

## Un nouvel alphabet

« De nouveaux horizons se dessinent. Je vois venir à moi  
de nouveaux horizons et l'espoir d'un autre alphabet. »

Marcel Broodthaers

Avant d'entamer cette *réplique* – je motiverai ci-après le choix de ce terme – il me semble important de dire un mot d'où je parle, dans la mesure où l'invitation qui m'est faite à contribuer à cette publication sous un autre angle que la théorie de l'architecture a tout à *voir* avec ma pratique hybride dans le champ des arts plastiques<sup>1</sup>, au confluent du langage et de l'image, comme auteur, curateur, artiste, éditeur et enseignant en écoles d'art. Sous l'une ou l'autre de ces casquettes, je me passionne pour la variété contemporaine des formes de l'écriture dans l'art, que la critique récente appréhende sous le terme de *littérature plasticienne* ou de *littérature d'exposition*. L'écriture est l'art conceptuel par excellence – minimaliste s'il en est, dans le geste et dans la forme. Envisagée comme une pratique artistique, elle se propose, à tout le moins dans ses formes radicales, comme négation de l'image – comme alternative conceptuelle, matérielle et sensible à la domination des images dans le monde contemporain. Ici, le mot se fait image, le texte se fait œuvre. Paradoxalement, c'est donc sur la scène des arts plastiques que se renouvellent aujourd'hui les formes de l'écriture, très loin des formes classiques de la littérature – le roman, la poésie et l'essai – associées au sacro-saint médium du livre. Une littérature *hors du livre*, en somme, se développe tous azimuts : « exposée, performée, déspecifiée, hybride, post-générique, pluridisciplinaire ou transmédiatique, interactive, potentiellement collective, instable et proliférante », comme le souligne Pascal Mougin<sup>2</sup> en observateur attentif des interactions entre l'art et la littérature. Désormais, des artistes écrivant s'approprient plastiquement le langage à travers les médiums les plus variés, jouant des multiples possibilités de ses formes, tirant profit de l'aspect visuel du texte – jusqu'à en faire un pur objet de contemplation ou de déchiffrement.

Je ne suis donc ni architecte ni théoricien de l'art ou de toute autre (in)discipline. Je suis un *regardeur* d'images : l'image contemporaine, au sens le plus large, est d'abord pour moi la source d'une vive jouissance esthétique. Ensuite, et surtout, je m'efforce d'être un *lecteur* d'images – du monde ou des mondes qu'elles renferment. Car pour rendre compte de ce que les images nous donnent à voir, et donc à penser, il ne s'agit pas de se contenter de les regarder : encore faut-il apprendre à les lire, afin de saisir à travers les mots ce qui nous saisit à travers les yeux. Aussi chaque travail d'écriture est l'occasion de me frotter à l'opacité du monde, de reprendre le fil de mes interrogations à son endroit et d'en poursuivre ma lecture buissonnière. Ce n'est pas une lecture savante que je pratique ainsi à travers le prisme déformant, le miroir trouble des images, mais une lecture *écrivante* : je dirais que toute image digne de ce nom attend, suscite ou appelle en moi sa *réplique* sur la scène du langage.

---

<sup>1</sup> Voir [www.francoisdeconinck.be](http://www.francoisdeconinck.be) et [www.animaludens.be](http://www.animaludens.be)

<sup>2</sup> Pascal Mougin, *Moderne / Contemporain. Arts et littérature des années 1960 à nos jours*, Les Presses du Réel, 2019, pp. 349-350.

Ainsi de cette étrange image reçue en janvier dans ma boîte mail : une suite géométrique de formes et de contreformes en noir et blanc, diversement accolées les unes aux autres, formant une trame de plus en plus serrée. Elle était accompagnée d'un texte, un manifeste organisé en *verbo* et de questions en cascade : « Que vois-tu dans cette image qui tient presque de la Pierre de Rosette ? Des signes ? Une écriture ? Une progression ? Des figures noires ou des espaces en creux ? Un langage, prescrit ou à inventer, à traduire ou s'approprier ? Une forme plastique ou une structure spatiale ? Un langage codé à décrypter à la lumière des usages ? » Il n'en fallait pas plus pour titiller ma curiosité et nourrir mon désir d'en (sa)voir davantage. Une rencontre suivit, au cours de laquelle les architectes de l'atelier Matador m'exposèrent en long et en large, en traversants et en carrés, leur singulier projet d'architecture spéculative – le bien nommé *Casasutra*.

J'ai beaucoup regardé, longtemps scruté cette image dense et intrigante avant de me plonger dans le corpus – texte et déclinaisons graphiques – qui révèle le sens et la portée de cet objet d'habitation sériel à géographie variable, son amplitude et ses potentialités architecturales sur le plan esthétique, spatial, fonctionnel, économique, écologique, technique, acoustique ou thermique. Car cette image m'intéresse d'abord comme objet plastique, et donc comme *objet de pensée* en soi : l'image compacte d'un langage formel à fleur d'illisibilité, potentiellement riche d'une autre lecture et d'un autre sens que celui que la consultation du corpus est venu, ensuite, couler dans les formes de cette invention typologique singulière. Aussi la tentation est-elle grande pour moi de faire exister cette image toute seule – en l'isolant, pour un temps, du langage architectural qui l'habite et la justifie. A tout le moins, je vais tâcher de répondre à la question qui m'est adressée à partir de la façon dont je me suis saisi de cette image, dans le fil de ma prédilection pour les écritures plastiques, ces objets langagiers qui imposent l'écriture comme un *fait plastique*.

Sous ces auspices, je vois dans ce codex graphique la matérialisation d'un langage non iconique : si ces formes diversement emboîtées les unes dans les autres ne réfèrent pas aux signes linguistiques, l'alignement et l'étagement de leurs combinaisons évoquent pourtant immédiatement pour moi un langage codé, un texte crypté : une écriture opaque qui aurait été ciselée dans un alphabet fictionnel ou secret. Une *écriture asémique*, en somme, au degré d'abstraction très poussé. Asémique se dit d'une écriture qui ne repose sur aucune signification linguistique claire et précise, d'une succession ou d'un entrelacs de signes graphiques dont l'agencement n'a aucun contenu sémantique spécifique. L'écriture asémique se distingue cependant de l'art abstrait en ce qu'elle garde les caractéristiques physiques de l'écriture : signes, lignes, rythme, etc. Sa singularité autant que sa force est de nous confronter à l'aspect physique de l'écriture, en réduisant l'écriture à sa part matérielle : les signes qui la composent ont tous les atours, les attraits de l'écriture mais ils sont dénués des unités de sens qui lui sont attachées – le sens, cette part immatérielle de l'écriture, soudain s'évapore sous nos yeux. Cet usage purement esthétique de l'écriture vise précisément à suspendre le sens, à le secouer, voire à le faire chuter : imitant l'écriture par des lignes et des traits, des formes et des tracés qui la suggèrent, tout indéchiffrables qu'ils puissent être, l'écriture asémique sollicite notre intuition esthétique pour mieux piéger notre esprit : elle appâte notre œil par ses qualités plastiques pour le laisser flotter ensuite, entre lecture et regard. Elle nous convoque donc à une place fort instable, biberonnés que nous sommes à la rationalité occidentale : nous sommes en effet toujours en attente d'un sens qui *humecte toute chose*<sup>3</sup> pour échapper au vertige qui nous saisit inmanquablement quand

---

<sup>3</sup> L'expression est de Roland Barthes.

on ne peut plus se raccrocher à ce qui nous est connu ou familier<sup>4</sup>. Ce faisant, elle stimule en fait nos ressources mentales : elle aiguise notre désir d'appréhender les signes graphiques autrement qu'à travers leur lecture et leur compréhension, en libérant nos interprétations subjectives de la séduction des sirènes du sens et de l'imaginaire qu'elles charrient dans leur chant.

La disjonction que l'écriture asémique opère entre le signe et le sens nous confronte donc au *réel* de la forme : c'est vers elle que convergent notre regard et notre entendement. On s'aventure alors à explorer le signe hors langage, cherchant à dégager une autre signification à partir du rapport qu'il entretient avec d'autres signes – car un signe n'existe jamais seul : il est nécessairement inclus dans un réseau. On ne peut dégager une signification dans les signes que l'on perçoit que si l'on s'attache au réseau de relations qu'ils tissent entre eux, dans le silence de leurs formes. Ainsi, chaque signe entretenant un rapport avec d'autres signes pour former une signification, leur signification ne peut apparaître qu'en filigrane de ce que l'on voit<sup>5</sup>. C'est le premier cheminement qu'a suivi mon regard sur le codex de *Casasutra*, en tant précisément qu'il est une suite de signes graphiques qui proposent chacun une combinaison des mêmes formes – jusqu'à épuisement des variations combinatoires. Et c'est l'image finale (p. 200) que forme l'ensemble unifié de toutes ces combinaisons alignées, étagées et imbriquées en un seul bloc noir et compact qui donne sens à chacune des combinaisons telles qu'elles figurent, flottantes et désassorties, sur la première image (p.199) : chaque unité ne peut être saisie séparément ni des autres, ni du tout.

On trouve une grande variété de formes d'écritures asémiques dans la production artistique, depuis les années 1960 jusqu'à nos jours, au rang desquelles cette image trouve donc sa place, à mon sens, comme *forme plastique signifiante* – au pôle extrême, certes, de la défiguration picturale de l'écriture. On peut en effet différencier ces écritures opaques, insaisissables, selon leur degré de proximité ou d'éloignement avec le signe linguistique, manuscrit ou tapuscrit : selon les œuvres et les artistes, les lettres ou les signes demeurent plus ou moins lisibles, sont carrément indéchiffrables ou purement imaginaires. Toutes, cependant, nous invitent à se poser les questions suivantes : les formes ou les « mots » sont-ils complètement arbitraires dans leur apparence graphique ? Leur tracé représente-t-il quelque chose ? Je propose d'explorer graduellement ces formes d'écritures à travers quatre exemples puisés parmi les productions artistiques majeures de nos terroirs d'outre-langue, dans ce *pays d'irréguliers* qu'est la Belgique.

J'évoquerai d'abord les logogrammes de Christian Dotremont, que l'on peut situer à cet endroit, justement, où la frontière séparant le signe linguistique du signe plastique s'estompe. Dotremont voulait restaurer la *part visuelle* originelle de l'écriture, considérant qu'elle avait été abîmée, sinon dissoute par l'invention du caractère d'imprimerie, qui freine l'élan poétique en privant les formes du langage de toute qualité signifiante<sup>6</sup>. Il voulait *exagérer* l'écriture, pour reprendre l'image de Pierre Alechinsky. Dans « ces courts poèmes calligraphiés au pinceau et à l'encre de chine par l'auteur, de telle façon qu'ils soient à peine lisibles »<sup>7</sup>, les lettres font en effet preuve d'une vive indocilité : elles

<sup>4</sup> A ce sujet, voir « Ça me regarde ! », texte de la conférence de Christiane Brewaeys et Marc Seghers à l'occasion de l'exposition *Dialogue asémique* proposée par la galerie *Odradek* à Bruxelles, en mai et juin 2024, autour des œuvres de Aika Furukawa et Philip Wittmann, en ligne ([www.odradekresidence.be](http://www.odradekresidence.be))

<sup>5</sup> Voir également « Ça me regarde ! », *op.cit.*

<sup>6</sup> Christian Dotremont, « Signification et sinification », *Revue Cobra*, n°7, 1950, p.20.

<sup>7</sup> Laurent Demoulin, « Lettres et traces dans la littérature francophone de Belgique » in *Écriture et art contemporain*, sous la direction de Denis Laoureux, TEXTYLES n° 40, Revue des lettres belges de langue française, LE CRI éditions, p.18.

« se chevauchent, se dilatent, s'atrophient selon un rythme puissant. Pourtant, elles forment bien des mots et les mots des phrases constituant un poème. Dotremont en recopie d'ailleurs le contenu au crayon de façon lisible en bas de page. »<sup>8</sup>

Un second exemple pousse un cran plus loin la défiguration visuelle de l'écriture : ce sont les encres sur partitions du compositeur, poète et plasticien Jacques Calonne, membre également du groupe CoBrA et ami proche de Dotremont. Leurs tracés s'inspirent tour à tour de différentes écritures et notations musicales tout en prenant la plus grande liberté par rapport aux transcriptions codées du langage de la musique – seulement, la partition sur laquelle elles sont peintes directement à la main, à l'encre de chine, contribuent à rendre ces folles notations plus « ressemblantes » à nos yeux.

Si Dotremont s'est mis à peindre pour plonger plus avant dans l'écriture et approfondir les mots, Henry Michaux, lui, a peint pour fuir l'écriture : « Né, élevé dans un milieu et une culture uniquement du verbal (et avant l'époque de l'invasion des images), je peins *pour me déconditionner* », dira-t-il. Michaux passe le cap de l'abstraction : on ne trouve dans ses diverses expériences calligraphiques aucune concession au sens. Elles font peut-être penser à des écritures mais ne comportent ni mots ni lettres. Ainsi de ses *Alphabets* : composés de signes alignés qui évoquent des idéogrammes, des pictogrammes ou des hiéroglyphes, ils n'ont aucun corrélat phonétique ou sémantique. Ce sont des textes sans signification. Une succession de purs *signifiants graphiques* : littérature du geste et de l'élan, poésie visuelle de la danse et du trait. Le voltigement des signes suit un principe rythmique continu, ouvrant un trajet dans de multiples directions. « Je veux que les tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, mais déformable, sinueux. »<sup>9</sup>, écrivait l'auteur.

Le dernier exemple que je souhaite évoquer est celui de Marcel Broodthaers. Je m'y épancherai plus longuement car son œuvre plastique et le projet formel qui la fonde me semblent propices à opérer des rapprochements conceptuels avec le codex de *Casasutra* : je pressens des parentés qui méritent ici un effort particulier d'élaboration. L'œuvre de Dotremont, celles de Calonne et de Michaux nous donnent à voir la fécondité de l'intrusion du langage plastique dans l'univers poétique : chacune d'entre elles, singulièrement, marque le passage d'une écriture poétique transcrite dans un livre, qui demande à être *lue*, à une écriture visuelle coulée dans une forme plastique, qui demande à être *vue*. Broodthaers s'inscrit complètement dans ce mouvement : lui aussi a travaillé – d'une toute autre manière, nous le verrons – l'*image* du texte de façon à en saper la lisibilité, pour imposer l'écriture en fait plastique. En matérialisant la dimension plastique et spatiale du langage poétique dans ses « objets », son œuvre met en évidence, sous nos yeux interloqués, les qualités signifiantes des seules *formes* de l'écriture : chez Broodthaers, les mots sont parfaitement lisibles mais ils sont détachés de tout contenu sémantique. En ce sens et à la différence des trois autres, son œuvre peut aussi être appréhendée sous l'angle inverse : celui de l'intrusion, toute aussi féconde, du mot dans l'univers plastique<sup>10</sup>.

On retrouve ainsi dans l'univers de Broodthaers ce qui sous-tend les écritures précédentes, à savoir : l'écriture comme fin en soi. On ne communique pas un *contenu* – une idée, un concept, une pensée,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>9</sup> Henry Michaux, « Émergences-résurgences » (1972) in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p.546, cité par Laurent Demoulin, « Lettres et traces dans la littérature francophone de Belgique », *op.cit.*, p. 20.

<sup>10</sup> La formule est du poète et critique néerlandophone Freddy de Vree.

un émoi poétique : on compose, on invente une *forme*. En devenant artiste en 1964, Broodthaers n'a cependant pas du tout rompu avec la poésie : il l'a déplacée dans le champ des arts plastiques en transformant l'objet textuel en objet visuel. Cette mutation d'un auteur en plasticien « ne doit pas se comprendre comme un rejet des lettres, mais bien comme une reconfiguration de l'écriture dans un cadre artistique, selon un projet de nature poétique : dépouiller la langue de sa fonction de communication en réduisant les mots à l'éclat de leur apparence. Ce projet est de nature poétique dans le sens où il concerne le rapport entretenu par le sujet avec le langage (...) Cette reconfiguration conditionne les traits formels d'une écriture « désormais sortie de la littérature », pour paraphraser ici Marcel Lecomte, dont Broodthaers fut proche. »<sup>11</sup>

Ainsi de ses *Poèmes industriels* composés entre 1968 et 1972, encore exposés au WIELS en 2021. Ils se présentent sous la forme de plaques de plastique thermoformées – *moulées*, donc – qui perturbent intentionnellement la lisibilité du texte. Les mots se transforment en une pure présence physique : leur seul contenu est celui de leur forme. Ce faisant, ils « nous éblouissent, en quelque sorte : ils deviennent une abstraction difficile à saisir par excès de clarté »<sup>12</sup> – à l'inverse des logogrammes de Dotremont qui nous hypnotisent, eux, par excès d'opacité. Chez Broodthaers, c'est « l'évidence de la *forme* qui accroît l'opacité du sens »<sup>13</sup> et rend l'objet plastique insaisissable par la fonction cognitive et le médium du langage : signifiant et signifié sont complètement désarticulés.

On sait les affinités de Broodthaers avec la moule. Mais on a trop vite fait de reléguer ses célèbres casseroles de moules au champ du *pop art*, au vu des analogies formelles qu'elles présentent avec les œuvres qui en sont issues. Car, en lecteur avisé et malicieux de Ferdinand de Saussure, c'est par la voie linguistique qu'il est arrivé à cet art singulier de l'objet, si différent du *pop art*. Broodthaers a en effet très vite perçu que la moule partageait avec le mot le « privilège de son ambivalence », pour citer Denis Laoureux. Elle est même la matérialisation de cette ambivalence : « D'une part, comme le mot, la moule possède un contenu, en l'occurrence le mollusque. D'autre part, elle se situe aussi du côté *du* moule, au sens d'une matrice ayant pour fonction et vocation de produire une forme, c'est-à-dire la coquille, ou le signifiant, si l'on préfère un terme linguistique. »<sup>14</sup> D'où l'un des *Théorèmes* qu'il formula en 1966 en ces termes : « Une moule cache un moule et vice-versa ». Ainsi, quelle que soit la nature du moule et l'objet de sa production artistique – une plaque de plastique, des coquillages de moule, une pipe, des coquille d'œufs<sup>15</sup> – « le moule est toujours, dans l'œuvre de Broodthaers, un contenant sans contenu autre que lui-même »<sup>16</sup>. La coquille de moule est une matrice vide ; elle n'a pas d'autre finalité que celle de sa reproduction : elle ne moule rien, sinon la moule elle-même. Il en va ainsi du mot : il est une coquille creuse, une enveloppe vide qui brille par l'évidence de la clarté typographique de sa forme, laquelle se trouve évidée de tout contenu sémantique. En appliquant plastiquement et radicalement cette séparation entre le signifiant et le signifié, entre la forme et le fond, « Marcel Broodthaers fait le deuil d'un usage formel du langage

---

<sup>11</sup> Denis Laoureux, « Broodthaers et le moule des mots » in *Écriture et art contemporain*, *op.cit.*, p.37.

<sup>12</sup> Denis Laoureux, « Broodthaers et le moule des mots », *op.cit.*, p.38.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.38. Nous soulignons.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>15</sup> Sur la pratique d'autres médiums par Marcel Broodthaers, en particulier la photographie et le cinéma, je recommande d'écouter Julie Waseige dans l'épisode « Broodthaers, photographe » du podcast de l'ISELP [Marcel, portrait de groupe](#), 2024.

<sup>16</sup> Denis Laoureux, « Broodthaers et le moule des mots », *op.cit.*, p.41.

où l'unité du signe linguistique – un signifiant pour un signifié – débouche sur la production d'un sens clair, indubitable et immédiat. »<sup>17</sup>

Cette opération plastique de réduction des mots à leur forme trouve également une expression dans plusieurs livres d'artistes, en particulier dans *Un Jardin d'Hiver*, publié en 1974 dans le contexte d'une exposition collective.<sup>18</sup> *Un Jardin d'Hiver* se présente comme un catalogue typographique de polices de caractères, dont l'ensemble compose une gamme de formes. Dans un tract que Broodthaers distribue dans la salle d'exposition, il se réfère à ce catalogue : « De nouveaux horizons se dessinent. Je vois venir à moi de nouveaux horizons et l'espoir d'un autre alphabet. » Cet *autre alphabet* n'est pas un nouveau langage fait de lettres imaginaires : c'est un répertoire formel « où le sens du mot s'épuise dans le tracé de ce mot, où la lettre ne renvoie qu'à sa propre apparence. »<sup>19</sup> Démultiplié en une constellation de polices d'imprimerie, dont le corps des caractères augmente graduellement, le mot est réduit à une forme qui *se forme dans sa propre forme* – comme la moule se moule dans sa propre moule – « faisant de l'écriture un jeu tautologique purement décoratif dont les règles trouvent leur origine dans le motif du moule. »<sup>20</sup>

A l'instant de voir, puis au temps pour comprendre, succède, disait Lacan, le moment de conclure. L'articulation de ces trois temps logiques me semble convenir au cheminement suivi dans cet essai d'appréhension plastique du codex de *Casasutra*. Que nous enseigne l'exploration de ces écritures asémiques, en particulier les formes inventées par Dotremont, Michaux et Broodthaers si on tente d'en appliquer la lecture à cette image, si on la déplace dans le champ du langage architectural qui lui est propre et qui lui donne sens ? Les parentés formelles sont riches, il me semble – elles méritent donc que l'on tente cet exercice de transposition d'un lexique d'un univers à un autre. L'architecture est un langage : elle a son vocabulaire, sa grammaire, sa syntaxe et donc son écriture propre, laquelle s'incarne plastiquement, elle aussi, dans des formes graphiques. A l'instar des formes développées par les écritures asémiques, les plans, dessins, figures, signes et symboles architecturaux constituent des projections formelles signifiantes, au degré d'abstraction variable.

D'abord, et de façon générale, je dirais que le codex de *Casasutra* impose l'écriture architecturale en fait plastique. Les deux images qui condensent cette invention typologique matérialisent en effet la dimension plastique et spatiale du langage architectural : elles magnifient les qualités signifiantes des seules *formes* de cet objet d'habitation sériel, dans la singularité de son déploiement graduel en déclinaisons graphiques. L'opération de *réduction* de l'ensemble de cette investigation spéculative à ces deux images denses et intrigantes évoquant une écriture, un langage, et donc un autre alphabet, ne témoignent pas moins, à mon sens, de la fécondité de *l'intrusion du langage plastique* dans cet autre univers qu'est celui de l'architecture. En ce sens, ces images marquent le passage d'une écriture lisible à une écriture illisible : une écriture visuelle coulée dans une forme plastique, qui demande à être appréhendée par le regard et le déchiffrement plutôt que par la lecture et l'interprétation.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>18</sup> BROODTHAERS (Marcel), *Un Jardin d'Hiver*, Bruxelles, Société des expositions, Londres, Petersburg Press, 1974. Il s'agit de l'exposition Carl Andre, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Gilbert & George, On Kawara, Richard Long, Gerhard Richter, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 9 janvier au 3 février 1974.

<sup>19</sup> Denis Laoureux, « Broodthaers et le moule des mots », *op.cit.*, p.41.

<sup>20</sup> Denis Laoureux, « Broodthaers et le moule des mots », *op.cit.*, p.41.

Ensuite, pour affiner cet exercice de transposition d'une lecture, relativement à la *part visuelle* de l'écriture architecturale, je dirais que les formes graphiques de ce codex nous éblouissent par *excès d'opacité*, comme les logogrammes de Dotremont. Ces formes se touchent, s'accolent et s'emboîtent de diverses façons. Elles représentent des espaces et ces espaces composent des unités d'habitation qui forment chacune un lieu de vie potentiel. Mais cette succession de purs *signifiants graphiques*, leur alignement et leur étage selon un *principe rythmique soutenu*, pour reprendre cette fois les termes employés pour caractériser les *Alphabets* de Michaux, composent ainsi l'image de ce qu'on pourrait appeler une *architecture du geste et de l'élan*, une *poésie visuelle* de l'espace architectural – de la forme, de l'unité, de la structure d'habitation et de leurs infimes variations. Michaux disait vouloir de ses tracés qu'ils soient le *phrasé même de la vie* : qu'ils en aient la souplesse, la sinuosité et la capacité de déformation – sa mobilité, en somme. Je ferai un parallèle avec ce que les architectes de l'Atelier Matador disent de leur désir d'interroger – pour le renverser ? – le principe, l'antienne qui voudrait que « les architectes s'occupent de l'immobilier, de l'immeuble, de l'immobile, tandis que les habitants s'occupent du mobilier, du meuble, du mobile », en particulier à travers cette idée géniale de n'assigner aucune fonction précise aux espaces que forment les pièces carrées et les pièces secondaires, dont ils jouent de toutes les combinaisons possibles avec le séjour traversant, toujours identique, dans leurs plans. Puisque ces espaces ne présentent pas une adéquation parfaite avec les fonctions qu'ils accueillent, ils « peuvent donc, grâce aux qualités formelles qu'ils proposent, inspirer des appropriations multiples, de façon permanente ou intermittente, au gré de l'évolution familiale, des saisons, des lumières, des humeurs, des connivences ou des désirs de leurs habitants », souligne le manifeste de *Casasutra*. Cette idée qui condense la singularité du projet m'inspire encore trois réflexions.

D'abord, puisqu'il est ici question des habitants et de leurs désirs, une réflexion buissonnière, en marge de cette lecture « plastique » : dans plusieurs des projections de logements représentant de possibles appropriations de l'espace par des habitants potentiels, je me suis amusé de voir figurer des personnes nues ou à moitié nues, dormant ou faisant l'amour en travers d'un grand lit, à côté des représentations classiques de la présence humaine que l'on trouve, sans surprise, dans les plans d'architecte : des personnes occupées à cuisiner, assises à table à partager un repas, installées dans un sofa à potasser un livre ou travaillant à leur bureau. Ni la nudité ni l'activité sexuelle ne semblent admises dans les représentations objectivées des faits et gestes de la vie privée ; elle ne se trouve en tout cas jamais figurée dans les plans d'architectes – certainement pas l'acte sexuel, alors qu'il est au cœur de nos vies et, potentiellement donc, de l'usage privé que l'on fait de nos *espaces de vie*. Or s'il est une activité, ou du moins un fantasme propice à nous projeter dans ceux-ci, c'est sans doute bien la sexualité. Ainsi la chambre à coucher fait l'objet, il me semble – tacitement, à tout le moins – de l'attention particulière de quiconque a sous les yeux la représentation imagée, quelque peu abstraite, de son futur logement. On y est sans doute plus attentif qu'à d'autres pièces, en termes d'intimité, de confort, de lumière, d'acoustique et de vis-à-vis par rapport à l'extérieur<sup>21</sup>. Que la nudité et l'acte sexuel soient figurés dans l'un ou l'autre de ces plans d'aménagement n'est pas seulement amusant : c'est aussi et surtout signifiant de la singularité du projet *Casasutra*, du désir de l'atelier Matador de bousculer les normes, expresses ou tacites, du langage architectural et de ses représentations formelles – figuratives, en l'occurrence. « Pour devenir habitant par procuration », postule le manifeste, « il faut embarquer ses fantasmes dans le projet » – dont acte. Incidemment,

---

<sup>21</sup> Gérard Wajcman, dans son essai *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, avance qu'une des fonctions primaires ou primordiales de l'architecture est de « nous soustraire au regard de l'Autre ».

on peut y voir une façon ludique de rendre au signifiant originaire dont l'excellent néologisme *Casasutra* dérive ce que ce projet théorique lui doit. En particulier, c'est souligner que le *Kamasutra* – pour peu qu'on ne confonde pas l'érotisme avec la gymnastique – dit quelque chose du fantasme inconscient qui hante toute personne aux prises avec l'intraitable différence sexuelle – et tous les *ratages* qu'elle entraîne dans nos vies : entre les hommes et les femmes, on rêve toujours que *ça* s'emboîte parfaitement. Sur un autre plan, *Casasutra* réalise formellement un *emboîtement* parfait – sans reste. Je me prends maintenant à rêver d'un *Kamasutra* qui serait à son tour emboîté dans *Casasutra*, pour parfaire graphiquement l'analogie autant que la métaphore, en imaginant la figuration, au creux de ses 256 logements potentiels, des 64 postures ou positions sexuelles du célèbre répertoire indien. Avec un peu d'imagination en matière de distribution de ces *figures* dans les espaces de vie, tels qu'ils sont fantasmés et représentés par les membres de l'atelier Matador dans leurs projections, je ne doute pas qu'une telle dissémination garantisse une consultation attentive de cet essai d'architecture spéculative. Une façon de pousser, bien plus loin que le projet ne le fait déjà, le désir de *désassigner* les espaces de leur fonctions ?

A la suite, je voudrais opérer un rapprochement signifiant, dans le sens où ce désir, précisément, fait résonner en moi les mots de Michaux cités plus haut. Ainsi pensés, les espaces de vie sont donc distribués dans une suite concertée de formes graphiques, qui sont dépliées ensuite dans un grand nombre de propositions concrètes d'aménagement : cette double répétition cadencée, dans toutes leurs variations, tâche, elle aussi, de suivre au plus près le *phrasé de la vie*, impromptu s'il en est, qui fait la poésie et la musicalité – soit-elle dissonante, à l'occasion – de cette dernière. Le codex graphique peut ainsi bel et bien prétendre, à mes yeux, au titre de *variation poétique* ou de *suite musicale*. Il n'y a *pas d'invention sans répétition*, dit la psychanalyse. Cette vérité intime de nos existences se vérifie dans les propositions graphiques – images et plans – de *Casasutra*. Si la répétition est au cœur de la vie, faisons en sorte qu'elle le soit comme gage et source de singularité, de multiplicité et de diversité dans nos façons d'être au monde, d'habiter nos histoires, nos lieux et nos liens – et tâchons de les réinventer par petites touches, par de légers déplacements et d'infimes variations.

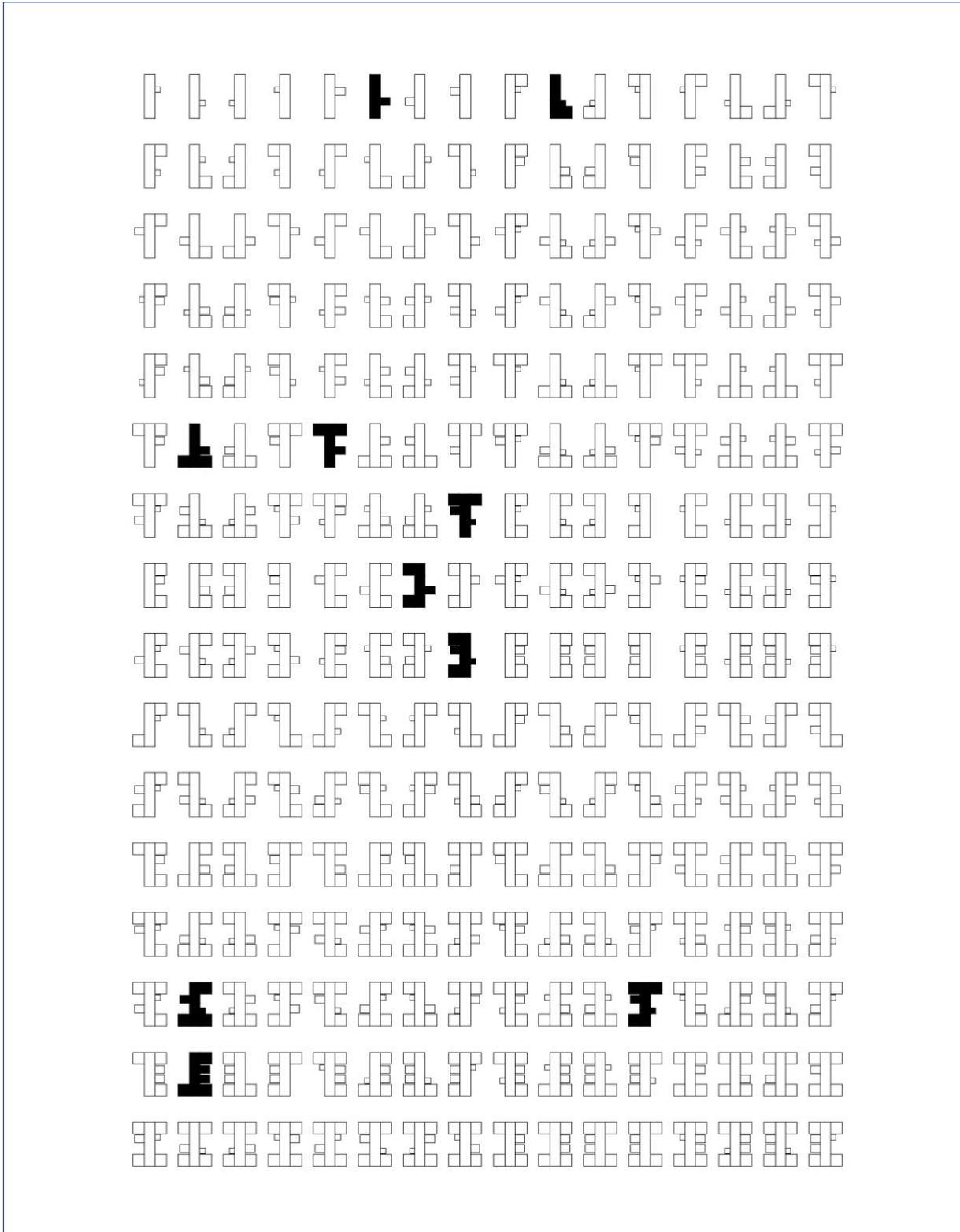
Enfin, j'entrevois une parenté formelle intéressante avec le projet poétique, de nature langagière, qui fonde l'œuvre plastique de Broodthaers. La neutralité revendiquée des espaces dans *Casasutra* évoque clairement la neutralité affichée des mots « plastifiés », « encoquillés » ou simplement typographiés par ce dernier : l'opération de pensée qui consiste à séparer l'espace de la fonction que lui assigne classiquement l'architecture ressemble de près à celle qui consiste à séparer la forme du mot du contenu sémantique que lui assigne le langage. *Casasutra* propose des pièces et des unités d'habitation vides de fonction, comme Broodthaers nous propose des écritures vides de contenu. De part et d'autre, la forme est une pure présence physique, une enveloppe qui masque un vide – comme la moule : une matrice qui s'ouvre sur un creux intérieur et qui n'a pas d'autre finalité que sa propre reproduction. Le codex *réduit* ainsi les formes de cet objet d'habitation à *l'éclat de leur apparence*, exactement comme le font des mots les objets de Broodthaers : les unes comme les autres sont des contenants sans autre contenu qu'eux-mêmes. Sous cet angle, il se rapproche en particulier du livre d'artiste *Un Jardin d'Hiver* : à l'instar de cet *autre alphabet* que Broodthaers appelle de ses vœux, on peut dire que le codex constitue un pur répertoire formel où le sens de la forme s'épuise dans son propre tracé. « L'architecture est un langage qui ne référerait qu'à elle-même ou à la manière dont elle serait investie », m'écrivaient les architectes de Matador en m'adressant le projet *Casasutra*. La phrase résonne distinctement avec le projet formel de Marcel Broodthaers. Ce geste,

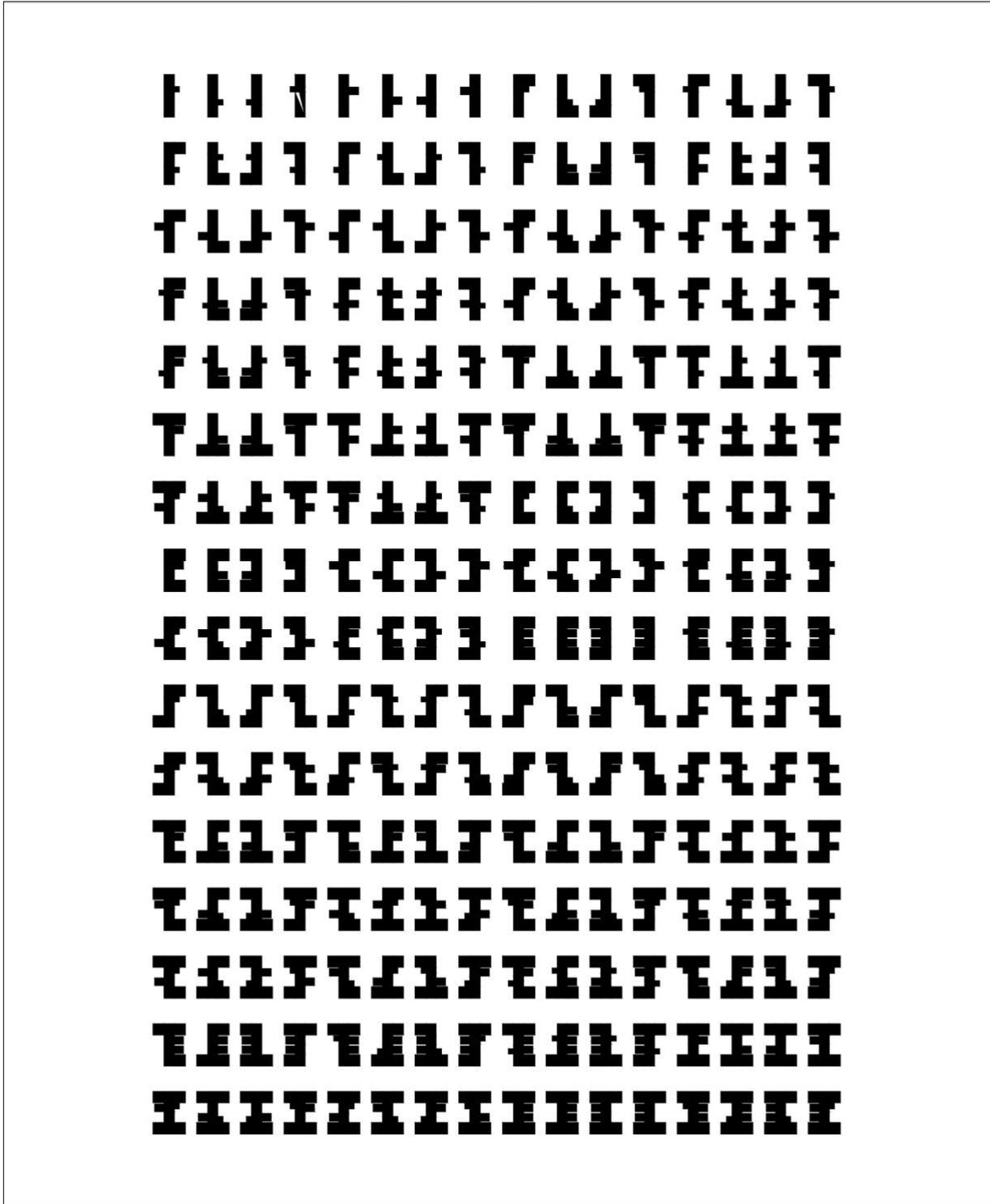
François de Coninck / *Un nouvel alphabet*, postface de l'ouvrage *Le Casasutra*, Atelier Matador, Collection *forma loci*, Presses universitaires de Louvain, janvier 2025.

cet essai architectural ne serait-il, en dernière analyse, qu'un *jeu tautologique* – le point extrême possiblement atteint par cette architecture spéculative ?

Pas très loin de l'atelier Matador, à hauteur environ d'une entrée auxiliaire de la gare du Midi, avenue Fonsny, on trouve une place parfaitement insignifiante : quatre arbres étendent miraculeusement leurs branchages dans les gaz d'échappement, alignés dans un carré herbeux bordé de grilles, entourés par des bâtiments administratifs sans le moindre intérêt architectural : façades aveugles, mélange incolore de pierre grise et de verre teinté. C'est la place Marcel Broodthaers. A l'occasion de son centenaire – il est né en 1924 – la commune de Saint-Gilles a récemment fait apposer une plaque commémorative – en émail, pas en plastique moulé. Sous l'inscription, en trois langues, Marcel Broodthaers ~ poète-artiste ~ 1924-2024, on retrouve la phrase : « Je rêve d'un nouvel alphabet ». En poésie plastique comme en architecture spéculative, on pressent ainsi que l'invention véritable d'un *nouveau langage* exige que l'on passe par la création, et plus encore l'expérimentation d'un *nouvel alphabet*.

François de Coninck  
Ploubazlanec, juillet 2024





Codex *Casasutra* 2

