <http://www.swarch.co.uk/medium-straw-two1.html> (posté en novembre 2003).

16. Voir Peter Davey, *Architectural Review*, janvier 2002, p. 68.

17. **MANQUE NOTE 17 (xvii)**

18. muf, *This is What we Do: A muf Manual*, Londres, Ellipsis, 2001, p. 25.

19. muf, *This is What we Do*, p. 92.

20. muf, *This is What we Do*, p. 92.

21. G. Genosko, *Félix Guattari: An Aberrant Introduction*, Londres, Continuum, 2002, p. 24. Les problèmes d'interdisciplinarité de 1968 tels que relatés par Genosko – « fondés sur un travail d'équipe », utilisant la technique du « brain-storming » et l'« influence croissante du marché » – sont en résonance avec la définition de « [l'interdisciplinarité 1] » de H. Bhabha et avec notre interprétation de la multidisciplinarité analysée dans la note 1. Un vrai questionnement entre ces trois types de distinctions nécessiterait cependant une recherche bien plus approfondie, ancrée dans les contextes de la fin des années 1960 et du milieu/fin des années 1990 en Angleterre et aux Etats-Unis.

22. Félix Guattari, « La transversalité », 1964, in *Psychanalyse et transversalité*, Maspero, Paris, 1972.

23. Félix Guattari, « Le Transfert », 1964, Gary Genosko (dir.), *The Guattari Reader*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 1996.

24. Félix Guattari, « Le Transfert », 1964.

25. D. W. Winnicott, « Transitional Objects and Transitional Phenomena – A Study of the First Not-Me Possession », *International Journal of Psycho-Analysis*, v. 34 (1953) pp. 89-97, p. 89.

26. Genosko, *Félix Guattari: An Aberrant Introduction*, p. 71.

27. Buchloh identifie les travaux de certains artistes postérieurs à 1966 comme relevant de la « critique institutionnelle ». Voir « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, hiver 1990, p. 528.

28. « Conversation between Maria Lind and Apolonija Sušteršič », *Apolonija Sušteršič, Moderna Museet Projekt*, 4.2-14.3.1999, Stockholm, Moderna Museet Projekt, 1999, pp. 41-57, p. 56.

Cela signifie que travailler de façon critique – et originale – en art et en architecture, implique d'opérer un mouvement perpétuel, précisément entre et à travers les disciplines. Travailler entre, selon les termes de Bhabha, demande d'adopter une position « ambivalente », tandis qu'opérer à travers, à la manière transversale de Guattari, nécessite une critique des contextes institutionnels. Selon Kristeva, un tel mouvement pourrait impliquer la construction d'un « axe diagonal ». Tendue à 45° au croisement de ses fils de chaîne et de trame, le tissu est plus fluide s'il est coupé en biais.

29. Voir <http://www.transparadiso.com/cms/> (posté le 2 septembre 2012).

30. Notre formulation du concept de l'« entre » est tirée initialement de la mouvance radicale portée par le déconstructivisme de J. Derrida en tant que critique des structures binaires, afin de penser « et/et » plutôt que « ou/ou » et finalement inventer un nouveau terme, comme « pratique spatiale critique », valable pour les deux termes binaires, tout en dépassant leur portée. Nous nous référons également à la notion de relais définie par Gilles Deleuze comme essentielle pour penser le rapport de la théorie à la pratique. Voir J. Rendell, *Art and Architecture*, pp. 9-10.

31. Bien que le débat actuel se réfère constamment à la recherche et à la pratique multi-, inter-, trans- et post-disciplinaire, il existe peu d'écrits ayant tenté d'en définir les termes, ou d'interroger les bases sur lesquelles pourrait être fondée une analyse de leur différence. Isabelle Doucet et Nel Janssens ont suggéré que la connaissance transdisciplinaire en architecture et en urbanisme est caractérisée par trois éléments: la relation de la discipline (théorie) à la profession (pratique), une dimension éthique, et la valeur expérimentale du projet. Voir Isabelle Doucet et Nel Janssens (dir.) *Transdisciplinary Knowledge Production in Architecture and Urbanism: Towards Hybrid Modes of Inquiry*, Heidelberg, Springer, 2011, p. 2. On peut aller plus loin, en abordant par exemple cette recherche sur des bases philosophiques, et en menant une analyse historique et culturelle de l'usage de ces termes, comme suggéré dans la note 21.

32. Voir J. Rendell, « Constellations (or the reassertion of time into critical spatial practice) », in Claire Doherty et David Cross (eds.), *One Day Sculpture*, Bielefeld (Allemagne), Kerber Verlag, 2009.