

The Contrarian,
De la pratique
de Lars Lerup

The Contrarian,
De la pratique de Lars Lerup

Antoine Angeard

Remerciements

Je tiens tout d’abord à remercier Lars Lerup pour tous nos échanges et sans qui l’élaboration de cet énoncé théorique n’aurait été possible. Je remercie le professeur Éric Lapierre pour son importante contribution à ma formation et pour l’encadrement de cette recherche. Je remercie également Tanguy Auffret-Postel et Thibaut Pierron pour leurs conseils au long du semestre. Je souhaite exprimer ma gratitude envers Sylvia Podwika du Woodson Research Center à Houston qui m’a rendu possible l’accès aux archives académiques et professionnelles de Lars Lerup. De plus, je souhaite remercier Sophie Dars qui m’a fait connaître Lars Lerup et donné l’envie d’écrire sur ce sujet. Enfin, mes amis ainsi que ma famille, pour les conversations enrichissantes et leur aide.

Sous la direction de:
Éric Lapierre, Professeur et Directeur du groupe de suivi,
Elena Cogato Lanza, Professeure,
Tanguy Auffret-Postel, Maître EPFL.

EPFL
Énoncé Théorique, 2023-2024

The Contrarian, De la pratique de Lars Lerup © 2024, Antoine Angeard est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).
Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l’autorisation de leurs auteurs.

Avant-propos	8
Lars Lerup	10
3 projets	13
Villa Prima Facie	14
1234 House	22
New Zero House	30
De la pratique de Lars Lerup	39
1. Assaut d'un modèle, <i>the Contrarian</i>	40
2. Catalogue comme une <i>box</i>	44
3. Première apparence	50
4. Avant le langage	56
5. Figure tripartite et <i>List plan</i>	62
6. Renverser les choses	70
7. <i>Making strange</i> et retard de narration	78
8. Entre réalité et imagination	84
9. Degré zéro, ou construire l'inachevé	90
Discussion avec Lars Lerup	99
Crédits	118
Bibliographie	120

Avant-propos

“*The Contrarian*”, *De la pratique de Lars Lerup*, est une série non exhaustive d’investigations sur la pratique architecturale de Lars Lerup, de 1978 à 1986. Architecte, Lerup dans l’un des aspects de sa recherche et de sa pratique, se confronte au modèle de la maison unifamiliale et de son image symbolique. En analysant précisément la façon dont il fonctionne, en proposant des assauts ainsi que des altérations, il s’attelle à en dépasser les codes. Trois projets sont ainsi présentés : la *Villa Prima Facie* (1978), la *1234 House* (1981-88) et la *New Zero House* (1986). Ces projets, en plus de permettre une culture commune, sont intéressants du fait de leur chronologie, leurs similitudes et différences. Ils couvrent une grande partie de la période de réflexion de Lerup sur les maisons unifamiliales. En effet, la *Villa Prima Facie* est le premier projet publié de Lerup, la *1234 House* est un projet dans lequel il vivra une dizaine d’années et qui servira d’expérimentation pour ses autres projets. Enfin, la *New Zero House* comme l’un des projets qui concentre l’ensemble de ses stratégies architecturales. La critique, et notamment l’étude de cas de la maison unifamiliale aux États-Unis, devient alors pour lui une façon de générer de l’architecture.¹

En s’intéressant à la maison unifamiliale, objet ordinaire de notre quotidien, rêvé et mythifié, il la confronte à l’architecture, qui n’est selon lui, pas présente dans celle-ci, l’image symbolique l’écrasant. Lerup cherche ainsi à redécouvrir dans la maison unifamiliale une certaine intensité d’expression de la vie par une série de stratégies visant à déterminer une forme plutôt qu’une autre. Ces stratégies ont en commun la tentative de rompre avec l’utilitarisme permanent de nos objets, peu importe l’échelle. Le rôle des dessins est indispensable pour rendre cohérente l’ensemble de sa pratique. C’est avec eux qu’il soumet des réflexions tant sur l’importance de la première apparence que sur la faculté du langage à effacer l’effet immédiat des choses, sur des dispositifs architecturaux pour retarder le récit de la vie quotidienne, dans une quête constante d’une architecture degré zéro, révélée par la stabilité d’un modèle compromise par l’instabilité du caractère inachevé de ses transformations.

“*The Contrarian*”, *De la pratique de Lars Lerup* est alors en une série d’observations, d’analyses et d’interprétations de ces stratégies – qu’elles soient de l’ordre du concept ou du dispositif architectural – dans l’objectif de proposer un portrait rendant compte de l’approche de Lerup vis-à-vis de la production de bâtiments et d’idées. Ces observations tentent de discerner les références directes et indirectes dans le but de réactualiser sa pratique, en comprenant les potentialités de projet générées ainsi que l’intérêt de porter un regard sur celles-ci aujourd’hui.

Ces observations sont complétées d’une discussion avec Lars Lerup et d’échanges que nous avons pu avoir au cours des derniers mois précédant l’impression de cet énoncé théorique. L’accès à ses archives personnelles et académiques a permis de reconstituer le travail opéré sur les maisons et la réflexion sous-jacente. Il convient de préciser, que dans le même temps, était en cours une proposition de contribution pour le magazine Accattone. Cette proposition coécrite avec Lise Duchamp, complétée et annotée par Lars Lerup a également permis d’enrichir le texte de cet énoncé théorique – “*The Contrarian*”, *De la pratique de Lars Lerup* – grâce à d’incessants aller-retours entre discussions, idées et rédaction afin de produire un ensemble complémentaire.

1. Peter Wilson, “Assaults on the Single-Family House: The Love House,” *AA Files*, no. 10 (1985): 45.

Lars Lerup

Lars Lerup (Växjö, Suède, 1940) est architecte, auteur, Professeur et Doyen émérite, ainsi que peintre. Il fait ses études au Helsingborg Technical College, puis après son départ pour les États-Unis, l'Université de Californie puis à Harvard. Lerup enseignera dans plusieurs universités américaines dont l'Université de Californie, l'antenne de la Southern California Institute of Architecture dans le Tessin en Suisse, l'Institute for Architecture and Urban Studies à New York, puis sera à partir de 1993, Professeur William Ward Watkin et doyen de la Rice School of Architecture à Houston, dont il participera à la renommée. Lars Lerup n'écrira pas moins d'une cinquantaine d'articles dans des revues d'architecture, et publiera plusieurs livres, entre autres : *Building the Unfinished* (1977), *Planned Assaults* (1987), *After the City* (2000), *One Million Acres and No Zoning* (2010), *The Continuous City* (2017) ainsi que *The Life and Death of Objects* (2022). Les centaines de dessins réalisés constituent la base de son travail, adressant des façons d'aborder, de décrire ou de produire de l'architecture.

3 projets

Villa Prima Facie 1978-1983

Plusieurs itérations de ce projet ayant eu lieu, nous nous intéressons ici à deux de celles-ci. Dans les deux cas, le projet ne sera pas construit à la suite d'un désistement du client, en revanche, il ne sera pas abandonné. La *Villa Prima Facie* sera le premier projet publié de Lars Lerup, sur les conseils et soutiens de plusieurs architectes et amis tels que Steven Holl, Constantino Nivola, ou même Dolf Schnebli,² dans le *Pamphlet Architecture* 3 paru en 1978.³

Également appelée *Kuh House*, la *Villa Prima Facie* est une maison de weekend pour le propriétaire de la *Spaghetti Factory* à San Francisco, Frederick Kuh, un ami de Lars Lerup.⁴ Lerup commence les dessins en 1975, mais le projet prend réellement forme au printemps 1978, à l'occasion d'une exposition à Berkeley et de la publication du *Pamphlet*. Ensuite, en 1983, Lars Lerup viendra réviser des détails. Le projet se trouve sur un site dont on ne connaît que la localisation approximative, à savoir la baie de San Francisco, dans le royaume suburbain Californien.

Le nom du projet n'est pas là par hasard, en effet, *Villa Prima Facie* comme villa à première vue. Le volume de la maison est l'image même de son archétype : un pavé droit supplanté d'un toit à deux pans.

Dans la version de 1978, l'enveloppe est faite de verre sur une structure en bois, le toit lui, conformément à la maquette finale est fait de tôles en acier inoxydable dont quatre cheminées dépassent. Dans la version de 1983, le toit n'est plus constitué de tôles, mais de verre, en continuité des façades latérales. L'entrée de la maison est caractérisée par un buisson de 1,8 m d'épaisseur, l'extrémité du volume principal est, elle, caractérisée par un deuxième buisson de 2,4 m d'épaisseur. Derrière celui-ci, un autre volume est accolé, cette fois-ci supplanté d'un toit en croupe. La maison dans sa longueur fait une trentaine de mètres pour six de large.

À l'intérieur, le projet est organisé en enfilade, c'est à dire une suite de pièces que nous devons toutes traverser si nous souhaitons atteindre l'extrémité de la maison. Le plan typique de la maison unifamiliale est alors effacé. L'accès principal de la maison se situe sur le pignon sud.

2. Texte dactylographié par Lars Lerup pour une exposition à Berkeley en 1978, Kuh House, 1978, MS 830, Box: 18, Folder: 9. Lars Lerup Academic and Professional papers, Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas. https://archives.library.rice.edu/repositories/2/archival_objects/307124

3. Lars Lerup, "Villa Prima Facie," ed. William Stout Architectural Books, *Pamphlet Architecture*, no. 3 (1978).

4. Lars Lerup, *The Life and Death of Objects* (Birkhäuser, 2022), 48.

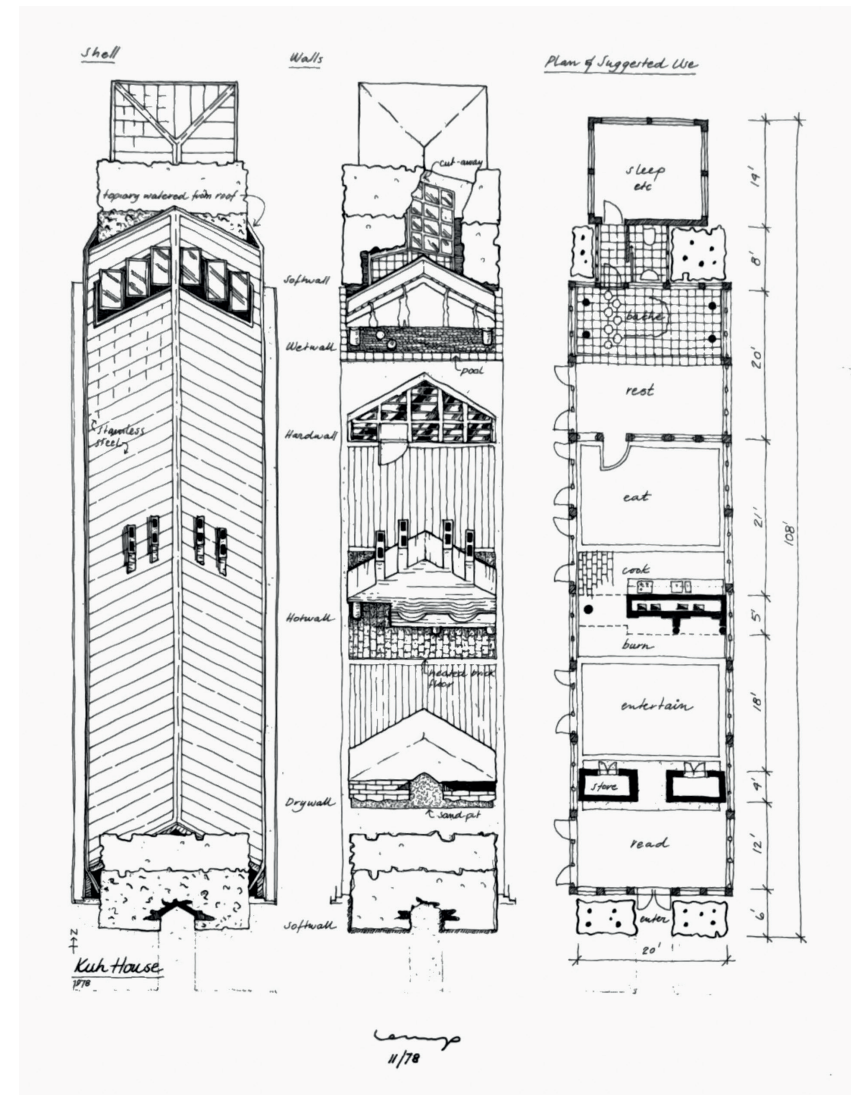


Fig. 1 Dessin des murs, 1979

Fig. 2 Plan, 1978

Le plan s'organise en une série de six murs identiques dans leur profil, relativement épais, que Lars Lerup définit comme *softwall*, *drywall*, *hotwall*, *hardwall*, *wetwall* et de nouveau *softwall*.⁵ Ils sont tous construits avec des matériaux différents. Ainsi, lorsque nous entrons par l'entrée principale, nous traversons le premier mur qui est un mur *souple*, à la forme et matière d'un buisson, appelons le seuil d'entrée. Ensuite nous traversons le mur *sec*, c'est à dire un mur composé de briques de ciment enduites partiellement de stuc rose et noir, ce mur repose dans du sable. Étant creux, il devient espace de stockage. Vient le tour du mur *chaud*, lui composé de briques de terre cuite, reposant sur un sol en briques de terre également. Ce mur inclut une cheminée ainsi qu'un endroit pour cuisiner. À la suite, le mur *dur*, une verrière en bois. Le mur *humide*, lui, fait de béton recouvert de céramiques, est un endroit où l'eau coule du plafond permettant de se doucher par exemple. Enfin, un deuxième mur *souple* couvre une petite maison de verre qui abrite des toilettes ainsi qu'un passage qui mène vers la pièce au toit en croupe. Cette pièce est le seul espace défini, c'est la chambre à coucher.

Ces murs définissent des espaces que Lars Lerup ne définit pas. Ces espaces libres sont laissés comme tels, pour une libre appropriation du client.⁶ Ainsi, le principe de composition de la *Villa Prima Facie* est tripartite,⁷ chaque vide non programmé s'inscrit entre deux murs identiques d'un point de vue de la figure et de la fonction séparatrice, mais en même temps différents. C'est une maison qui n'a plus rien à voir avec l'idée que nous nous faisons d'une maison en tentant de déjouer le plan stéréotypé de la maison unifamiliale.

5. Lerup, "Villa Prima Facie," 5.

6. Texte dactylographié, Lars Lerup Academic and Professional papers.

7. La figure tripartite est une notion récurrente de Lars Lerup, elle est développée plus loin dans le texte.

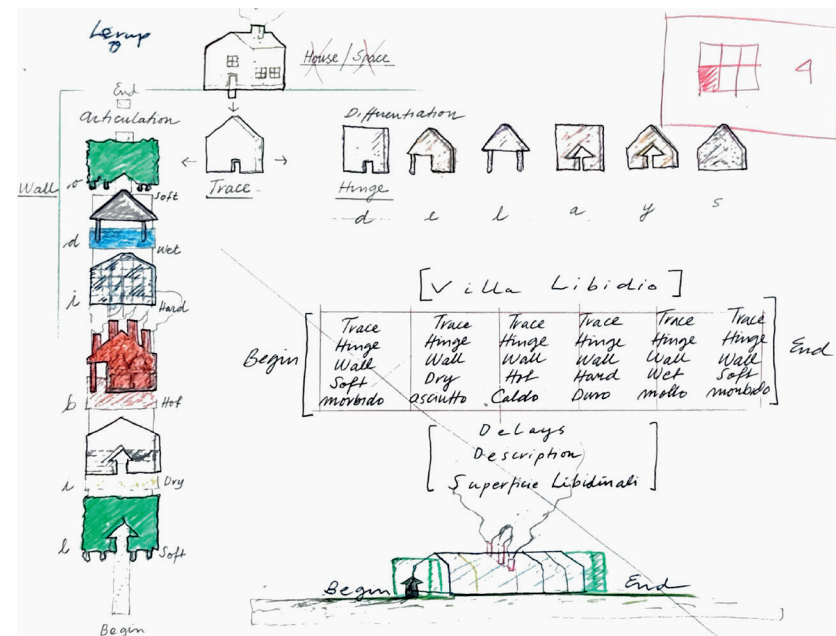


Fig. 3 Document de travail pour les murs, 1979
Fig. 4-5 Maquettes de travail pour les murs, s.d.

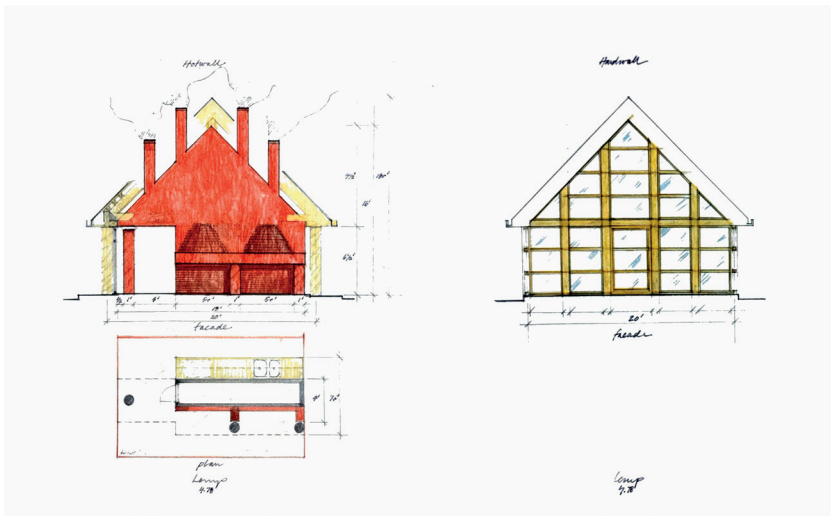
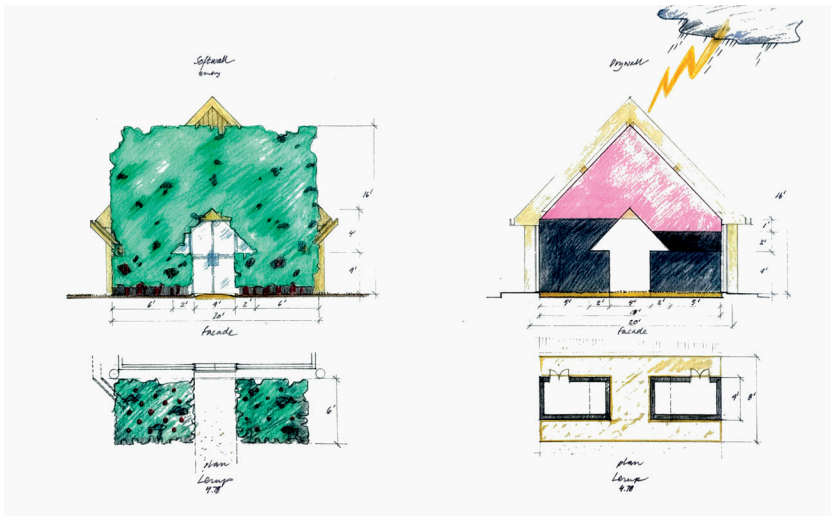


Fig. 6 *Softwall*, 1978
 Fig. 7 *Drywall*, 1978
 Fig. 8 *Hotwall*, 1978
 Fig. 9 *Hardwall*, 1978

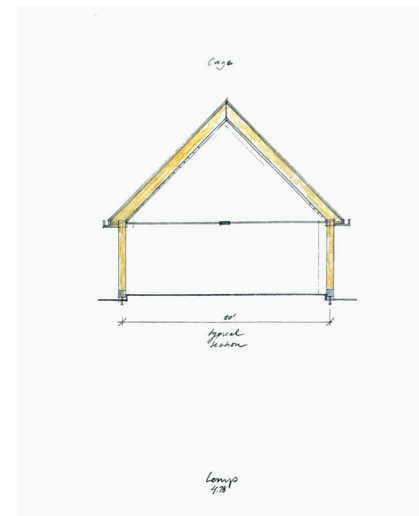
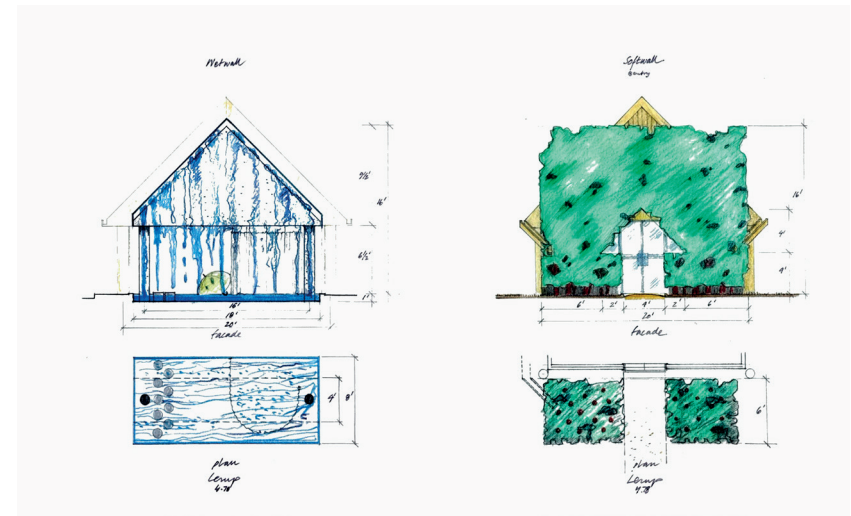
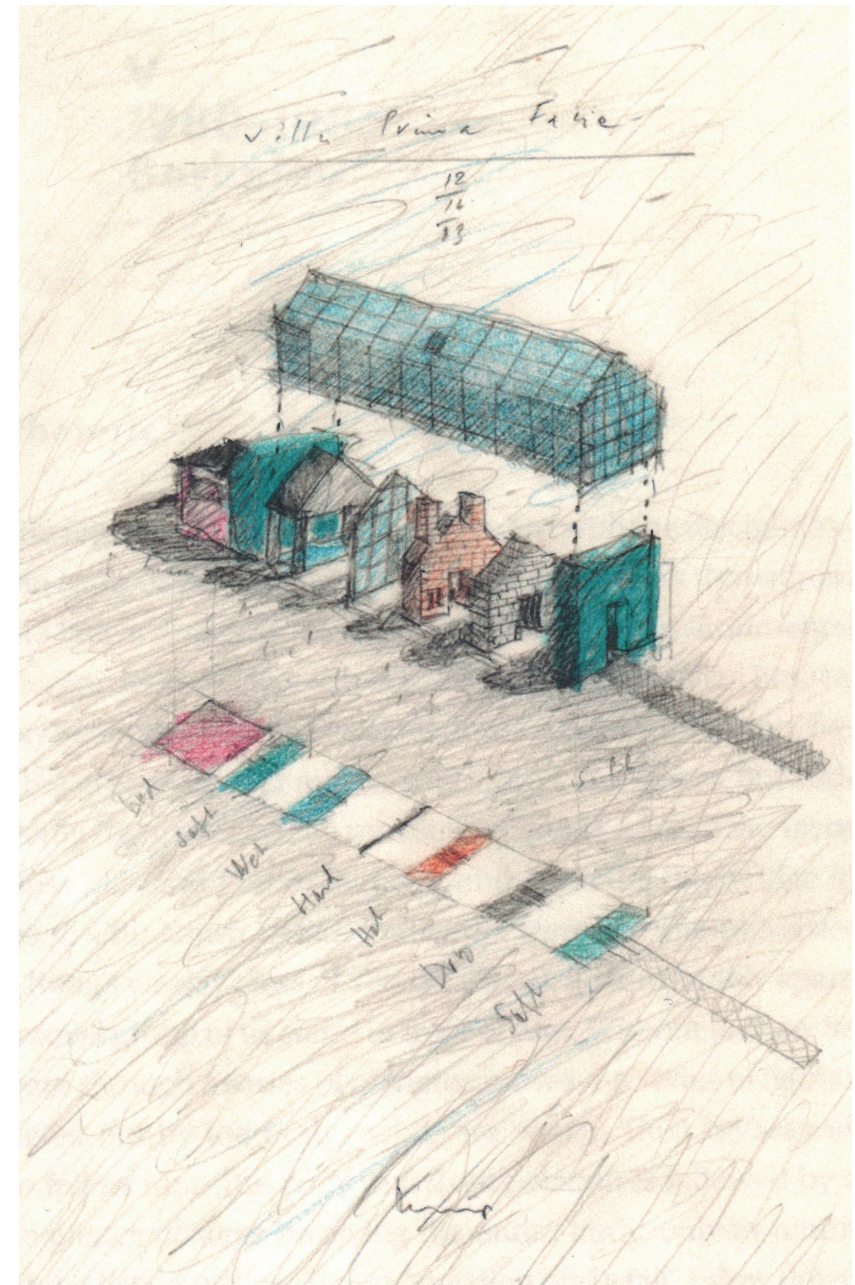


Fig. 10 *Wetwall*, 1978
 Fig. 6 *Softwall (2)*, 1978
 Fig. 11 *Coupe type*, 1978

« La *Villa Prima Facie* était au départ un projet matérialiste. J'ai toujours été orienté vers la matérialité. Tu sais, j'ai été formé comme ingénieur. J'ai cassé des poutres avant de concevoir des maisons et il y avait une sorte de poème, je ne me souviens même plus de l'ordre mais tu les as là. Le dur, l'humide, cette liste était très importante, il fallait la traverser pour aller dormir. Donc, tu traversais toutes ces maisons potentielles, réduites en murs, et chacune apportait sa propre narration. »⁸



8. Lars Lerup, interview par l'auteur, 24 novembre, 2023.

Fig. 12 La Villa Prima Facie comme une série de maisons, 1983

1234 House 1981-1988

La *1234 House* porte le nom de son emplacement : 1234 Stannage Avenue, Berkeley, Californie. C'est un projet particulier, il est le seul réalisé par Lars Lerup. Il est important de préciser que cette maison lui appartenait lorsqu'il enseignait à l'Université de Californie, à Berkeley, après son retour de New York.⁹ Il y vivra sept années consécutives.

Lars Lerup achète ce pavillon typique datant de 1923 en 1981. Il se situe dans le nord-ouest de Berkeley dans la baie de San Francisco. Comme le pavillon américain par excellence, il se situe sur une parcelle de taille moyenne, est supplanté d'un toit en croupe et n'est pas mitoyen. Il ne s'agit alors non pas d'une construction neuve, mais au contraire d'un projet de transformation rythmé par une série d'interventions, qu'il nomme « effacement », « superposition » et « addition ».¹⁰ La *1234 House* porte ainsi l'expérience et l'acte de faire projet sur plusieurs années. La version de 1923 avait subi des transformations en étant modernisée. Lars Lerup, aidé de l'un de ses étudiants, va donc à la fois tenter de redécouvrir des qualités inhérentes à cette maison, et proposer un assaut sur son organisation spatiale influencée par le récit familial.¹¹

La première opération d'effacement de Lerup dans les transformations qu'il va opérer est de soustraire le mur qui sépare la cuisine du séjour, opération qu'il complètera en déposant le sol, puis en transformant la fenêtre de la cuisine en une large baie avec accès sur le jardin. Ainsi, par ces simples opérations, le linoléum de l'ancienne cuisine laisse place à des lattes de bois. La cheminée en briques, autrefois emmurée, fait son apparition et devient comme un objet libre en lieu et place du mur. Ensuite, viennent les superpositions, c'est-à-dire les éléments que Lerup rajoutera à l'existant. Le coin de l'ancienne cuisine se matérialise maintenant par un tronc d'arbousier comme colonne. La cuisine ayant été soustraite, il transforme l'ancienne buanderie en une cuisine plus compacte, laissée presque ouverte. Un poteau rectangle en bois peint en rouge vient définir l'entrée de cette cuisine. La pièce libre de la maison, elle, autrefois séjour, est dorénavant tournée tant vers l'avenue que vers le jardin. L'abris de jardin est quant à lui transformé en studio. Lerup en profitera également pour agrandir la terrasse en un espace plus grand et connecté avec l'espace de vie. Les deux chambres, deux dressings et la salle de bains sur le côté droit de la maison restent eux inchangés. Il en résulte une nouvelle organisation spatiale.

9. Lars Lerup enseignait aux côtés de Peter Eisenman à l'IAUS à New York de 1979 à 1980.

10. Lars Lerup, "In the Shadow of a Craftsman Bungalow: Erasure, Overlay and Addition," *Places 3*, no. 4 (January 15, 1987): 55-61. [Citation originale] "*Erasure, Overlay and Addition.*"

11. Ibid, 56.

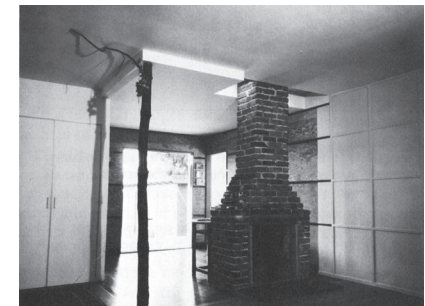
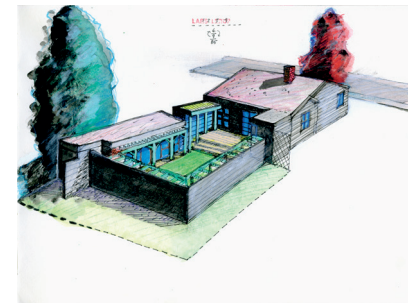
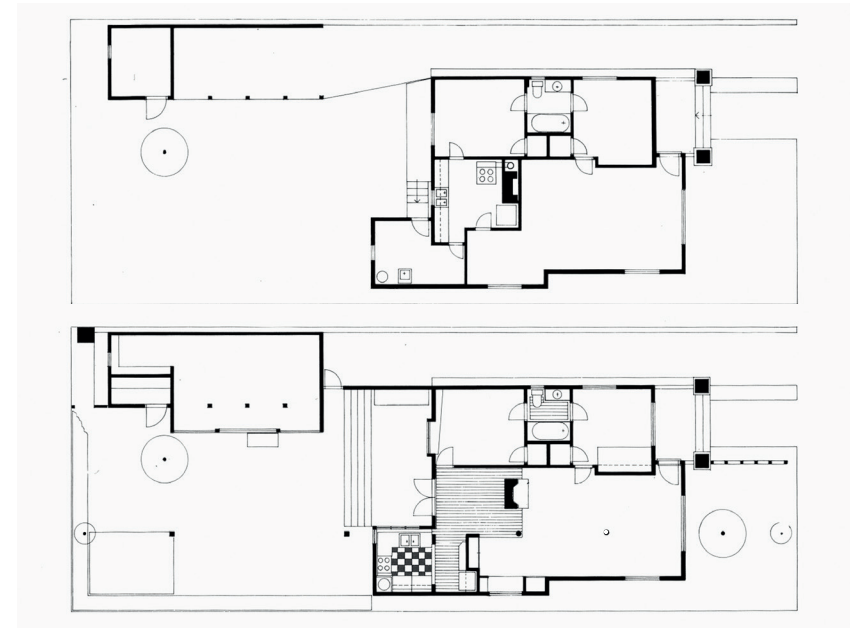


Fig. 13 Plan à l'achat, 1978

Fig. 14 Plan des transformations, 1987

Fig. 15 Perspective extérieure, 1985

Fig. 16 Tronc d'arbousier et cheminée, s.d.

Dans l'acte d'édition de ce projet, au-delà des opérations mentionnées dans le paragraphe précédent, un système de composition se met en place dans cette maison. Une série d'éléments vient prendre place en ligne, de l'avenue vers le fond du jardin : une rose, un prunier, l'empreinte circulaire d'une colonne, le tronc d'arbousier, une colonne de bois rouge, une colonne noire dans le jardin suivi d'une colonne blanche puis de nouveau, une rose (la fleur). Cette série de colonnes est le contrepoint de la série de murs plus abstraite qui lui fait face. Les murs qui composent cette série sont aux matérialités différentes, allant de la plus vieille à la plus récente. Dans l'ordre depuis l'avenue : une grille blanche construite en bois, un mur au motif de la grille peint en blanc, un mur blanc avec en relief une grille en bois blanche, un mur en contreplaqué avec des lattes horizontales de séquoia rouge, un mur maçonné gris avec des lattes en bois horizontales noires et verticales vertes, enfin un bardage gris et une porte grise. Dans cette perspective, la *1234 House* se situe entre une dimension vernaculaire et matérialiste de l'architecture.

Ce système de composition fait de colonnes et de murs définit alors trois parties dans la maison, une à gauche de la série de colonnes, une à droite de la série de murs, et une entre les deux. Lars Lerup, par la transformation du bungalow, fait de cet espace du milieu un espace ouvert, qui n'est plus défini par la séquence salon/salle à manger/cuisine/jardin. Parlons alors de bande continue et ouverte, sans fonction particulière, espace qu'il nomme « avenue ».¹² L'espace de gauche, lui, est garni de services tels que placards, cuisine et espaces libres. L'espace de droite est quant à lui plus privé rien que par la matérialisation de murs, mais aussi par les fonctions qu'il abrite, à savoir chambres, salle de bains, studio. En somme une « avenue » bordée de « culs-de-sac ».¹³ Encore une figure tripartite. Lars Lerup en éditant sa propre maison, trouvera dans le débarras du chantier du studio une gouttière, objet qu'il transformera et réemploiera pour inonder la bande ouverte de lumière.

Dernier point, il est important de mentionner que ce projet ne sera jamais complété, à savoir la partie « addition ». Il était prévu une extension pour une nouvelle chambre, qui aurait dû prendre la forme d'une ombre que le pavillon projetait dans le jardin. Cette ombre aurait ensuite été adaptée pour devenir un volume ensuite surélevé en prenant appui sur l'ombre de l'ancienne buanderie, c'est à dire la nouvelle cuisine, comme un bloc maçonné, sur l'ombre de la cheminée qui se transformait en colonne conique jaune, ainsi que sur l'ombre du tronc d'arbousier, qui elle, se transformait en colonne rouge. L'extension jamais complétée, perdue à être un projet de papier mais soutenu par d'autres transformations, elles, bien réelles.

12. Ibid. [Citation originale] "*Freeway*."

13. Ibid. Ici l'expression employée par Lars Lerup lui-même.

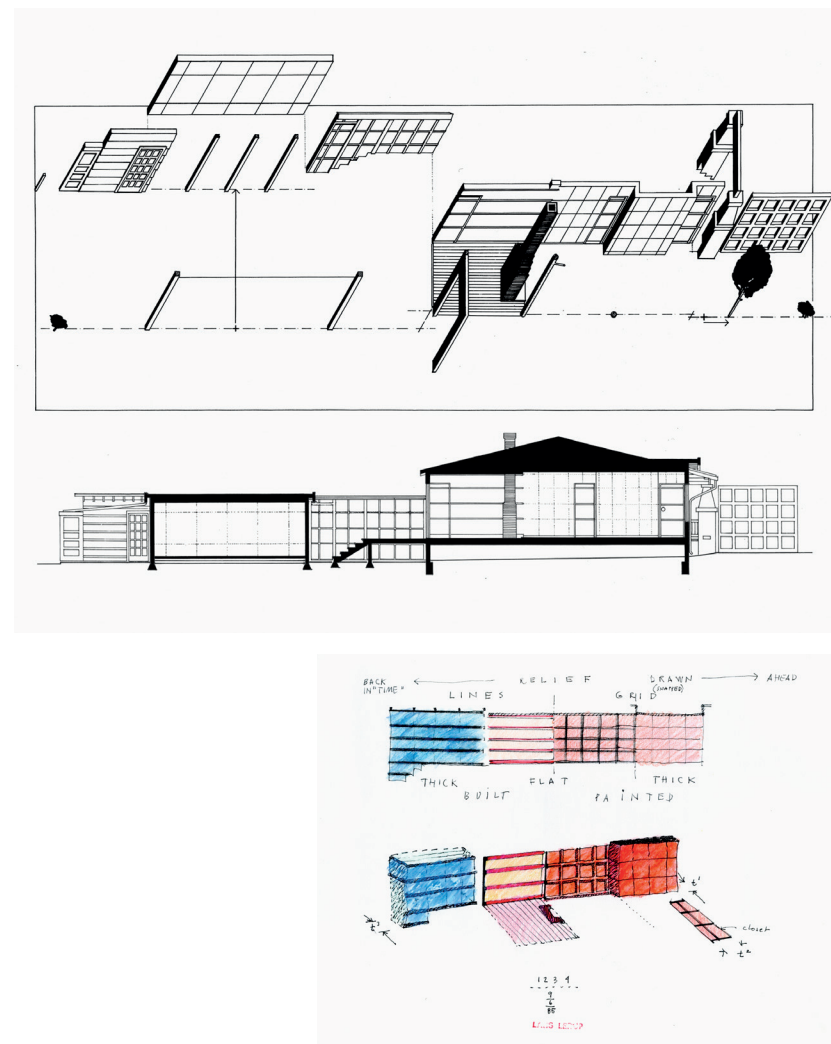


Fig. 17 Axonométrie des transformations et de la bande ouverte, 1987

Fig. 18 Coupe longitudinale, 1987

Fig. 19 Document de travail pour la matière des murs, 1985

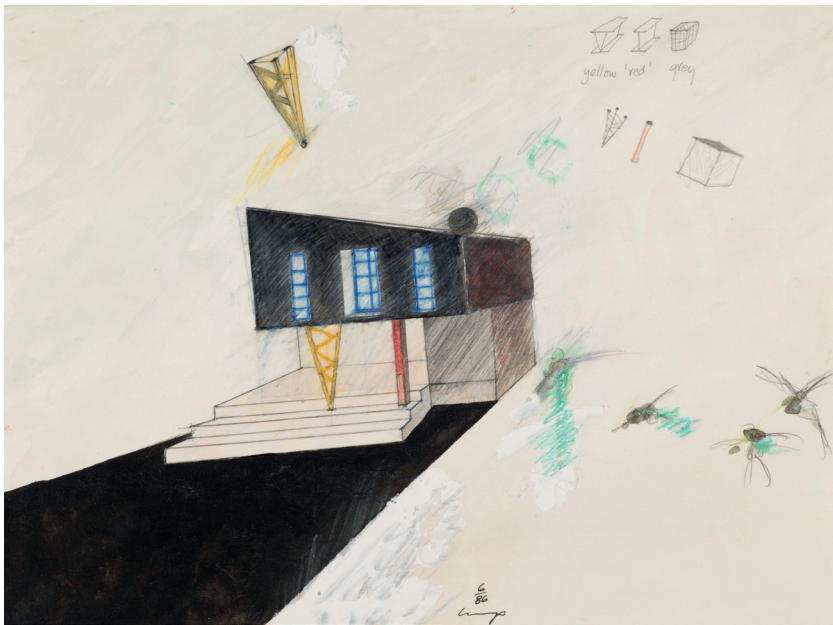
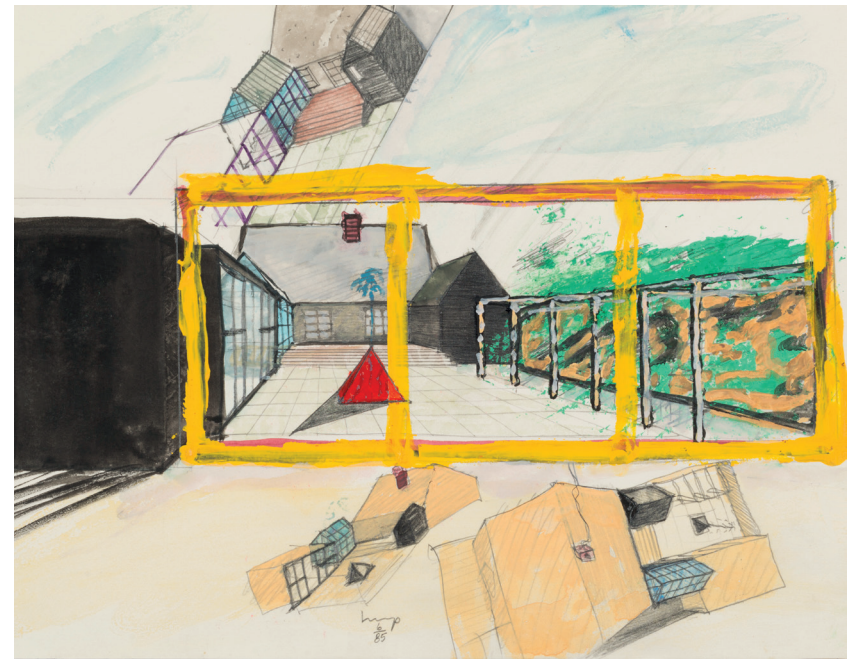


Fig. 20 L'extension qui ne sera jamais complétée, 1986



Fig. 21 L'extension qui ne sera jamais complétée, 1985

« C'était transformer l'intérieur de la maison, à l'envers. Je ne pouvais pas avoir la ville. Alors, ayons la ville à l'intérieur, et cela revient à dire que la ville est une maison. »¹⁴



14. Lerup, interview.

Fig. 22 Vue depuis le fond du jardin, 1985

Fig. 23 L'extension qui ne sera jamais réalisée et son autonomie, s.d.

New Zero House 1986

La *New Zero House* est un autre des exercices non construits de Lars Lerup, cette fois-ci situé en Nouvelle-Orléans, dans le quartier de Garden District de La Nouvelle-Orléans. C'est un projet qui sera développé en 1986 pour le magazine *Image* du *San Francisco Examiner* par Lerup et ses collaborateurs : Michael Bell et Antonio Lao. C'est une maison que Lars Lerup définit comme jumelée, car elle s'adresse à deux adultes célibataires dépourvus de liens réciproques, ainsi que leur enfant respectif.¹⁵ C'est ainsi une maison partagée.

Le plan de la maison s'organise en trois parties : deux bandes de fonctions de part et d'autre d'un espace ouvert les séparant, axe symétrique. L'espace entre les deux bandes est un espace ouvert pour tous les habitants. Chaque bande est composée comme cela et dans cet ordre : un vestibule d'entrée, un espace pour cuisiner, des toilettes, une salle de bains, une terrasse, une chambre, une seconde terrasse ainsi qu'une seconde chambre. Les différentes pièces prennent des formes différentes et sont accolées à la longue pièce ouverte. Parmi celles-ci, une forme d'une maison archétypale en briques, une pyramide en tôle et un cube en briques de béton. Notons que la façade sur rue prend la forme d'une devanture de magasin américain factice beaucoup plus haute que la maison, la dissimulant. La façade arrière, elle, donne sur un jardin communautaire partagé par les habitants du quartier. Cette face arrière se matérialise par une colonnade semi-publique, offrant un porche en guise d'espace couvert extérieur. Une petite bande d'herbe longe chaque côté latéral de la maison.

La pièce ouverte du milieu est relativement simple dans sa forme, c'est un rectangle allant de la rue jusqu'au jardin communautaire, construit et couvert par une structure en métal. Sa particularité est de contenir en son sein une liste d'objets, à savoir, la lampe de la *1234 House*, des jeux de miroir en référence à l'orphelinat d'Aldo Van Eyck,¹⁶ des cheminées qui défient la gravité en étant inclinées, un sofa qui peut aussi être un lit, un fauteuil bidirectionnel, un placard incliné à « l'entablement brisé »¹⁷ ainsi qu'une grande table étant la réduction de la colonnade. Avec tous ces éléments, Lars Lerup nous présente une maison hors du cadre traditionnel du pavillon, en en déformant les codes. Il propose une promenade au travers de l'architecture, et les objets disséminés dans l'espace ouvert l'agrémentent.

15. Lars Lerup, "Unfertiges Bauen, Ein Architektonisches Thema : Ein Didaktisches Projekt, 'Zero House,'" *Werk, Bauen + Wohnen*, no. 76 (May 1989): 70.

16. Ibid. Voir également page 73, fig. 48.

17. Lerup, interview.

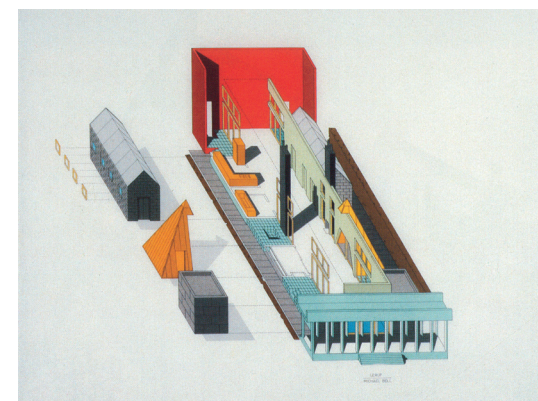
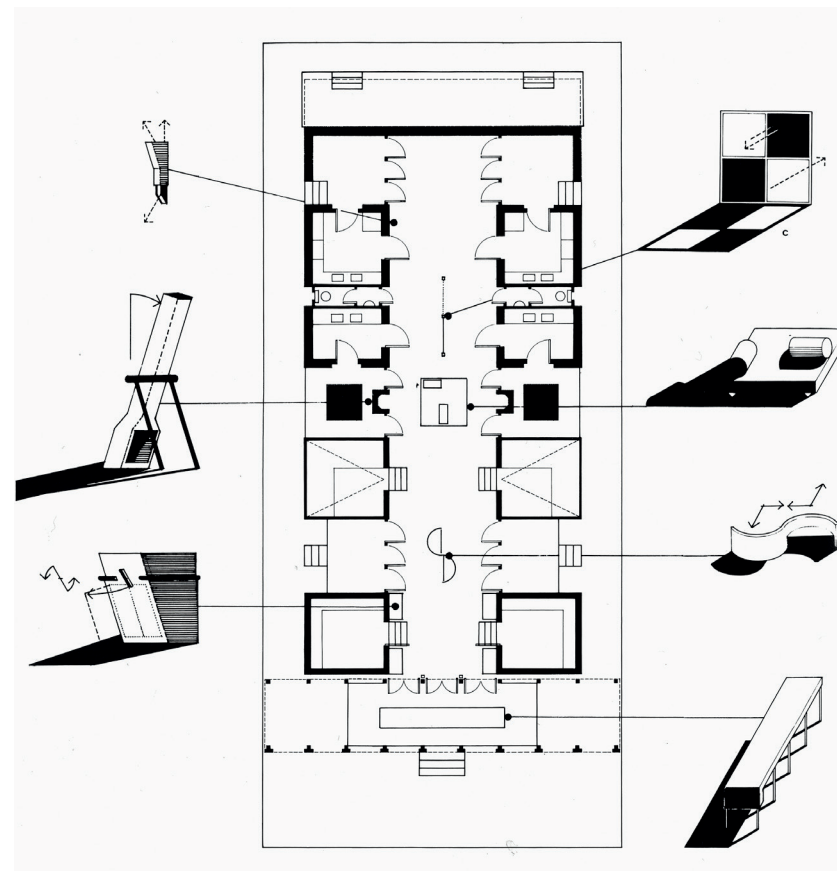
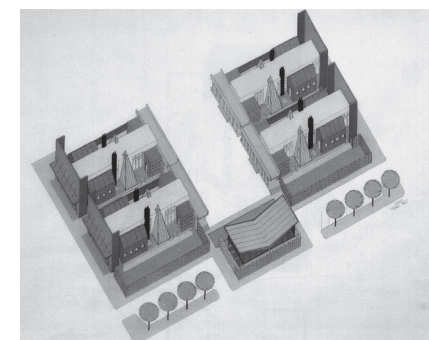


Fig. 24 Plan et liste d'objet de l'espace ouvert, 1986

Fig. 25 Axonométrie, 1986

Cette maison, dans son idée la plus poussée et ambitieuse, devait prendre part autour du jardin communautaire évoqué précédemment, et être multipliée pour former un nouveau quartier. C'était une remise en question du jardin privé qui selon Lerup gaspille trop d'espace. C'est un questionnement sur la privacité des cœurs d'îlots, admettant l'idée d'en faire un jardin commun, avec à la tête, une garderie pour les enfants.¹⁸ En ce sens, Lerup essaie de rendre collectif ce qui est d'habitude de l'ordre du privé.

Il est important de noter que cette maison, la *New Zero House* n'est pas la première tentative de Lerup pour ce genre d'architecture et de composition. En effet, elle prend racine dans un autre projet, développé deux ans auparavant en 1984 puis qui paraîtra dans l'ouvrage *Planned Assaults* en 1987 : la *Texas Zero House*.¹⁹ Bien que ce projet fût dessiné pour une seule femme célibataire, la *New Zero House* ne s'en inspire pas moins. Nous retrouvons ainsi les cheminées inclinées, la façade de magasin, les formes archétypales et platoniques disposées autour d'un espace ouvert, le porche donnant sur le jardin. La *Texas Zero House* et sa version évoluée de la *New Zero House* présentent alors toutes les deux des aspirations à travailler le rôle du fragment et de l'objet dans le projet d'architecture.



18. Lars Lerup, "Unfertiges Bauen", 70.

19. Lars Lerup, *Planned Assaults* (Cambridge: The MIT Press, 1987).

Fig. 26 Vue extérieure depuis le jardin partagé, 1986

Fig. 27 Plusieurs New Zero House formant un quartier, 1986

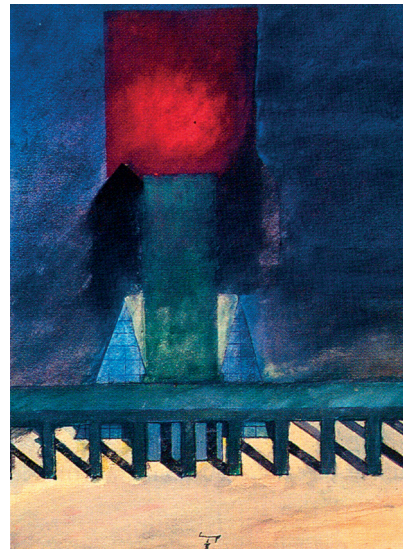
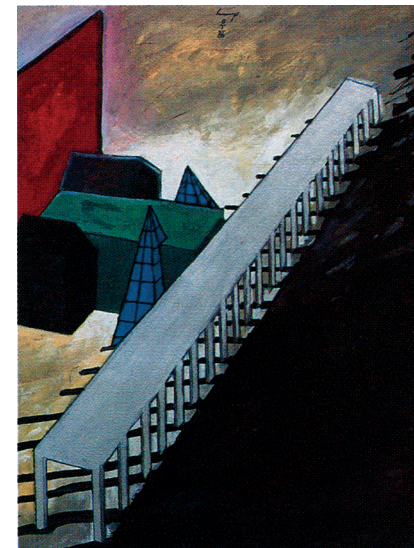
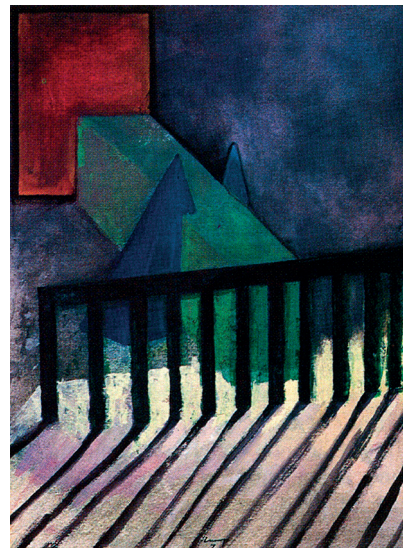
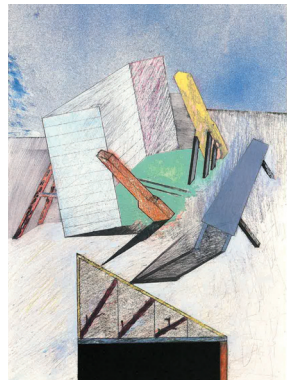
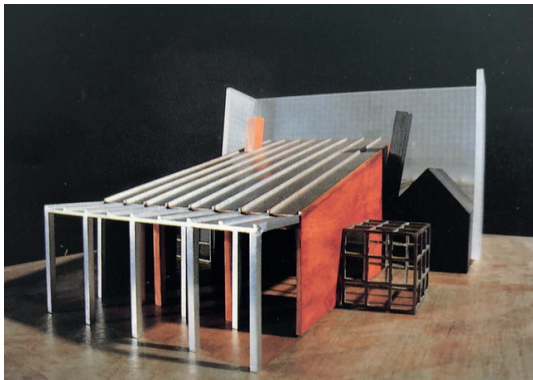
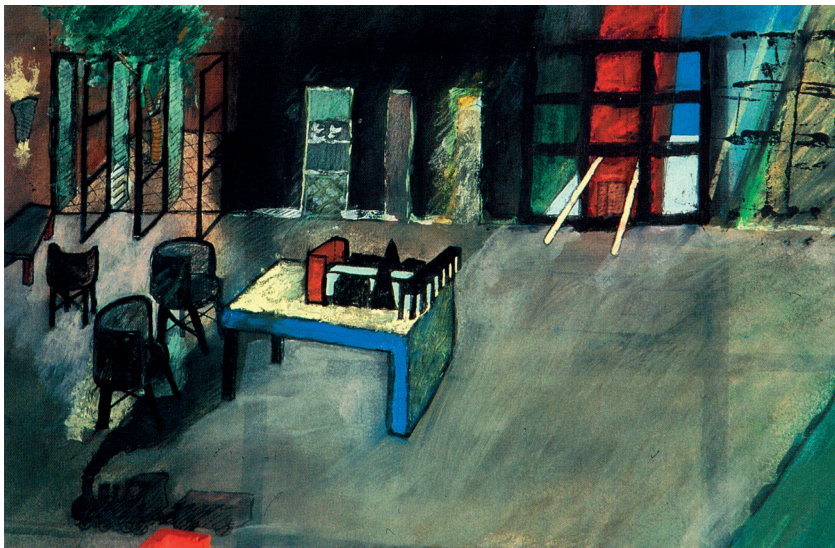
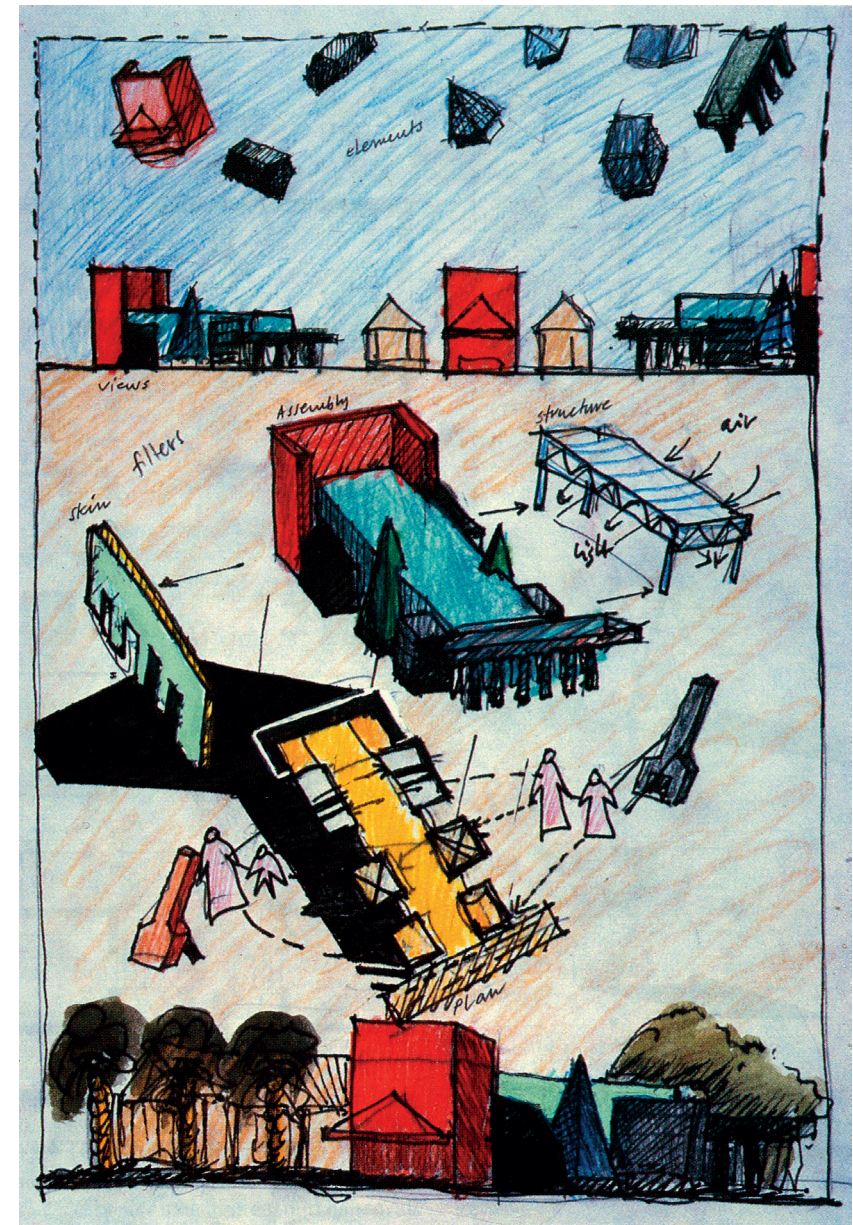


Fig. 28 Mise en abîme de la New Zero House dans l'espace ouvert, 1986
 Fig. 29 Maquette de travail de la Texas Zero House, s.d.
 Fig. 30 Éléments de la Texas Zero House, 1984

Fig. 31-34 Peintures extérieures, 1986

« L'assignation est probablement plus intuitive que théorique, mais cela remonte à ce que vous avez découvert, que j'opère avec des formes relativement simples. Pour moi, le degré zéro est l'endroit où nous devons toujours revenir pour comprendre qui nous sommes. Parce que la première étape en avant, qui contient tant en elle, doit être réinterprétée encore et encore. C'est là que se cache aussi le contenu. Ainsi, le degré zéro est une sorte de plaque fondamentaliste sur laquelle jouer. »²⁰



20. Lerup, interview.

Fig. 35 Synthèse de la New Zero House, 1985

De la pratique de Lars Lerup

AA

Alors, pour commencer, considérez-vous la *Villa Prima Facie* comme un projet précurseur du plan en enfilade de la *New Zero House* ?

LL

La *Villa Prima Facie* était dans le titre même. Villa à première vue, qui révélait qu'en seconde, ce n'en était pas une. C'était toujours une sorte d'assaut contre la maison individuelle que tous mes projets ont remis en question. Cette obsession que nous avons pour la maison individuelle et son effet dévastateur sur notre paysage, que tout le monde doit avoir sa maison avec un jardin devant et derrière, particulièrement en Amérique. Mais clairement aussi partout ailleurs, plus ou moins, c'est le rêve de tout le monde. Et qu'est-ce qui est si obsessionnel ? Pourquoi sommes-nous si obsédés par l'idée de vivre seuls alors qu'intimement nous avons vraiment besoin de vivre ensemble ?

Assaut d'un modèle, *the Contrarian*

Lorsque nous contactons Lars Lerup la première fois, il inaugure le début de l'échange en se positionnant incontestablement comme le contestataire :

« Un jour, j'ai été frappé par un commentaire de Don Judd : "Nous ne devrions jamais construire sur des terres vierges", une déclaration radicale et lourde de conséquences qui me regarde toujours d'un œil exigeant. J'aime toujours cuisiner les restes et modifier ce qui a déjà été construit. Attaquer et réparer, telle est ma devise cachée. [...] Juste après avoir enseigné avec Peter Eisenman à l'Institut, Rem écrivait *Delirious* dans le couloir. J'ai alors réalisé que je ne pouvais pas être un simple architecte de niveau A, j'étais trop impliqué dans les luttes culturelles, et ma lutte est celle du *contrarian*. Je sais maintenant que je cherchais : "l'éditeur", toujours quelque part dans la *B-League*. Mettre les choses à l'envers pour voir si elles fonctionnent encore... »²¹

C'est dans cette optique que tentés, nous regardons aujourd'hui son travail, celle de l'architecte de série B, campé dans une position presque marginale, un peu à côté – celle d'un architecte investi dans le questionnement de la maison unifamiliale américaine et son image. Diamétralement aux figures de l'époque telles que Rem Koolhaas ou encore Peter Eisenmann dont nous connaissons aujourd'hui les renommées, Lars Lerup semble, en effet, en second plan. Dans les banlieues, et particulièrement les lotissements, les architectes n'ont, selon Lerup, joué qu'un rôle secondaire, à savoir le fait que peu des pavillons construits ne furent projetés par eux-mêmes au détriment de constructeurs.²² Lerup se concentre ainsi sur l'époque d'un mythe et d'un rêve : le pavillon.

Le modèle pavillonnaire est souvent contesté par les architectes pour sa monotonie visuelle et répétition méthodique, pour l'aspect standard et prédestiné qu'il englobe. Lars Lerup, au départ, n'est pas tant intéressé par ces aspects que ceux du gaspillage de place que provoquent les jardins ainsi que la notion de maison unifamiliale. Bon nombre de ses textes engagent régulièrement ce terme, en effet, Lerup part du constat que l'omniprésence de la famille nucléaire et de sa formule traditionnelle couple/enfants est d'un

temps révolu. Aujourd'hui les familles se séparent, se recomposent, aujourd'hui certaines personnes vivent seules ou réunies, aujourd'hui certains parents sont seuls avec des enfants, etc. En somme, la famille est un concept qui évolue avec le temps et qui se marque de différences d'un foyer à l'autre. En soumettant la question des habitants du pavillon, Lars Lerup conclut simplement que la forme bâtie, initialement prescrite pour l'idée nucléaire de la famille, n'est jamais en adéquation avec son évolution permanente.

De plus, et grâce à ce constat, Lerup explique que la maison unifamiliale américaine n'est autre que « le territoire principal du rêve américain [et que] sa syntaxe de relations spatiales est le schéma directeur de ce même rêve. »²³, tout comme le suggère Venturi dans *Learning From Las Vegas* où l'exploration de la symbolique dans les marges suburbaines révèle les aspirations profondes des Américains.²⁴ Cette affirmation le conduit dans un refus de l'inscription de ce mythe dans l'architecture. Cela l'orientera dans ce qu'il nommera *Planned Assaults*, ou, assauts planifiés de la maison unifamiliale avec l'ambition de libérer le pavillon de l'image commerciale et symbolique qu'il représente. Lerup s'attaque ainsi à la base même du pavillon, déconstruisant ses fondements basés sur le genre, la famille et la classe, dévoilant le caractère obsessionnel de cet objet architectural dont la forme n'est que fonctionnelle et symbolique.

Dans sa critique, Lerup observe comment les habitants s'assujettissent en intériorisant divers codes, allant du langage de la vie quotidienne à la diffusion des codes de conduite. Pour résister à cette rhétorique omniprésente, Lerup propose un « retour à l'architecture », à travers ses dessins abondants de maisons comme des composantes émancipatrices plutôt qu'endocrinant.²⁵ Pour se faire, ses projets de maisons semblent aborder l'esquisse d'un « nouveau type, celui de l'inachevé, portant ainsi un coup à la stabilité du stéréotype incarnée par la banlieue. »²⁶ Contestataire et avec ses stratégies, Lars Lerup s'attaque ainsi à notre obsession la plus forte.

21. Lerup, courriel à l'auteur, 2023. [Citation originale] "I was once struck by a comment of Don Judd: "We should never build on virgin land" a radical and broadly consequential statement that always sits around and looks demanding on me. I always like to cook leftovers and to edit what's already built. To assault and repair have been my hidden motto. [...] Just after my teaching with Peter Eisenman at the Institute, Rem was writing *Delirious* down the corridor. I realized then that I could not be just an A-league architect, I was too involved in the cultural struggles, and my struggle is as 'the contrarian.' I now know that I was looking for: «the editor», always somewhere in the B-league. Turning things up-side-down to see if they still work..."

22. Peter Calthorpe et Lars Lerup, *New Urbanism*, Robert Fishman, vol. 2 (Ann Arbor: University of Michigan, Taubman College of Architecture, 2005), 68-9.

23. Lerup, *Planned Assaults*, 15. [Citation originale] "the primary territory of the American Dream. Its syntax of spatial relationships is the master plan of the same dream."

24. Robert Venturi, Steven Izenour, et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Revised Edition (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1977), 161.

25. Luke Tipene, "Conflicting Imaginaries: Lars Lerup's Aesthetic Dissonance in the Plan Composition of His Suburban Bungalow," dans *Activism at Home Architects Dwelling between Politics, Aesthetics and Resistance*, dir. Isabelle Doucet et Janina Gosseye (Berlin: Jovis Verlag, 2021), 111.

26. Lerup, "Unfertiges Bauen", 69.

Maintenant, cela nous mène à l'expérience. En ce qui concerne la *1234 House* à Berkeley, comment l'expérience de réparer votre propre bungalow informe-t-elle le reste de vos projets ? C'est un exemple construit du *List Plan*, avec des arcades, une série de colonnes, des objets trouvés... Cela contribue-t-il à la création d'un catalogue de méthodes, d'outils et d'objets ? Vous utilisez le terme *Bricoleur*...

Je pense. Oui, ce bâtiment particulier, qui est l'un des trois projets que j'ai jamais réalisés, quand l'un de mes étudiants, David Hanawalt, travaillait pour moi. Dans la maison, nous vivions tous sous du plastique. C'était une tentative de prendre l'idée du bungalow, qui est très chargée. Mais cela a commencé en Inde, les Anglais ont remarqué que c'était un nom indien, puis la Californie a adopté le bungalow californien. Frank Lloyd Wright disait que l'horizontalité était la dimension humaine, ou la dimension de vie. Donc le bungalow était cette sorte de grande chose qui la prenait. Il y a tellement d'espace en Inde. Ce n'est pas vraiment vrai, mais certainement en Amérique. Donc nous l'avons un peu étendu. C'était un concept beaucoup plus grand et vous pouviez même l'avoir comme une petite chose. Et puis j'ai décidé de l'exploser, de le transformer en ville en utilisant toutes les choses comme l'arcade, la transformation. J'avais été avec Eisenman pendant un an à New York. Sa *House XI* m'a influencé.

Tu as utilisé le mot catalogue ? Absolument correct. Oui, j'ai pris une branche de bois de Mesquite, un bois très dur de Californie, et je l'ai ajoutée sous le bâtiment pendant toute une année pour sécher, puis j'en ai fait une colonne, montée à l'intérieur et j'ai fixé une poutre, et, tu sais, j'ai un peu abattu le mur entre la cuisine, la salle à manger. Il y avait trois pièces, en gros. Et j'ai inclus le studio avec un ensemble de colonnes. Et cela devait être construit dans le jardin. Et puis, tu sais, je l'ai emporté avec moi, l'ai peint en Suisse. C'était l'idée d'une sorte de Tour Eiffel que vous emportez dans votre sac et que vous sortez pour la placer sur la table dans tous ces différents endroits, afin de la transformer en Paris.

Catalogue comme une box

Le mot catalogue est intéressant lorsque l'on décrypte la pratique de Lerup, notamment pour introduire la notion d'architecte-bricoleur. Au-delà de la signification de bricoleur souvent ramenée à l'anglicisme *Do It Yourself*, l'idée selon laquelle Claude Lévi-Strauss émet une différence entre le bricoleur et l'ingénieur permet de l'interpréter. L'expression architecte-bricoleur semblerait être une attitude qui émerge dans l'entre-deux d'une connaissance globale et généralisée et d'une autre locale et spécialisée.²⁷

« [À propos d'une maison d'été en Suède] Il nous est apparu que le bricolage et la modification (au lieu de partir d'une tabula rasa) sont en soi une stratégie de conception utilisée efficacement par les personnes disposant d'un pouvoir limité mais d'une certaine dose d'ingéniosité. Lévi-Strauss, l'anthropologue français, a parlé de la grande ingéniosité du bricoleur, le touche-à-tout qui utilise ce qui est mis au rebut en le réassemblant et en inventant de nouvelles utilisations pour de vieilles choses. C'est ainsi que nous en sommes venus à considérer notre maison, les vieux meubles qui s'y trouvent, les outils, même les tableaux sur les murs, comme une nature, un don, un readymade potentiel. »²⁸

Ainsi, catalogue, un mot que l'on entend relativement souvent, est une liste de choses, dans un ordre dont le choix, peut, ou ne peut être important. Une liste de choses qui, à la fin, si tant est qu'il y en ait une, confectionne une collection. Après la description objective des trois précédents projets sur ce que l'on voit, relatés tel que ce qui est écrit ou dessiné d'un point de vue architectural, il est observable que Lars Lerup se construit un catalogue au fil de ses projets sur les maisons. Notons que ce catalogue n'est pas seulement exclusif aux trois précédents projets mais à l'ensemble de sa pratique.

Parler de catalogue pourrait paraître relativement sommaire, à se demander quel serait son lien avec la pratique. Cependant, dans des investigations sur la pratique de Lars Lerup, il semble intéressant de revenir à cette idée qu'est le catalogue. Au travers de ses projets, il accumule de la matière, des principes de composition. En effet, si l'on considère les trois projets présentés, nous retrouvons le plan en bande de la *Villa Prima Facie*, les trois bandes dans le plan de la *1234 House* et de la *New Zero House*, formant une sorte de

27. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage* (Paris: Pocket, 1990).

28. Lars Lerup, *After the City* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 152. [Citation originale] "It occurred to us that tinkering and modification (instead of starting from a tabula rasa) are in themselves a design strategy that is effectively used by people of limited power but with some measure of ingenuity. Lévi-Strauss the French anthropologist talked about the great resourcefulness of the bricoleur, the jack-of-all-trades who makes use of the discarded by reassembling and inventing new uses for old things. Consequently, we have come to think of our house, the old furniture left within, the tools, even the pictures on the walls as nature, as givens, as potential readymades."



Fig. 36 New Zero House, en voyage en Suède, 1985

collection des déclinaisons du plan en bande. Nous remarquons aussi que la *New Zero House* reprend les éléments rapportés du paysage Texan, lui-même maintes fois arpenté durant la vie de l'architecte. De plus, chaque projet tente de faire apparaître la matérialité, quel qu'en soit la forme. Ces matériaux et leurs significations s'immiscent eux aussi dans cette idée que représente une collection.

« Sans doute, l'observation des choses a-t-elle constitué l'essentiel de mon éducation formelle ; puis, l'observation s'est transformée en mémoire des choses. Aujourd'hui j'ai l'impression de voir toutes ces choses observées, disposées comme des outils bien rangés, alignées comme dans un herbier, un catalogue ou un dictionnaire. Mais cet inventaire inscrit entre imagination et mémoire, n'est pas neutre : il revient sans cesse à quelques objets et participe même à leur déformation ou, d'une certaine manière, à leur évolution. »²⁹

Si la mémoire des choses est importante pour Aldo Rossi, il n'en est pas moins pour Lars Lerup. Ses projets sur les maisons s'organisent tous dans une grande boîte, qui est continuellement ouverte à chaque projet.³⁰ Lerup collectionne tant des concepts intellectuels que des outils architecturaux, tant des images que des formes observées. Dans une conférence, il raconte que l'autoroute américaine est un territoire d'observation de formes et qu'avec Rossi, ils aimaient les parcourir en les commentant.³¹ Cet énoncé théorique prend lui aussi la forme d'un inventaire de thématiques, qui tente de parcourir cette boîte que Lerup alimente au fil du temps. Cette boîte permet la construction de nouveaux dessins, le transport de ses projets et idées comme une valise, dans les divers endroits de son itinérance et errance. Il fait par exemple voyager la *1234 House* dans les Alpes Suisses et le Tessin, ou même la *New Zero House* en Suède. Regarder les projets de Lerup, c'est voyager dans cette grande boîte dont le contenu nous est projeté non pas comme un fil narratif déterminé, mais comme une série de choses. Du fait de leur rapport entre elles incessamment rejoué, ce voyage nous permet de construire différentes associations génératrices de projets.

29. Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique* (Marseille: Parenthèses, 1988), 42.

30. Lerup, interview.

31. Lars Lerup, "Since a Large Portion of Western Society Lives at Ikea, It's Time to Rebel...." (Leçon du mardi, 2020).



Fig. 37 1234 House, en voyage dans les Alpes Suisses, 1985

AA

L'imagination de vos maisons est liée à une sorte de banalité dans les matériaux et les formes. Martin Steinmann parle de la *Stimmung* d'une forme pour comprendre ses qualités structurelles. Est-ce cette première apparence, avant la signification...?

LL

Mon sentiment est que c'est correct, que j'attribue beaucoup de sens et de rétroaction aux objets parce que je vois la condition humaine exprimée dans le matériau. En d'autres termes, je peux lire une pièce en fonction de sa forme. Elle me parle. Je ne suis pas convaincu que j'ai besoin de tout peupler, parce que cela parle. En d'autres termes, rien n'est jamais sans narration. Ça murmure toujours. Peut-être faut-il creuser un peu pour trouver, mais c'est toujours vivant parce que nous l'avons touché. Nous l'avons fait. Les objets sont, le mot est un peu mystique, mais, en vie.

Première apparence

« Première apparence » est dans le titre même de l'un des trois projets présentés : *Villa Prima Facie*. Lars Lerup écrit d'ailleurs *Research For Appearance* quelques temps après la publication du *Pamphlet* et il y est sous-entendu qu'il établit sa recherche sur la question de la première apparence d'une forme plutôt que sur sa signification. Le mot *première* est ici de grande importance. Si l'on suit la ligne de pensée de Martin Steinmann dans différents articles de la revue *Matières*, nous en apprenons beaucoup sur les deux mots forme et signification, tous deux liés à la perception immédiate.

« Autrement dit, ce qui m'intéresse depuis, c'est l'effet immédiat des choses, l'effet qu'elles ont en tant que forme, ou encore les sensations et les sentiments qu'elles suscitent en tant que "forme" ou *Gestalt* ; "forme" résumant pour moi toutes les qualités sensibles, y compris la couleur et la texture des choses. »³²

Steinmann explique à la suite de cette phrase que les choses peuvent devenir des signes, et que ces significations sont préparées, et initiées par la forme. Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant la signification que la forme prépare, mais ce dont Lerup semble vouloir nous faire part, l'effet immédiat – la première apparence. Dans la *Villa Prima Facie*, une série de murs et de caractéristiques compose ce projet. Dans le *Pamphlet*, Lars Lerup nous décrit avec soin chacune de ces choses, avec un dessin, des mots puis un paragraphe plus conceptuel. Ce qui est intéressant est l'effet immédiat et donc les sentiments que les murs procurent.

Martin Steinmann soutient que le sentiment est présent dans la forme avant même que celle-ci ne devienne un signe, et que le signe peut signifier car il est compris par le sentiment. Parler des sentiments lui permet d'arguer des qualités affectives de l'architecture, transmises par la forme, et de conclure sur le fait que ces sentiments ne sont pas forcément importants en tant que tels, mais plutôt en tant qu'outils permettant de comprendre les qualités structurelles d'un objet. Il semble que c'est ce que Lars Lerup tente de nous faire comprendre avec la *Villa Prima Facie* et plus largement avec les autres projets des maisons.

« Les murs doux, secs, chauds, durs et humides partagent tous les mêmes contours que la maison, mais ils sont remplis à ras bord de douceur luxueuse, de sécheresse desséchante, de chaleur pénétrante, de dureté obstruante et d'humidité pluvieuse. »³³

32. Martin Steinmann, "Stimmung," *Matières*, no. 16 (2020): 62.

33. Lerup, "Villa Prima Facie," 5. [Citation originale] "The soft, dry, hot, hard and wet walls all share the outlines of the home, but they are filled to the brim with luxurious softness, parched dryness, penetrating warmth, obstructing hardness and pluvious wetness."

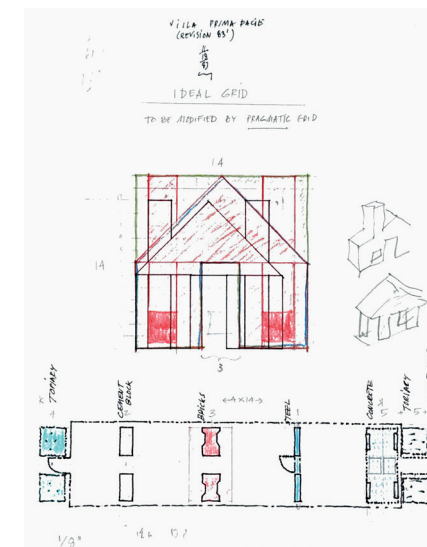
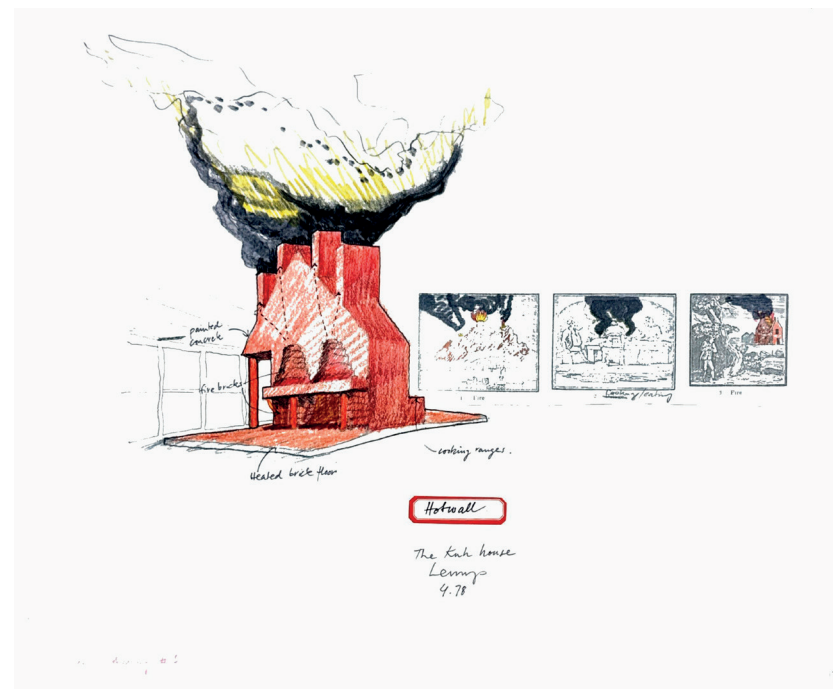


Fig. 38 Villa Prima Facie, *hotwall* dans son expression spatiale, 1978
Fig. 39 Villa Prima Facie, révision de la forme des murs, 1983

Lerup, *au deçà des signes*,³⁴ propose de faire exister ce projet par ces murs et donc par l'expérience directe que l'on peut avoir avec l'architecture. L'intérêt de ce projet semble s'assimiler à un essai dans lequel il illustre l'idée que la forme provient d'une recherche dans la sensation et dans le langage – entendons ici le langage comme un système de signes et de symboles conventionnels. Cette façon de penser l'architecture nous permettrait d'appréhender une forme avant qu'elle ne devienne un signe, et donc de l'appréhender pour ce qu'elle est et telle qu'elle est. C'est sûrement avec cette intuition que le dernier ouvrage de Lerup est intitulé *The Life and Death of Objects*, où la vie de l'objet résiderait dans sa capacité poétique et sa mort dans la domestication de son signe. Citons encore Steinmann dans une discussion sur la théorie architecturale :

« Poétique, tout se résume par ce mot, dans la mesure où l'effet d'une œuvre ne s'épuise pas une fois qu'on l'a comprise. Comme l'a dit Paul Valéry, dans le langage de tous les jours, le mot meurt dès que nous avons compris ce qu'il désigne. Dans la poésie cependant, le mot continue à vivre et à produire son effet. »³⁵

Lerup nous donne à voir cette poésie comme un tout, mais surtout dans sa capacité à rompre avec la mort d'un objet. Dans la *Villa Prima Facie*, l'ensemble de la réponse poétique est donné par le contact de l'utilisateur face aux deux murs différents situés de part et d'autre du vide qu'induisent ces deux murs. Les questions soulevées par ce projet en termes de forme ou de signification sont des questions récurrentes dans la pratique de Lerup. En effet, la *Villa Prima Facie* est un tremplin pour les deux autres projets – *1234 House* ou la *New Zero House* – où les notions d'enfilade, de vides et de matérialités seront reprises. Prendre plus de temps pour la forme est un moyen de rompre avec le langage de tous les jours. Ici, la maison unifamiliale américaine qui d'habitude prend le dessus en tant que mythe et dont le signe prévaut. L'idée de première apparence s'accentue dès lors que l'on parle de dessins, car nous nous trouvons dans un conflit entre réalité et imaginaire, un conflit qui semblerait permettre de retarder l'apparition des signes. Il permet alors d'allonger le temps d'assimilation où l'on se demande ce qu'est cette villa qui n'en est pas une.

34. Martin Steinmann, "Augenblicklich Notes Sur La Perception Des Choses En Tant Que Formes," *Matières*, no. 3 (1999): 55.

35. Martin Steinmann dans Jacques Lucan, Martin Steinmann, et Bruno Marchand, "La Théorie En Question," *Matières*, no. 16 (2020): 20.

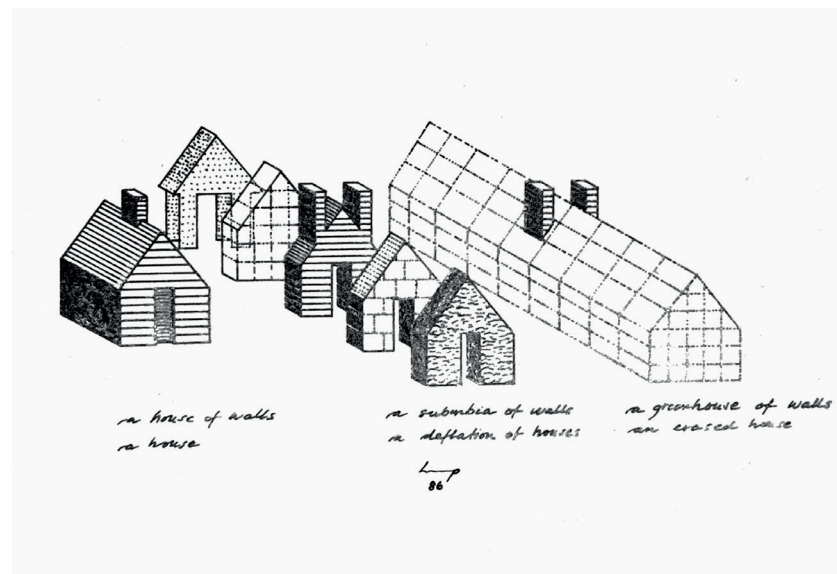


Fig. 40 Villa Prima Facie, une maison effacée, 1986

AA

Dans un interview avec Johanna Drucker pour une exposition que vous avez faite à Berkeley, sur le langage, vous nous dites que l'architecture est contre le langage et je me demandais comment cela pourrait se rapporter au titre de votre livre *The Life And Death Of Objects* ? Comment l'approche de la forme contre le langage influence-t-elle tes projets ?

LL

Tu sais, j'ai toujours été expérimental. Je dis souvent des choses auxquelles je ne crois pas tout à fait encore, comme une sorte de test. Et clairement, c'est une défense que de dire que l'architecture est contre le langage, c'est une défense des matériaux. Et le langage a cet effet écrasant, écrasant tout et remplaçant les objets. J'aime penser que les objets, c'est du langage, mais c'est avant le langage, d'une manière étrange. Cela remonte à Derrida. L'écriture vient en premier et cela m'a plu parce que cela signifiait que la chose matérielle, l'écriture ou les objets, venait avant le langage. Donc, en d'autres termes, le langage pouvait facilement écraser les objets ou pourrait détruire les objets. Mais nous ne devons pas oublier qu'ils étaient là avant le langage. Vous pouvez voir cela très basiquement comme un feu dans la forêt, où le feu a été fait avant le discours.

Avant le langage

Par la recherche de forme et de première apparence, Lars Lerup cherche à libérer l'architecture de son rôle narratif explicite. Selon Lerup, l'architecture précède le langage, existant bien avant que les mots ne puissent l'articuler.³⁶ Il explique dans ses notes qu'aujourd'hui, tout est rendu explicite du fait des grands récits. Selon lui, il faut donc briser ce piège sémiotique en libérant l'architecture de l'emprise du langage, qui aurait la capacité de l'écraser et de prendre le dessus.

Si l'une des forces de l'architecture est de proposer un certain niveau d'intensité en son sein, le problème des maisons unifamiliales est que leur forme bâtie est souvent soutenue par une forme de langage, et que le langage est arbitraire et immotivé. La recherche d'un bâtiment dans sa forme avant son arrivée dans le langage routinier permettrait de proposer des bâtiments en tant que supports matériels pour l'exaltation de la vie. Sur cette notion, Lerup reste prudent puisque selon ses dires, l'architecture raconte et parle, toujours et même sans le vouloir, « elle murmure ». ³⁷ Il est alors difficile d'imaginer pouvoir faire l'impasse de ce fait. Conséquemment, Lerup semble dessiner des conditions selon lesquelles de nouvelles histoires peuvent être racontées et imaginées. Il pense ainsi à plusieurs couches de complexité et d'ambiguïté, dans l'objectif de ne pas se limiter à une seule histoire, qui une fois découverte et assimilée en tant que signe, perdrait de sa force.

« Selon Barthes, la véritable possibilité d'une position d'avant-garde dans la littérature d'après-guerre, et d'une contribution critique à la société, se trouvait dans les stratégies formelles – techniques de composition, construction de phrases, syntaxe, paragraphes, limites, structure – plutôt que dans la beauté romantique de la phraséologie ou dans l'expression prétendument transparente du sens. »³⁸

À propos de la pratique d'OFFICE, Christophe Van Gerrewey fait référence à Roland Barthes et au texte de Jacques Lucan.³⁹ Il argumente que les architectes Kersten Geers et David Van Severen poursuivraient l'idée d'une « écriture blanche ». Dans cet esprit Barthien, Lars Lerup ne semble pas tant

éloigné de cette idée puisque ce n'est ni avec l'expression transparente du sens, ni avec la rhétorique qu'il distribue ses cartes, mais grâce à des stratégies formelles qu'il tente de « créer un espace incolore, libéré de tout lien avec un état de conception préétabli. »⁴⁰ Pour ce faire, l'un de ses exemples les plus marquants est celui de John Cage et de son concept de démilitarisation du langage. Il le cite à plusieurs reprises dans son dernier ouvrage *The Life and Death of Objects*.⁴¹ La démilitarisation du langage, selon John Cage, se manifeste à travers des expérimentations linguistiques, notamment dans son œuvre *Empty Words*. Cage altère et transforme un texte, déconstruisant ainsi les structures formelles du langage. Son objectif est alors de libérer les mots de leur charge sémantique traditionnelle et de créer un espace où le langage devient un terrain de jeu artistique, exempt de connotations, où la forme peut se détacher de sa fonction didactique. Pour Lars Lerup, cette idée est une opportunité pour parler d'architecture, l'altération et la transformation étant ses devises. Par analogie, partir de la tradition lui permet ses transformations. Tentant de déconstruire une organisation de pièces tel que dans la *1234 House*, il l'envisage ainsi comme un état de transition entre ce qui a été et ce qui sera, démantelant consciemment les liens conventionnels qu'entretiennent pièces et habitants. Cet espace en transition s'oppose ainsi aux dispositions prescrites par le récit de la famille. En affichant de nouveaux défis pour la pièce, Lerup cherche l'émancipation dans cette idée d'une architecture démilitarisée – une idée d'architecture de résistance – qui pourrait être appréciée pour son inexplicabilité, pourtant intelligible.

« [Lars Lerup] permet également une certaine discussion stratégique dans laquelle l'architecture prend des caractéristiques linguistiques, non pas, comme le cherchait Eisenman, en construisant une analogie stricte basée sur un modèle structurel, mais en établissant des équivalences ou des définitions momentanées. Ainsi, des concepts tels que la “trace” de la famille ou la “figure” de la maison interviennent à la fois dans les dessins et dans la discussion. De même, Lerup utilise le terme de lecture au sens large et au sens figuré en supposant la production d'un sujet par un “texte” architectural, sans pour autant prendre le processus à la lettre. »⁴²

36. Lerup, interview.

37. Ibid.

38. Christophe Van Gerrewey, “Order, Disorder. Ten Choices and Contradictions in the Work of OFFICE,” in *OFFICE Kersten Geers David van Severen, Volume 2* : 56-130 (Walther König, 2017), 8. [Citation originale] “According to Barthes, the real possibility of an avant-garde position in post-war literature, and of a critical contribution to society, was to be found in formal strategies – techniques of composition, sentence-making, syntax, paragraphs, limits, structure – instead of in the romantic beauty of phrasing or in the would-be transparent expression of meaning.”

39. Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture* (Lausanne: PPUR, 2015), 246–47.

40. Lerup, *The Life and Death of Objects*, 131. [Citation originale] “create a colorless space, freed from all bondage to a pre-ordained state of design.”

41. Ibid, 131.

42. Johanna Drucker, “Architecture and the Concept of the Subject,” dans *Architects' People*, ed. William Russel Ellis and Dana Cuff (New York: Oxford University Press, 1989), 175. [Citation originale] “ [Lars Lerup] also allows for a certain strategic discussion in which architecture takes on linguistic characteristics, not, as Eisenman sought, by constructing a strict analogy based on a structural model, but by making momentary equivalences or definitions. Thus, concept such as the ‘trace’ of the family or the ‘figure’ of the house come to operate in both the drawings and discussion. Similarly, Lerup uses the term reading loosely and figuratively in assuming the production of a subject by an architectural ‘text’ without taking the process too literally.”

Cette idée nous amène à imaginer qu'en effaçant les noms et en jouant avec la syntaxe, alors la forme apparaîtrait, le langage n'étant plus la force dans l'établissement de sens. Selon Johanna Drucker, la fabrication de formes en contournant le langage pourrait alors être appréhendée comme une écriture qui ne recourt pas nécessairement à une formulation linguistique explicite.⁴³ Il s'avère que c'est en comparant et observant les plans des trois maisons que l'on perçoit une organisation que nous n'avons pas forcément l'habitude de rencontrer. Dans un cas comme dans l'autre, le plan prend une forme simple et recherche une posture neutre. Les trois projets sont choisis pour leur évolution : la *Villa Prima Facie* inaugure avec un plan composé en une suite de pièces de tailles identiques, la *1234 House* ouvre le champ d'un plan libre situé entre deux suites de pièces de tailles différentes. Enfin, la *New Zero House* est la réunion des deux précédentes, c'est-à-dire deux suites de pièces inscrites dans deux bandes en plan, de part et d'autre d'un espace laissé volontairement vide. En altérant l'organisation conventionnelle de la maison, Lars Lerup déploie une version architecturale d'*Empty Words : Empty Plan*, qui deviendra le *List Plan*. Nous pourrions penser qu'il recherche une forme blanche pour offrir des fonctions peu prévisibles, ce qui nous ramène à la question : n'est-ce pas l'un des rôles de l'architecture que de permettre une certaine intensité de vie en son sein ? Peut-être que selon Lerup, nous pourrions répondre que oui, mais avant qu'elle ne devienne langage.

43. Johanna Drucker, "Architecture and the Concept of the Subject," 180.

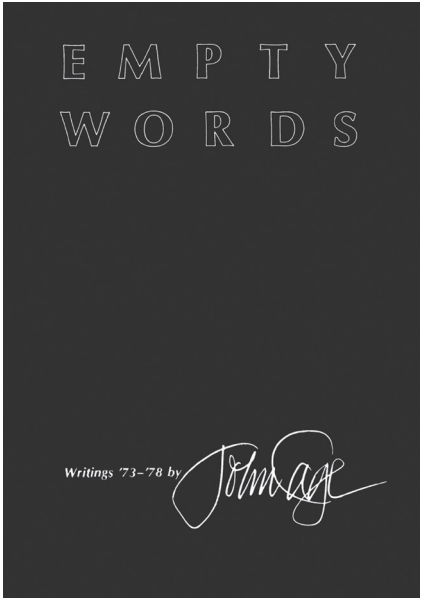
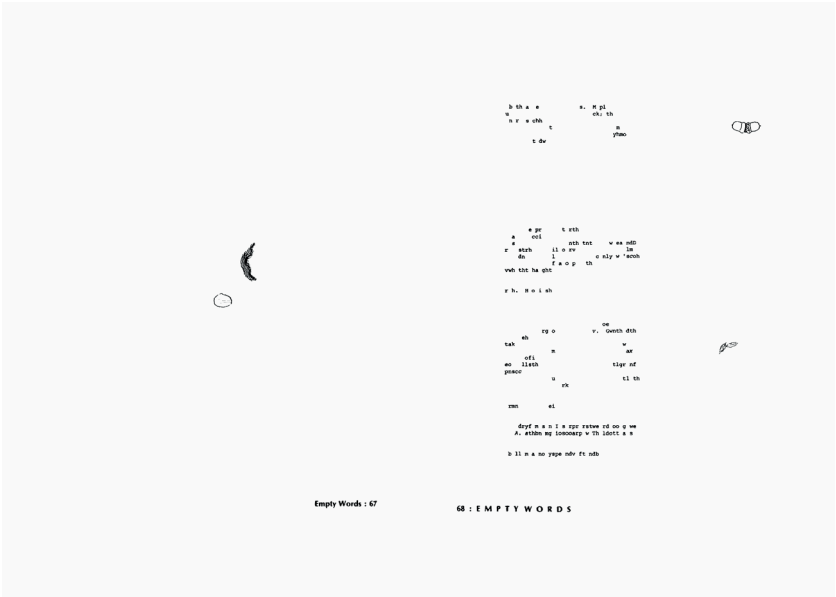


Fig. 41-42 John Cage, Empty Words, '73-'78, 1983

AA

Dans vos dessins, en particulier ceux de la *New Zero House*, on observe une sorte de retour à la forme élémentaire...

LL

Exactement. Je pense que c'est une des raisons pour lesquelles je ne suis jamais vraiment devenu architecte, car j'ai vu cette obsession du formalisme qui a laissé tout contenu de côté pour toute une génération. Depuis mes débuts d'enseignement en 1970, l'obsession de la forme a exclu des architectes vraiment importants dans la société. Et j'ai été trop intéressé par la connexion entre le langage et la forme, évidemment. J'ai aussi pensé que je n'avais vraiment pas les capacités formelles nécessaires pour être. Il y a parmi mes anciens amis, de très bons concepteurs, mais j'ai été plus intéressé d'une manière philosophique sur pourquoi nous construisons. Qu'est ce que cela signifie de construire ? Pourquoi est-ce important, et pourquoi cela devient-il si embelli, perdant son rôle dans la société ? Tu sais, cette maison entourée d'herbe plutôt que les maisons entourées d'une place. C'est juste l'inverse de la même forme. Pourquoi est-ce si dramatiquement différent ? Et cette sorte d'aliénation que les gens modernes comme nous ont ? C'est lié à tout cela. Exactement comme cela, je ne fais que spéculer là-dessus. Mais c'est pourquoi, par exemple, la *New Zero* était destinée à la Nouvelle-Orléans, et elle avait deux femmes avec des enfants sans mari. Elle a commencé avec *Texas Zero*, qui était une femme qui venait de divorcer et voulait avoir la possibilité de fermer la cuisine et de dire qu'elle n'avait pas de cuisine, ce qui remonte à 1910, quand il y avait des femmes dans un mouvement qui voulaient concevoir des maisons sans cuisine. Donc l'importance énorme de la cuisine comme un genre de foyer de genre. [...] Mais tout cela, ces questions sur le genre et ainsi de suite, est toujours palpitant. Et aussi la libération des objets, qui remonte à Bruno Latour. Son argument pour cela, nous devrions avoir non seulement la libération des animaux, mais aussi des objets. C'est pourquoi des escaliers qui mènent nulle part. Qu'est-ce que c'est ? Est-ce encore un escalier ou, qu'est-ce que c'est ?

Figure tripartite et *List Plan*

La figure tripartite et le *List Plan* sont des outils employés par Lars Lerup dans ses projets de transformations sur les maisons unifamiliales. Selon lui, la figure tripartite est le fait que trois parties distinctes se rejoignent en une nouvelle entité, qui pourrait être regardée comme la composition du plan ou de l'objet architectural produit. Toujours selon Lerup, la figure tripartite serait une composante – intéressante par son aspect visible – pour faire du projet et qui consisterait en la création d'un vide indéfini mais délimité de fragments plus définis.

« La stratégie de la figure tripartite repose à la fois sur des oppositions et des correspondances. Sa symétrie s'oppose à l'asymétrie typique du plan de la maison unifamiliale. Leur collision ouvre la voie à de nouveaux plans. »⁴⁴

La tournure figure tripartite est expression courante de Lerup, elle est d'ailleurs présente et visible dans les trois projets du corpus. Dans la *Villa Prima Facie*, la figure tripartite se trouve dans la juxtaposition de deux murs semblables mais différents par leurs caractéristiques, séparés par un vide. La figure tripartite, que ce soit dans la *1234 House* ou dans la *New Zero House*, se matérialise également par un vide encadré par des figures aux formes élémentaires qui le mettent en mouvement.

Cette figure, bien que concrète dans ce qu'elle est, reste conceptuelle et abstraite. C'est pourquoi nous l'associons ici à l'idée du *List Plan*, qui en est une résultante pratique et descriptible avec nos outils d'architectes. Le *List Plan* est explicite, il s'agit d'un type avec un plan associé. Il est important de noter que le mot liste est d'importance considérable pour l'architecte, un mot qui fonde son origine dans la *New Zero House*, elle-même précédée de la *Texas Zero House*. Bien entendu, nous trouvons des sources de cette liste dans les autres projets ; la liste de caractéristiques et d'espaces de la *Villa Prima Facie*, la liste de colonnes et de matériaux de la *1234 House*. La *New Zero House* est cependant le premier projet qui emploie ce mot sans se cacher : Lerup explique littéralement le plan de ce dernier comme deux listes de pièces séparées par un vide qui contient une liste d'objets. Ce plan comme une liste nous apparaît alors comme un outil important et transformateur dans sa pratique.⁴⁵

Concernant la liste, Ido Avissar la définit comme « un moyen de décider, de jeter comme ça [...], à attraper des parties de la réalité sans forcément les

44. Lerup, *Planned Assaults*, 19. [Citation originale] "The strategy of the tripartite figure relies both on oppositions and correspondences. Its symmetry stands in contrast to the typical asymmetry of the single-family house plan. Their collision sets the stage for new plans."

45. Lerup, "It's Time to Rebel....".

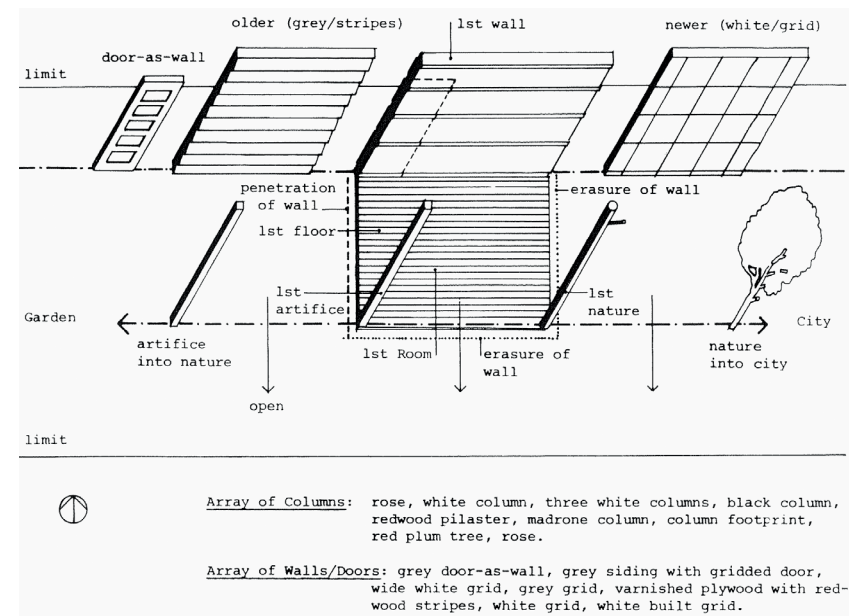


Fig. 43 1234 House, axonométrie des transformations, 1987

Fig. 44 1234 House, l'extension face à l'espace ouvert, 1985

apprendre ». La liste, pour continuer d'emprunter à Avissar sa définition, est aussi l'occasion d'assembler, d'énumérer, de réunir, sans être obligé d'expliquer le lien entre le premier et le deuxième point de la liste (et vice versa) et accepter que plusieurs forces opposées puissent agir en même temps.⁴⁶

Il nous amène à penser que l'enjeu de Lerup, avec un plan comme une liste, est d'inciter les habitants à façonner différemment leurs propres expériences spatiales – et ce activement puisque la liste permettrait simultanément l'ordre et le désordre, notions insécables selon John Cage, tous deux importants pour Lerup.

« Ce n'est pas l'unité d'une multiplicité ou d'une diversité [...] On ne revient pas à une dualité de la figure et du fond, ou du déterminisme et de l'indétermination, etc. On reste entre un et deux. On ne peut pas choisir, car tout vient en même temps, il y a une simultanéité temporelle. »⁴⁷

Factuellement, le *List Plan* naît de l'union du plan libre bordé par une série de pièces comme évoqué précédemment. En somme, cela dessine un espace ouvert et indéfini entre deux zones d'espaces fonctionnels (faire à manger, se reposer, se laver, etc.) mais dans un ordre qui n'a que peu d'importance. Vient ensuite dans l'espace ouvert une série d'objets disposés comme des confettis, que peuvent être une cheminée, un divan, un miroir, etc.

Dans le cas de la *New Zero House* comme de la *1234 House*, les deux suites de pièces dialoguent entre elles par leur distribution irrégulière, faisant de l'espace ouvert un espace de transition à l'usage variable mais limité par une série de fragments ou de pièces plus ou moins disparates. L'architecte, dans le cas présent, cherche un plan plus dynamique inscrit dans une tension entre ordre et désordre. Cette tension liée à l'espace ouvert « induirait ce dynamisme par l'agitation continue de son sens inexplicable. »⁴⁸

En rompant avec le symbolisme social du plan de la maison unifamiliale, Lerup se satisfait d'un « désir d'axialité insatisfait, frustration qui devient le cœur intentionnel, conceptuel mais tacite du projet. L'ordre est manifestement

46. Ido Avissar, "Variations sans Thème" (Leçon inaugurale, 2020). Ido Avissar est proche de Lars Lerup. Il l'invita à donner des conférences à l'École d'Architecture de La Ville & Des Territoires Paris-Est, ainsi qu'à écrire dans la revue suisse FACES. Avissar écrit également sur Lerup dans la revue d'architecture San Rocco et FACES. Lerup a été l'un des jurys de sa thèse.

47. John Cage, *For the Birds* (London: Boyars, 1980), 198–99. [Citation originale] "It's not the unity of a multiplicity or diversity [...] You don't revert to a duality of figure and background, or determinacy and indeterminacy, etc. You remain between one and two. You can't choose, because everything comes at once – there is temporal simultaneity."

48. Tipene, "Conflicting Imaginaries", 117. [Citation originale] "the tension of this emptiness in the tripartite plan compels resistance through the continuous agitation of its unexplainable meaning."

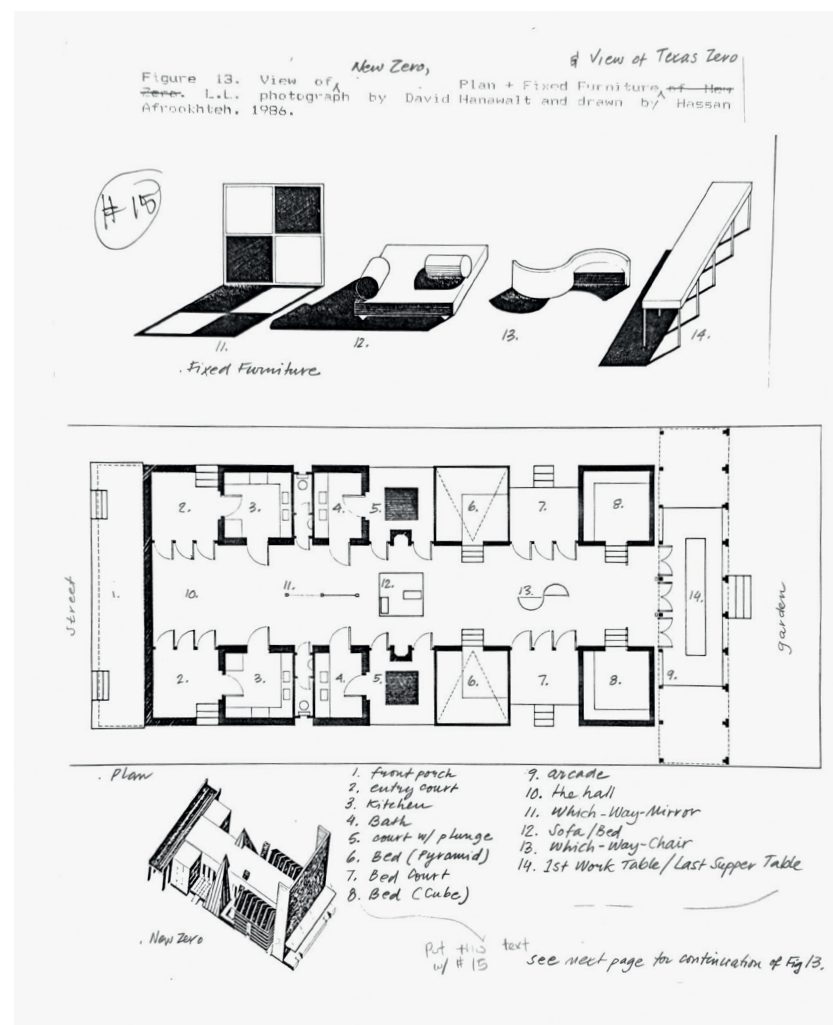


Fig. 45 New Zero House, liste des objets, 1986

là, mais il est en même temps interrompu par des fragments de désordres. »⁴⁹ Dans ce plan qui tend vers l'abstraction, Lars Lerup tente de rendre compte qu'un plan plus incolore permettrait de rompre avec les préjugés du fonctionnalisme du pavillon et donc d'être plus proche des habitants. Le désir d'axialité pour rompre avec les mécanismes induits par l'idée de la famille nucléaire s'accroît d'autant plus dans la *New Zero House*, qui de part et d'autre du vide, accueille deux femmes divorcées et leurs enfants respectifs.



49. Van Gerrewey, "Order, Disorder.", 10. [Citation originale] *"a desire for axiality that is destined to remain unfulfilled – a frustration that becomes the project's intentional, conceptual but unspoken centre. The order is manifestly there, but it is at the same time interrupted by fragments of disorder."*

Fig. 46 New Zero House, dessin de travail, 1986

6

LL

Je vais avoir 84 ans donc ça commence à me rattraper, ce qui est assez comique, vous savez, parce que votre cerveau fonctionne encore à 100 miles à l'heure. Mais je ne peux pas l'exprimer. Je devrais pleurer, mais je ris. En tout cas, vous savez qu'il y a ce placard qui doit se fermer et quand il est complet [l'entablement] alors vous pouvez l'ouvrir et quand vous le brisez, il se verrouille, et le tout est un truc typique de Duchamp. Renvoyer les choses pour ouvrir la conversation.

AA

Oui.

LL

Alors, il y a toujours une blague, vous savez.

Renverser les choses

Renverser les choses, tourner les choses comme des pièges, construire des ruptures avec nos habitudes – ces renversements sont comme une continuité du concept de *List*. Ils rappellent les marges de la maison et des objets en jouant simultanément avec l'ordre et le désordre. Lars Lerup prend souvent le *Trébuchet* de Duchamp et sa réception lors de son inauguration comme référence. Il lui permet alors de statuer sur le fait que l'ambiguïté de la terminologie et de la forme est la clé pour sortir de la routine des objets utilitaires.⁵⁰ Lerup renverse les choses pour ouvrir la discussion.⁵¹

L'exemple du placard de la *1234 House* qui se ferme en « brisant l'entablement » est significatif non pas dans sa forme mais dans son sens. En effet, par cette réalisation, Lerup explique que lorsque les choses sont cassées, elles marchent quand même.⁵² Un détournement, qui une fois testé dans sa propre maison, verra le jour dans le projet de la *New Zero House*. De la même sorte, Lerup change l'échelle de certains objets pour en modifier la nature, comme la gouttière de la *1234 House* qui devient autant une lampe qu'une sorte de totem monumental dans ses dessins, les cheminées de la *New Zero House* qui sont inclinées à l'aide de béquilles de sorte à défier la gravité. Cette pratique de renverser les choses et de tendre des pièges pourrait sembler ironique. En revanche, ce n'est pas tant ce qu'il recherche ici que l'envie de construire de nouvelles relations entre les choses, à la manière d'un cadavre exquis. En renversant les choses, « plutôt qu'en dépouillant les éléments architecturaux de leur valeur figurative, il permet de percevoir leur effet immédiat en dehors de leur apparente utilité »,⁵³ par exemple voir une porte comme une porte, et si l'on paraphrase, de réussir à voir des objets allant d'une lampe à une maison pour ce qu'ils sont et non pour le service qu'ils nous rendent.

« Le surréalisme a toujours courtoisé les accidents, accueilli les indésirables, flatté les présences désordonnées. Quoi de plus surréaliste qu'un objet qui se produit virtuellement lui-même, avec un minimum d'effort ? Un objet dont la beauté, les révélations fantastiques, le poids émotionnel sont susceptibles d'être renforcés par les accidents qui peuvent lui arriver ? »⁵⁴

50. Lerup, *The Life and Death of Objects*, 161.

51. Lerup, interview.

52. Lerup, courriel.

53. Johanna Drucker, "Architecture and the Concept of the Subject," 180. [Citation originale] "He does not strip the architectural elements of their figurative value; rather, he allows those figurative aspects to be perceived outside of their usual functional definition."

54. Susan Sontag, *On Photography*, (London: 2008), 52–3. [Citation originale] "Surrealism has always courted accidents, welcomed the uninvited, flattered disorderly presences. What could be more surreal than an object which virtually produces itself, and with a minimum of effort ? An object whose beauty, fantastic disclosures, emotional weight are likely to be further enhanced by any accidents that might befall it ?"

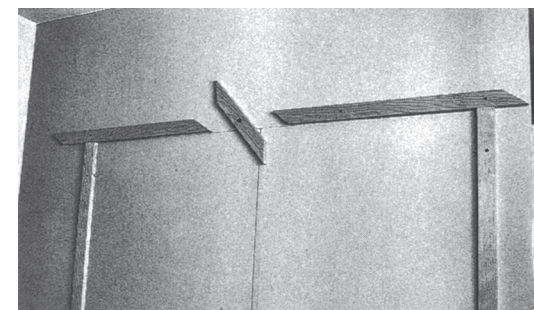
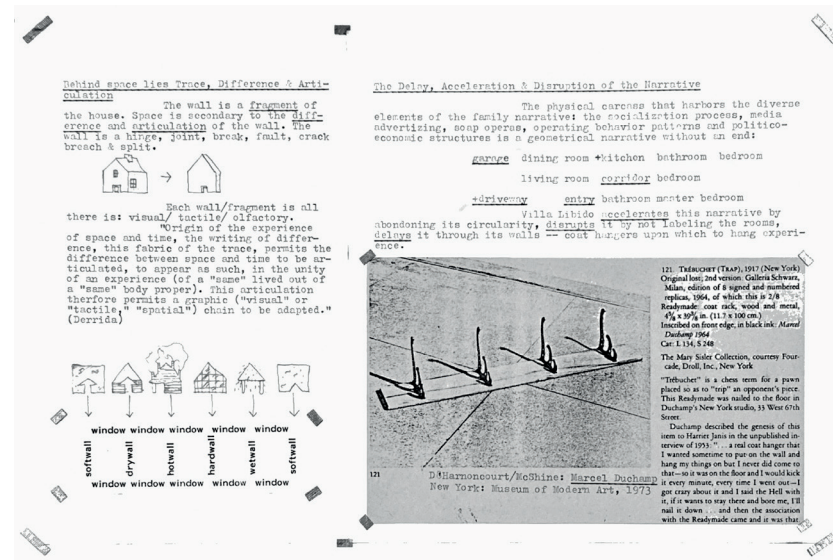


Fig. 47 Villa Prima Facie, référence à Trébuchet de Marcel Duchamp, 1978
Fig. 48 1234 House, entablement brisé du placard, 1985

Si Lerup a une part surréaliste, c'est sûrement dans son affection des *ready-mades* et des *hasards objectifs*. Susan Sontag continue d'ailleurs sa phrase en expliquant qu'André Breton défend la rencontre fortuite de la machine à coudre avec le parapluie comme l'incarnation du beau. Irénée Scalbert introduit l'idée de hasards objectifs, théorisée par André Breton dans *Nadja*,⁵⁵ dans son article *The Architect as Bricoleur* paru dans la revue *Candide* en 2011. Il y explique que ce concept basé sur la coïncidence sera important pour Lévi-Strauss dans sa réflexion sur le *bricolage*.⁵⁶ Les hasards objectifs peuvent être traduits par une situation observable, tel un fait, n'étant pas le résultat d'une interprétation subjective. Le résultat de ces rencontres fortuites est quelque chose qui est plus que la somme de ses parties : il devient potentiellement éloquent, prenant un sens tout à fait nouveau et créant différentes couches de lectures productrices d'ambiguïtés. D'après la définition de la liste, le *List Plan* serait un espace propice à cette production de hasard puisque l'ordre est peu important et la distribution aléatoire. Non loin du concept de *ready-made* développé par Marcel Duchamp, ces aspects participent à renverser les choses : vers un surréalisme inachevé de Lars Lerup.

« Une telle affirmation suffit à justifier de façon éclatante le parcours surréaliste qui conduit à l'instauration d'une révolution totale de l'objet: en agissant pour détourner l'objet de ses fins en le couplant à un nouveau nom et en le signant, ce qui implique une requalification par choix (les «ready-mades» de Marcel Duchamp) ; [...] en le retenant en raison même de l'incertitude de son affectation antérieure ou de l'ambiguïté résultant de son conditionnement totalement ou partiellement irrationnel, qui gagne en dignité par la découverte (objet trouvé) et laisse une marge appréciable dans le cas de l'interprétation la plus active (objet trouvé interprété de Max Ernst) ; enfin, en le reconstruisant à partir de tous les fragments, à partir d'éléments dispersés captés dans la quantité immédiatement connue (objet surréaliste proprement dit). »⁵⁷

Dans cette perspective, l'objet trouvé évoque une évidence. Ils sont pour Lerup d'une grande importance, le guidant à travers un imaginaire continuellement renouvelé. Dans la *New Zero House*, précédée de la *Texas Zero House*, c'est la forme du magasin Texan qui est utilisée et sa grande façade qui cache un hangar – le hangar décoré de Venturi. Dans la *Villa Prima Facie*, c'est la chambre, seule pièce que ce projet a en commun avec le schéma familial⁵⁸ ; c'est aussi la figure carrée supplantée d'un triangle, archétype à première vue, disruptif en réalité. Le tronc d'arbousier de la *1234 House* qui devient une colonne, la gouttière une lampe, la béquille de Dalí une cheminée, etc.

55. André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1992).

56. Irénée Scalbert, "The Architect as Bricoleur," *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 4 (July 2011): 81.

57. André Breton, "Crise de L'objet," *Cahiers D'art* 11 (May 1936): 24.

58. Lerup, *After the City*, 104.



Fig. 49 New Zero House, lampe de la 1234 House, 1986

Fig. 50 Cheminée inclinée et sa béquille, s.d.

« Hasard objectif : je transformais le porche du parking en atelier. J'ai trouvé une gouttière supplémentaire. J'ai vu l'eau comme une lumière artificielle, deux flots. J'ai inséré un luminaire et je l'ai accroché au mur du salon, et j'ai trouvé la lampe Dwn-Spout-Lamp 9/85 - une illumination pour être sûr. »⁵⁹

L'espace géographique dans lequel évolue l'architecte participe à cette idée de découverte, car comme l'écrit Susan Sontag, « L'Amérique, ce pays surréel, regorge d'objets trouvés. Nos déchets sont devenus de l'art. Nos déchets sont devenus de l'histoire. »⁶⁰ Et l'on pourrait élargir en suggérant que le *List Plan* est un objet trouvé puis renversé dans la domesticité, car comme le sous-entend Lerup, « la bande, bien sûr, c'est une vieille chose américaine. »⁶¹



59. Lerup, courriel. [Citation originale] “*Hasard objectif—I was turning the parking portico into a studio. Found an extra downspout. Saw the water as artificial light, both streamers. Inserted a light fixture, and hung on the wall in the living room, and found Dwn-Spout-Lamp 9/85—a illumination to be sure.*”

60. Sontag, *On photography*, 69. [Citation originale] “*America, that surreal country, is full of found objects. Our junk has become art.*” *Our junk has become history.*”

61. Lerup, “It’s Time to Rebel....”.

Fig. 51 1234 House, transformation d'une gouttière en lampe, 1985
Fig. 52 Robert Venturi, Denise Scott Brown à Las Vegas, 1966

AA

Vous m'avez parlé de Viktor Sklovsky dans l'un de nos échanges. C'est le concept de *rendre étrange*. Comment cette idée se manifeste-t-elle dans vos maisons ?

LL

Tu sais, j'ai été très influencé par Duchamp. Si tu penses à son portemanteau qu'il a sorti du récit de la pièce et cloué au sol, soudainement les crochets sont devenus des crocs, sur lesquels on trébuche, et on réalise combien les objets sont prêts à quitter leur assemblage assigné pour adopter quelque chose de différent. Dernièrement, j'ai été très influencé par la pensée de l'assemblage de Deleuze et Guattari, ce qui signifie bien plus en français qu'en anglais. Je pourrais rassembler tout cela car je sais que tout est dans la même boîte. Tout est dans la même boîte. Mais quand je regarde dans cette boîte, ce n'est pas si facile de trouver le récit. Ainsi va la vie.

Making strange et retard de narration

« L'objet passe à côté de nous comme empaqueté, nous savons qu'il existe d'après la place qu'il occupe, nous ne voyons que sa partie superficielle. Sous l'influence d'une telle perception, l'objet dépérit, d'abord en tant que perception, puis également dans sa réalisation. [...] Les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une ré-identification, la reconnaissance de quelque chose de connu : un objet se trouve devant nous, nous le savons mais ne le voyons pas. »⁶²

Making strange n'est ni plus ni moins la traduction faite par Lars Lerup de *Priem ostrannenja*, le concept de défamiliarisation développé par le formaliste russe Victor Chklovski dans son essai *L'Art comme procédé* paru en 1917. C'est un terme important pour Lerup qui s'y réfère souvent dans les discussions ou dans les textes qu'il publie. En soulignant l'importance de cette idée dans son travail, Lerup indique clairement son aspiration à rendre étranges des choses qui semblent familières. On peut donc facilement imaginer que la désautomatisation de la connaissance, comme l'illustre Martin Steinmann dans son article *Découvrir le monde des choses*, permettrait de « faire sortir de nouveaux effets et de trouver la face cachée des choses familières. »⁶³ Ce terme nous intéresse car il évoque la connaissance, les signes, et la perception, tout en proposant une suite appréhendable de la réflexion sur la première apparence et sur l'impact du langage. En effet, selon Umberto Eco, cité par Lerup, « *Priem ostrannenja*, [est] une tentative d'accroître la difficulté et la durée de la perception de l'objet d'art lui-même. »⁶⁴ Lerup sait que par nos assimilations de connaissances, un procédé d'automatisation s'est mis en place dans lequel nous ne voyons plus la première apparence ou l'architecture en tant que telle.

« Afin de remettre l'architecture sur le devant de la scène, le flux de la narration doit être arrêté ou retardé »⁶⁵

Lars Lerup propose alors non pas une solution mais un outil, qui une fois intégré au principe du *List Plan*, gagne en signification pratique. De ce qu'il nous laisse comprendre et interpréter, ce processus n'est pas gratuit puisqu'il découle de l'analyse de la « mort » de l'architecture dans un modèle précis.⁶⁶ Une fois cette stratégie de projet engagée, Lerup est alors capable de parler de design et de conception en tant que tels, laissant la théorie de côté.

62. Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, (Paris: Allia, 2008), 21–5.

63. Martin Steinmann, "Découvrir Le Monde Des Choses," *FACES*, no. 38 (1996), 4.

64. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1979), 264. Cité dans Lerup, *After the City*, 106. [Citation originale] "*Priem Ostrannenja*, in an attempt to increase the difficulty and the duration of the perception, of the art object itself."

65. Lerup, *Planned Assaults*, 16. [Citation originale] "*In order to bring architecture back onto centre stage, the flow of the narrative must be stopped or delayed.*"

66. Lerup, interview. De plus, le titre de son dernier ouvrage *The Life and Death of Objects* fait directement référence à la mort des objets.

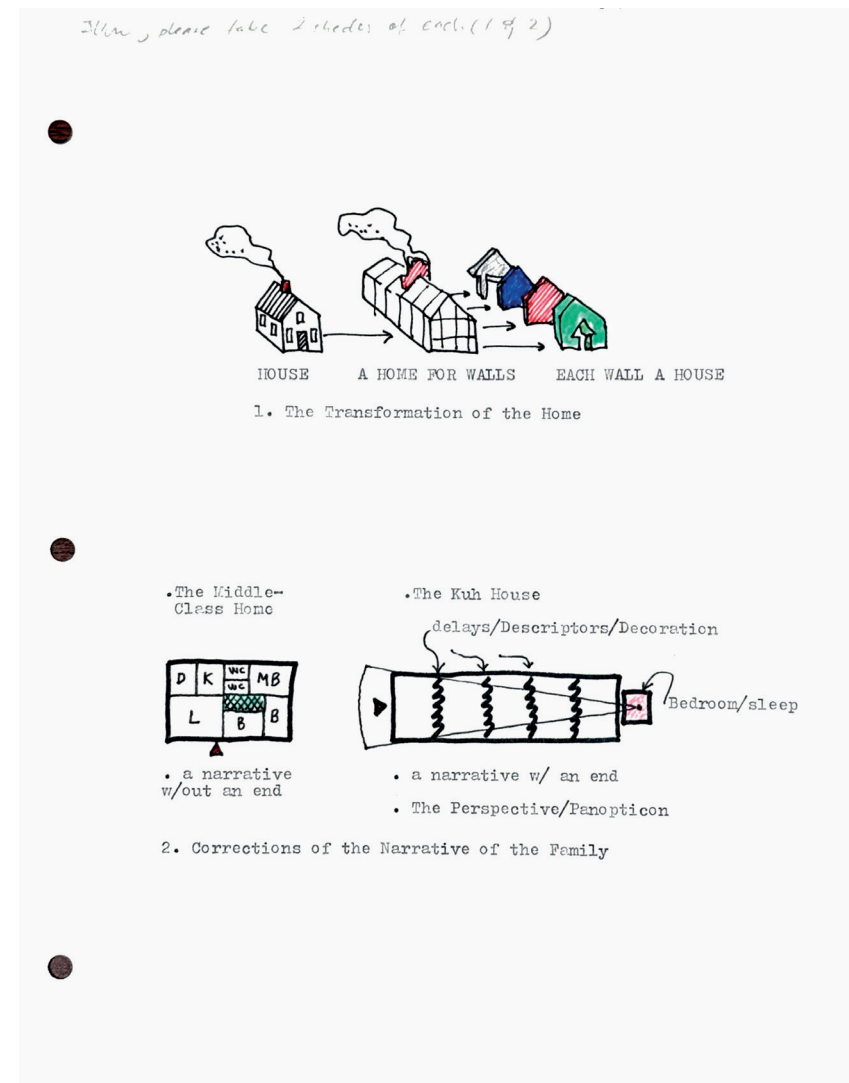


Fig. 53 Villa Prima Facie, retard de narration par les murs, 1978

BLU est l'un des exemples que l'on pourrait citer. Cet objet rouge est d'une forme plus ou moins domestique, nous ne savons pas trop ce qu'il en est. Il est suggéré que l'intérieur est creux, et en même temps l'objet paraît monolithique. Nous ne savons pas trop comment l'utiliser ni le nommer puisque la couleur et la forme ne correspondent pas. Cependant il présage quelques usages. Nous pourrions facilement imaginer s'en servir pour poser des choses ou pour nous y asseoir. Mais cet objet a peu de prise et nous ne l'avons pas encore tout à fait domestiqué en raison de son abstraction. Si de premier abord l'objet semble inutile, ne serait-ce pas dans cette inutilité que sa beauté surviendrait ? En effet, dès lors que l'on considère cette possibilité, alors cet objet se met à vivre grâce à l'expression de son existence. Les projets présentés dans la première partie fonctionnent de la même façon. Il y a dans chaque cas une multitude de choses plus ou moins étranges à regarder, qui nous détournent de nos habitudes et allongent notre perception. La série d'objets, de matériaux rapportés sur les bords de l'espace ouvert du *List Plan*, ainsi que les objets de ce même espace prennent la forme de ce que l'architecte décrit comme « une sorte de catalogue d'éléments architecturaux suggérant un nouveau récit architectural dans lequel l'histoire des matériaux [...] était superposé au récit familial "brisé" du plan typique : la forme à travers la fonction. »⁶⁷

Défamiliariser, ou désautomatiser une chose familière afin que l'on puisse en découvrir la face cachée, rassemble ce que la familière étrangeté suggère, c'est-à-dire une architecture où les accidents, surprises, collisions, sympathies, contradictions peuvent se produire. Retarder la narration, c'est alors peut-être cette sensation de l'insatisfaction ou de l'inachevé, qu'une chose ou qu'un espace est capable de générer. Défamiliariser est un acte qui n'est ni grossier, ni vulgaire mais qui peut être plus subtil, comme essayer de fabriquer des espaces, objets, qui ne peuvent pas être baptisés avec leur terminologie conventionnelle et ainsi tenter de les libérer d'une fonction unique. Ce retard de narration permet un laps de temps pour l'appréciation de la forme détachée du contexte fonctionnel produisant alors une intensité singulière dans la perception : l'abstraction au service de l'intensité. Comme le soumet Robert Venturi, « l'architecture est valable si elle suscite plusieurs niveaux de significations et plusieurs interprétations combinées, si on peut lire et utiliser son espace, et ces éléments de plusieurs manières à la fois. »⁶⁸

67. Lerup, "In the Shadow of a Craftsman Bungalow", 56–60. [Citation originale] "A kind of Sweets Catalog of architectural elements suggesting new architectural narrative in which the history of materials [...] was prominently overlayed on the "shattered" family narrative of the typical plan: form across fonction."

68. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, 3e édition (1996; réimpr., Paris: Dunod, 2020), 23.

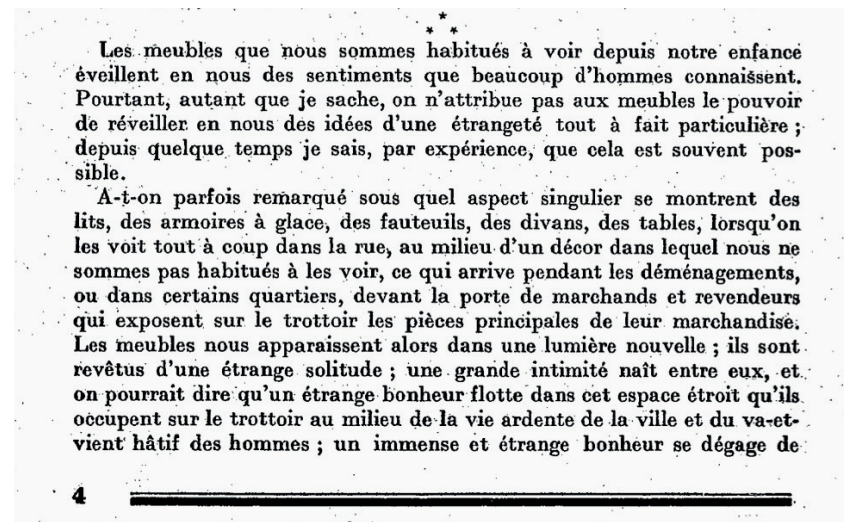


Fig. 54 Giorgio De Chirico, "Statues, meubles et généraux", 1927
Fig. 55 BLU, 2017

8

AA

[À propos de la *1234 House*]
Une sorte de champ expérimental.

LL

C'était transformer l'intérieur de la maison, à l'envers. Je ne pouvais pas avoir la ville. Alors, ayons la ville à l'intérieur, et cela revient à dire que la ville est une maison, et tout ça.

Entre réalité et imagination

« J'aime ce lien étroit entre ma main et le cerveau avec des milliers de dessins. »⁶⁹

L'outil principal de Lars Lerup pour adresser des questions architecturales est le dessin et peu importe sa forme, autant de projections obliques que de plans, de peintures que de dessins au crayon, tous les mediums sont employés, participant à l'éloquence et l'expressivité de ses projets. Il plaît à Lerup de dire que ses dessins « parlent d'architecture mais ne sont pas architecture en eux-mêmes, [qu'] ils sont des outils et des moyens pour adresser des questions d'architecture. »⁷⁰ En ce sens, avec ses mains, Lerup cherche à découvrir des principes dans le processus de projet plus que dans le design en tant que tel. D'ailleurs, il faut noter que ses bâtiments dessinés ne sont pas spécialement destinés à être construits, même s'ils illustrent une certaine ambition à pouvoir l'être. C'est dans celle-ci qu'une contradiction entre la réalité et l'imagination apparaît. Selon Luke Tipene, le dessin a la capacité autonome à jouer entre les deux, permettant son utilisation discursive dans le discours architectural et à établir des différences entre les signes et le sens dans un espace d'interprétation.⁷¹

« Le but de l'image n'est pas de rapprocher de notre compréhension sa signification, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa "vision", et non sa "ré-identification." »⁷²

Lorsque l'on observe les dessins de Lerup, nous découvrons régulièrement des assemblées visuelles qui changent les contextes des projets, en les explosant et déplaçant, pour souligner de nouvelles relations possibles. Ce n'est pas sans rappeler les peintures de Giorgio De Chirico ou d'Aldo Rossi. Aussi, le travail sur les ombres est important pour Lerup puisqu'elles représentent cette forme mémoire dont Rossi parle dans l'*Autobiographie Scientifique*.⁷³ Les ombres permettraient de garder en mémoire une forme, dans le cas de la maison unifamiliale, mythifiée, tout en lui accordant de nouvelles caractéristiques. Se faisant, il y aurait une sorte de dialectique entre mémoire et spontanéité du présent. C'est un exemple que l'on retrouve souvent avec *la New Zero House* ou même la *1234 House*, qui sont déplacées de leur contexte suburbain américain vers les Alpes Suisses, dans des paysages en Suède, tels des vaisseaux. Les éléments de ces dessins, bien que réels dans leur sens, prennent une dimension inachevée, fatalement imaginaire et figurativement autonome. Lire le projet dans ce contexte, entre réalité, imagination et autonomie, est important dans la

69. Lerup, "It's Time to Rebel...".

70. Texte dactylographié, Lars Lerup Academic and Professional papers.

71. Tipene, "Conflicting Imaginaries", 116.

72. Chklovski, *L'Art comme procédé*, 35.

73. Voir page 48.



Fig. 56 Giorgio De Chirico, La récompense de la devineresse, 1913

Fig. 57 1234 House, l'extension qui ne sera complétée, 1985

pratique de Lerup – en effet, puisqu’il prône un retard de narration en soulignant l’importance des sentiments de la première apparence. En répondant à cette complexité, le dessin permet de produire des idées architecturales qui semblent impossibles à expérimenter spatialement mais qui permettent de maintenir l’effet dynamique de la perception tant désiré.

« Ce n’est pas l’architecture physique qui se déplace, mais le sens de l’architecture dans l’écart entre ses réalités imaginaires et physiques. »⁷⁴

Dans ses dessins, beaucoup des notions conceptuelles de Lerup y sont réalisées. Cependant, il convient de ne pas omettre la question de l’expérience. Le fait que Lerup ait peu construit ou transformé de bâtiments n’exclut pas cette composante. Beaucoup de meubles et d’objets ont été conçus et fabriqués, exposés et utilisés. Que ce soient des tables, des lampes, des armoires, des assises, ces objets permettent à Lerup de fournir ses dessins en leur octroyant une dimension réelle. Ce corpus d’expérimentations à l’échelle 1 se retrouve dans bien de ses dessins et continue de remplir cette grande boîte comme un catalogue. Les objets dessinés et fabriqués présentent généralement des stimuli visuels qui permettent d’exagérer et de rallonger le retard d’assimilation. Mais d’autre part, ce ne sont pas seulement les dessins et les objets qui permettent le conflit imaginaire/réel, mais aussi l’importance de sept ans d’expérience de la *1234 House*. Là aussi, le dessin pendant l’expérience du chantier et de la réflexion in situ était de grande importance. Les dessins ne sont néanmoins plus visibles, ayant été dessinés à même le mur de la maison puis recouverts de la couche finale de peinture. La carte blanche de sa propre maison conduit Lerup à une théorisation et création de bagage qui est indéniablement au service de ses autres projets, « Le bungalow est un incubateur pour son opposition théorique à la marchandisation de l’architecture via la consommation d’images de style du rêve américain. »⁷⁵

Ce sont donc ses expériences, réelles ou imaginaires, mais toujours dans leur dialectique, qui lui permettent d’arriver à des projets d’architecture et des expérimentations pour adresser des questions architecturales. Selon Phyllis Lambert, dans la préface de *Planned Assaults*, l’une des premières publications du Centre Canadien d’Architecture dont elle est la fondatrice, « les maisons de Lerup, sont décrites avec suffisamment de détails pour permettre des promenades imaginaires à travers elles. »⁷⁶

74. Tipene, “Conflicting Imaginaries”, 117. [Citation originale] “It is not the physical architecture that moves, but the meaning of the architecture in the gap between its imaginary and physical realities.”

75. Ibid, 105. [Citation originale] “Lerup’s bungalow acts as an incubator for his theoretical opposition to the commodification of architecture via the consumption of life-style images of the American dream.”

76. Phyllis Lambert, “Foreword”, dans *Planned Assaults*, 12. [Citation originale] “Lerup’s houses, described in sufficient detail to permit imaginary walks through them.”

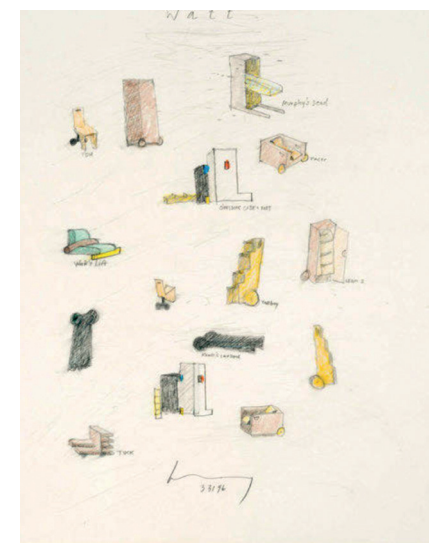
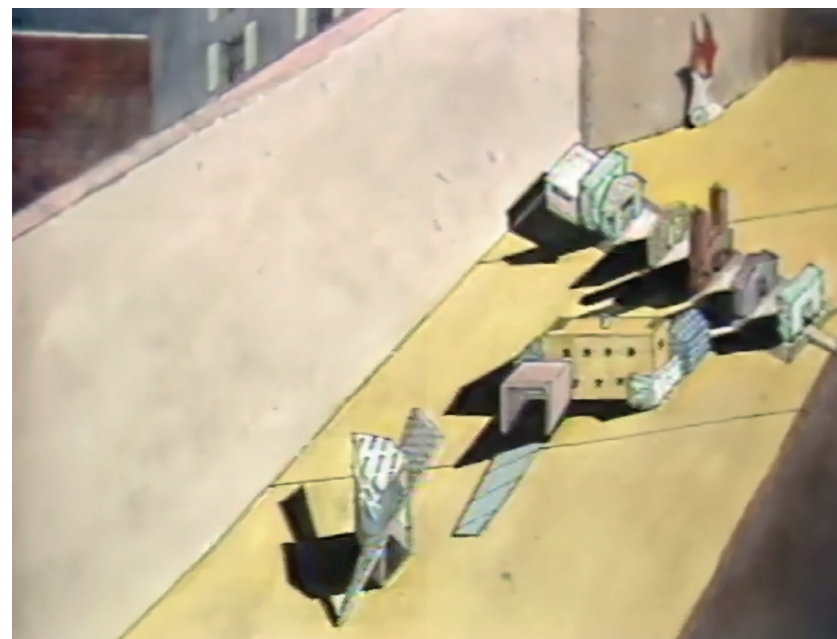


Fig. 58 Assemblée visuelle de différents projets, 1984

Fig. 59 Série d’expérimentations pour des meubles, 1996

AA

La dernière partie concerne le degré zéro. Que signifie pour vous le degré zéro en architecture et de quoi parlent les architectes ?

LL

L'assignation est probablement plus intuitive que théorique, mais cela remonte à ce que vous avez découvert, que j'opère avec des formes relativement simples. Pour moi, le degré zéro est l'endroit où nous devons toujours revenir pour comprendre qui nous sommes. Parce que la première étape en avant, qui contient tant en elle, doit être réinterprétée encore et encore. C'est là que se cache aussi le contenu. Ainsi, le degré zéro est une sorte de plaque fondamentaliste sur laquelle jouer.

AA

Alors c'est toujours pertinent aujourd'hui ?

LL

Oh, oui. Ce n'est pas historique, car nous avons le droit de nous réinterpréter tout le temps. Nous réécrivons l'histoire tout le temps. Je veux dire, et cela a clairement une raison existentielle particulière. Pourquoi réécrivons-nous notre histoire ? Est-ce pour glisser plus facilement au paradis ? Je ne sais pas.

Degré zéro, ou construire l'inachevé

Le degré zéro est un concept que l'on doit à Roland Barthes, initié avec l'ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, pensée qui sera poursuivie au Collège de France avec son cours sur le *Neutre*. Ce texte fondamental est devenu une valeur de référence pour bon nombre d'architectes qui embrassent la condition d'une architecture degré zéro dont Lars Lerup fait partie. Barthes définit le degré zéro de l'écriture comme la quête de la possibilité d'une écriture blanche, incolore, et dépossédée de signification. Tâche difficile, on ne peut s'empêcher d'imaginer que découverte, cette écriture incolore serait de nouveau chargée en signification car assimilée. La recherche de cette posture amodale qu'est le degré zéro s'explique par ce que Barthes appelle le troisième terme, A/B qui est A + B en n'étant ni A ni B, reprenant les racines latines du mot Neutre. C'est une façon de déjouer le paradigme A ou B qui convoite la création de sens.⁷⁷

« Pour moi, le Neutre ne renvoie pas à des "impressions" de grisaille, de "neutralité", d'indifférence. Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. "Déjouer le paradigme" est une activité ardente, brûlante. »⁷⁸

Il s'agirait alors d'une posture de non-choix, refusant le conflit lié au sens tout en proposant un nouvel état d'intensité qui semble excitant. Il est ainsi stimulant pour des architectes de s'emparer de cette notion surtout dans le cas où ces mêmes architectes s'intéressent à la question de la production de sens dans les bâtiments. Pour Lerup, le degré zéro devient dans cette perspective, une nouvelle toile de fond sur laquelle l'architecture peut jouer.⁷⁹ C'est d'ailleurs une quête qui dicte tous ses projets des maisons, la dernière du corpus en portant littéralement le nom. Le degré zéro lui sert de point d'origine.

« Nous soutenons, au contraire, que cette posture Neutre peut générer une architecture expressive. Nous avançons aussi que cette opération de rejet n'est pas purement passive, car elle est capable de générer dans un second temps, un mécanisme créatif : une contre-force, l'autre violence, celle de la contradiction saisie. »⁸⁰

Selon Ido Avissar, malgré sa simplicité apparente, cette posture contient des potentialités infinies. Cette quête du degré zéro n'est pas ancrée dans une recherche historique rigide, mais plutôt dans la volonté constante de réinterpréter et de réécrire ce qui est ancré et assimilé par la transparence du sens. Elle est selon Barthes, le statu quo dans l'opposition de la liberté et de

77. Roland Barthes, *Le Neutre, Cours et Séminaires Au Collège de France (1977-1978)*, Traces écrites (Paris: Seuil, 2002), 31–32.

78. Ibid.

79. Lerup, interview.

80. Ido Avissar, "Le Neutre, Variations sans Thème," *FACES*, no. 78 (2020), 7.

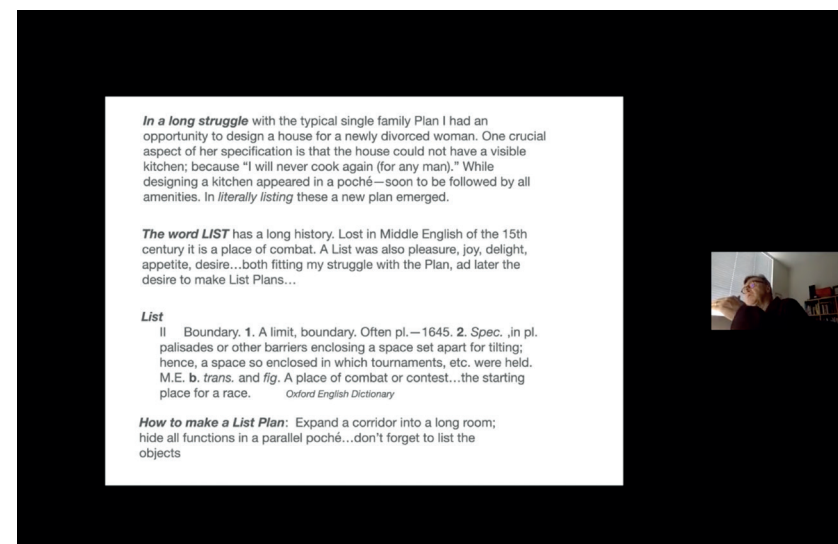


Fig. 60 Conférence à l'ÉAV&T, à propos de la liste, 2020

la mémoire.⁸¹ Nous parlions d'un troisième terme, Lerup aussi, et la figure tripartite n'est pas étrangère à cette idée. S'il soutient l'idée d'une architecture qui accueillerait tant l'ordre que le désordre, et que la résultante serait un espace ouvert bordé de fragments disparates, alors peut-être que cette figure génère un nouvel équilibre. En effet l'espace ouvert ne serait pas simplement une addition au deux bandes fonctionnelles mais leur appartiendrait aussi, construisant un tout « brisant leur alignement oppositionnel par une "alternative ouverte". »⁸² Cette alternative ouverte, que ce soit dans la *Villa Prima Facie*, la *1234 House* et la *New Zero House*, est toujours présente, et comme nous l'expliquions, les différents outils de Lerup permettent une ouverture de ce vide par la neutralisation des codes d'usage et de la syntaxe de la maison. En ce sens, le degré zéro devient un objectif pour l'architecte créant un tremplin pour l'expression d'un nouvel usage imprédictible. Ainsi, selon Lerup, l'architecture du degré zéro se manifeste tant par la présence de l'ordre que du désordre, de la mémoire que de la spontanéité dans la même forme. Selon Van Gerrewey, la présence des deux, sous une forme neutralisée, rend justice à la complexité de la vie contemporaine.⁸³ Ce n'est pas sans rappeler les écrits de Rem Koolhaas à propos de *Typical Plan* qui défend l'idée d'une zéro-architecture.

« Sa neutralité enregistre la performance, l'événement, le flux, le changement, l'accumulation, la déduction, la disparition, la mutation, la fluctuation, l'échec, l'oscillation, la déformation. Le *Typical Plan* est un arrière-plan inlassablement habilitant et ennoblissant. [...] Toute autre architecture anticipe l'avenir ; le *Typical Plan* – en ne faisant pas de choix – le reporte, le garde ouvert pour toujours. »⁸⁴

Pour Lerup, cette architecture du zéro n'est ni plus ni moins une ouverture vers une architecture qui accueille de nouvelles petites histoires autonomes et aspirant à être un plan neutre déchargé de significations immédiates. Ainsi les histoires architecturales de Lerup sont intentionnellement laissées ouvertes en libérant les objets de leur système de relation traditionnel.

« Le domaine neutre ne se révèle pas tellement neutre, mais plutôt comme un terrain comportant une série d'éléments narratifs tenaces qui, au moyen d'allusions analogiques et métaphoriques, s'efforcent

81. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques* (1953; rééd., Paris: Points, 2014), 58–61.

82. Klaske Havik et Jorge Mejía Hernández, "Beyond Third Terms and Spaces" (*The zero degree of architectural writing—Theorizing, drawing and debating the "third term,"* Bruxelles: ULB Faculté d'Architecture La Cambre Horta, 2022), 18.

83. Van Gerrewey, "Order, Disorder", 14.

84. Rem Koolhaas, "Typical Plan," in *S, M, L, XL* (New York: The Monacelli Press, 1995), 341–44. [Citation originale] "Its neutrality records performance, event, flow, change, accumulation, deduction, disappearance, mutation, fluctuation, failure, oscillation, deformation. Typical Plan is relentlessly enabling, ennobling background. [...] All other architecture preempts the future; Typical Plan – by making no choices -postpones it, keeps it open forever."



Fig. 61 New Zero House, vers une architecture inachevée, 1986

de détourner le sujet des thèmes et pensées qu’il met habituellement en relation avec une cheminée, un sofa, etc. Le plan point zéro ressemble donc plutôt à une forêt vierge dans laquelle des pièges plus ou moins anodins auraient été tendus au sujet ; des pièges devant “ouvrir” la porte de l’architecture à un sujet habituellement préoccupé par son emploi du temps normal. »⁸⁵

Lars Lerup fonde ainsi son discours sur la qualité du voyage plutôt que sur sa finalité, comme un voyage sans fin, inachevé. En effet, le neutre semble inaccessible par notre faculté à toujours construire de nouveaux sens, l’architecte devient alors prisonnier de sa propre pratique et de ses propres outils.⁸⁶ Conscient de cette inaccessibilité, construire l’inachevé l’autorise alors à explorer de nouvelles significations et dimensions dans l’architecture. Elles lui permettent de se concentrer sur la première apparence, avant que celle-ci ne devienne langage quotidien, qu’il dissout en renversant les choses et retarde en les rendant étranges dans un nouveau type : celui de l’inachevé, le *List Plan*. Les mots ne sont pas suffisants pour décrire son travail qui est objectivement indescriptible puisque les espaces produits sont inépuisables par leur dimension ni réelle, ni imaginaire, mais partageables par la tension dialectique qui en découle. Se faisant, son travail est alors projeté sur le rang d’une certaine poétique, car si la poésie tient en vie les mots, et si l’on considère l’architecture comme une syntaxe, pour sa forme et non pour la transparence de son sens, alors peut-être que la pratique de Lars Lerup tend vers une poétique architecturale en adressant des questions contemporaines sur notre façon de produire des bâtiments. L’œuvre de Lars Lerup devient alors un projet de révision et de confrontation sur le symbolisme social et la façon de penser les formes, avec comme étude de cas la maison unifamiliale, le propulsant comme *The Contrarian*.

85. Lars Lerup, “Unfertiges Bauen”, 70.

86. Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, 61.

Discussion avec Lars Lerup (FR)

ANTOINE ANGEARD

Bonjour Lars, je suis ravi d'enfin vous rencontrer.

LARS LERUP

Antoine, le plaisir est partagé.

AA

Comme je l'ai dit dans nos échanges précédents, je rédige actuellement mon mémoire pour le master et j'ai décidé de me concentrer sur trois de vos projets que j'ai trouvés intéressants. Ce sont la *Villa Prima Facie*, le *bungalow* à Berkeley, ainsi que la *New Zero House*. Il y a une ligne logique au travers qui m'intéresse. La première partie est consacrée à la présentation des projets et la seconde est davantage une sorte de notes architecturales sur votre pratique, comme nous l'avons fait pour la proposition pour Accattone, mais de manière plus complète et développée. Le but est de comprendre comment vous abordez la maison individuelle et notamment son assaut à travers un parcours dans ces trois projets. J'ai préparé quelques questions.

LL

Vas-y. J'ai parlé mon pauvre français, j'ai dit, mais c'était simple. Vas-y mon vieux...

AA

Alors, pour commencer, considérez-vous la *Villa Prima Facie* comme un projet précurseur du plan en enfilade de la *New Zero House* ?

LL

La *Villa Prima Facie* était dans le titre même. Villa à première vue, qui révélait qu'en seconde, ce n'en était pas une. C'était toujours une sorte d'assaut contre la maison individuelle que tous mes projets ont remis en question. Cette obsession que nous avons pour la maison individuelle et son effet dévastateur sur notre paysage, que tout le monde doit avoir sa maison avec un jardin devant et derrière, particulièrement en Amérique. Mais clairement aussi partout ailleurs, plus ou moins, c'est le rêve de tout le monde. Et qu'est-ce qui est si obsessionnel ? Pourquoi sommes-nous si obsédés par l'idée de vivre seuls alors qu'intimement nous avons vraiment besoin de vivre ensemble ? Particulièrement aujourd'hui alors que nous faisons face à d'énormes problèmes. Donc, la *Villa Prima Facie* était au départ un projet matérialiste. J'ai toujours été orienté vers la matérialité. Tu sais, j'ai été formé comme ingénieur. J'ai cassé des poutres avant de concevoir des maisons et il y avait une sorte de poème, je ne me souviens même plus de l'ordre mais tu les as là. Le dur, l'humide, cette liste était très importante, il fallait la traverser pour aller dormir. Donc, tu traversais toutes

ces maisons potentielles, réduites en murs, et chacune apportait sa propre narration. Chacune avait sa propre histoire, la cheminée, la porte que tu peux claquer lorsque tu es en désaccord avec ta femme ou ton mari, la sécheresse que tu as quand le temps est trop sec. En d'autres termes, chaque mur avait son propre essai attaché.

AA

Une sorte d'essai.

LL

Oui. Et il permettait à chacun de diriger, de connecter sa propre identité ou son essai.

AA

Est-ce cette idée de première apparence qui a influencé la conception de... Dans le document pour Accattone, nous avons pensé une fois à Martin Steinmann.

LL

Oui, il a beaucoup parlé de *Stimmung*.

AA

L'imagination de vos maisons est liée à une sorte de banalité dans les matériaux et les formes. Martin Steinmann parle de la *Stimmung* d'une forme pour comprendre ses qualités structurelles. Est-ce cette première apparence, avant la signification...?

LL

Mon sentiment est que c'est correct, que j'attribue beaucoup de sens et de rétroaction aux objets parce que je vois la condition humaine exprimée dans le matériau. En d'autres termes, je peux lire une pièce en fonction de sa forme. Elle me parle. Je ne suis pas convaincu d'avoir besoin de tout peupler, parce que cela parle. En d'autres termes, rien n'est jamais sans narration. Ça murmure toujours. Peut-être faut-il creuser un peu pour trouver, mais c'est toujours vivant parce que nous l'avons touché. Nous l'avons fait. Les objets sont, le mot est un peu mystique, mais, en vie.

AA

Dans une interview avec Johanna Drucker pour une exposition que vous avez faite à Berkeley, sur le langage, vous nous dites que l'architecture est contre le langage et je me demandais comment cela pourrait se rapporter au titre de votre livre *The Life And Death Of Objects* ? Comment l'approche de la forme contre le langage influence-t-elle vos projets ?

LL

Tu sais, j'ai toujours été expérimental. Je dis souvent des choses auxquelles je ne crois pas tout à fait encore, comme une sorte de test. Et clairement, c'est une défense que de dire que l'architecture est contre le langage, c'est une défense des matériaux. Et le langage a cet effet écrasant, écrasant tout et remplaçant les objets. J'aime penser que les objets, c'est du langage, mais c'est avant le langage, d'une manière étrange. Cela remonte à Derrida. L'écriture vient en premier et cela m'a plu parce que cela signifiait que la chose matérielle, l'écriture ou les objets, venait avant le langage. Donc, en d'autres termes, le langage pouvait facilement écraser les objets ou pourrait détruire les objets. Mais nous ne devons pas oublier qu'ils étaient là avant le langage. Vous pouvez voir cela très basiquement comme un feu dans la forêt, où le feu a été fait avant le discours. J'ai toujours cru très fortement que les objets sont autonomes, l'architecture est autonome. C'est pourquoi je suis aussi très sceptique à propos de l'architecture comme une sorte de chose thérapeutique, car les objets ont leur propre matérialité, leur propre but, leur propre qualité. Donc, tu ne peux pas vraiment les former pour faire le travail que les humains peuvent faire.

AA

Vous m'avez parlé de Victor Chklovski dans l'un de nos échanges. C'est le concept de *rendre étrange*. Comment cette idée se manifeste-t-elle dans vos maisons ?

LL

Tu sais, j'ai été très influencé par Duchamp. Si tu penses à son portemanteau qu'il a sorti du récit de la pièce et cloué au sol, soudainement les crochets sont devenus des crocs, sur lesquels on trébuche, et on réalise combien les objets sont prêts à quitter leur assemblage assigné pour adopter quelque chose de différent. Dernièrement, j'ai été très influencé par la pensée de l'assemblage de Deleuze et Guattari, ce qui signifie bien plus en français qu'en anglais. Je pourrais rassembler tout cela car je sais que tout est dans la même boîte. Tout est dans la même boîte. Mais quand je regarde dans cette boîte, ce n'est pas si facile de trouver le récit. Ainsi va la vie. Mais tu sais, c'est ce que j'ai vraiment aimé dans ton analyse, que tu aies vu ces liens d'une certaine manière que je n'avais pas vu aussi clairement. Et cela m'a surpris.

AA

Dans vos dessins, en particulier ceux de la *New Zero House*, on observe une sorte de retour à la forme élémentaire...

LL

Exactement. Je pense que c'est une des raisons pour lesquelles je ne suis jamais vraiment devenu architecte, car j'ai vu cette obsession du formalisme qui a laissé tout contenu de côté pour toute une génération. Depuis mes débuts d'enseignement en 1970, l'obsession de la forme a exclu des architectes vraiment importants dans la société. Et j'ai été trop intéressé par la connexion entre le langage et la forme, évidemment. J'ai aussi pensé que je n'avais vraiment pas les capacités formelles nécessaires pour être architecte. Il y a parmi mes anciens amis, de très bons concepteurs, mais j'ai été plus intéressé d'une manière philosophique sur pourquoi nous construisons. Qu'est-ce que cela signifie de construire ? Pourquoi est-ce important, et pourquoi cela devient-il si embelli, perdant son rôle dans la société ? Tu sais, cette maison entourée d'herbe plutôt que les maisons entourées d'une place. C'est juste l'inverse de la même forme. Pourquoi est-ce si dramatiquement différent ? Et cette sorte d'aliénation que les gens modernes comme nous ont ? C'est lié à tout cela. Exactement comme cela, je ne fais que spéculer là-dessus. Mais c'est pourquoi, par exemple, la *New Zero* était destinée à la Nouvelle-Orléans, pour deux femmes avec des enfants sans mari. Elle a commencé avec *Texas Zero*, pour une femme qui venait de divorcer et voulait avoir la possibilité de fermer la cuisine et de dire qu'elle n'avait pas de cuisine, ce qui remonte à 1910, quand il y avait des femmes dans un mouvement qui voulaient concevoir des maisons sans cuisine. Donc l'importance énorme de la cuisine comme un foyer de genre. [...] Mais tout cela, ces questions sur le genre et ainsi de suite, est toujours palpitant. Et aussi la libération des objets, qui remonte à Bruno Latour. Son argument pour cela, nous devrions avoir non seulement la libération des animaux, mais aussi des objets. C'est pourquoi des escaliers qui mènent nulle part. Qu'est-ce que c'est ? Est-ce encore un escalier ou, qu'est-ce que c'est ?

AA

Et donc, en d'autres termes toujours contre le langage...

LL

Exactement. Nous avons parlé de banalité, tous ces objets banals en forme simple. Quand tu vois un escalier, aussi un escalier bizarre, c'est juste ça. Et cela porte tout ce que tu as besoin de savoir sur l'escalier. Tu peux le formaliser. Ce sera toujours, quand tu le regardes de près, une possibilité pour toi. Tu sais, notre corps est inscrit dans ces objets.

[...]

AA

Merci. Maintenant, cela nous mène à l'expérience. En ce qui concerne la *1234 House* à Berkeley, comment l'expérience de réparer votre propre bungalow informe-t-elle le reste de vos projets ? C'est un exemple construit du *List Plan*, avec des arcades, une série de colonnes, des objets trouvés... Cela contribue-t-il à la création d'un catalogue de méthodes, d'outils et d'objets ? Vous utilisez le terme *Bricoleur*...

LL

Je pense. Oui, ce bâtiment particulier, qui est l'un des trois projets que j'ai jamais réalisés, quand l'un de mes étudiants, David Hanawalt, travaillait pour moi. Dans la maison, nous vivions tous sous du plastique. C'était une tentative de prendre l'idée du bungalow, qui est très chargée. Mais cela a commencé en Inde, les Anglais ont remarqué que c'était un nom indien, puis la Californie a adopté le bungalow californien. Frank Lloyd Wright disait que l'horizontalité était la dimension humaine, ou la dimension de vie. Donc le bungalow était cette sorte de grande chose qui la prenait. Il y a tellement d'espace en Inde. Ce n'est pas vraiment vrai, mais certainement en Amérique. Donc nous l'avons un peu étendu. C'était un concept beaucoup plus grand et vous pouviez même l'avoir comme une petite chose. Et puis j'ai décidé de l'exploser, de le transformer en ville en utilisant toutes les choses comme l'arcade, la transformation. J'avais été avec Eisenman pendant un an à New York. Sa *House XI* m'a influencé.

Tu as utilisé le mot catalogue ? Absolument correct. Oui, j'ai pris une branche de bois de Mesquite, un bois très dur de Californie, et je l'ai ajoutée sous le bâtiment pendant toute une année pour sécher, puis j'en ai fait une colonne, montée à l'intérieur et j'ai fixé une poutre, et, tu sais, j'ai un peu abattu le mur entre la cuisine, la salle à manger. Il y avait trois pièces, en gros. Et j'ai incliné le studio avec un ensemble de colonnes. Et cela devait être construit dans le jardin. Et puis, tu sais, je l'ai emporté avec moi, l'ai peint en Suisse. C'était l'idée d'une sorte de Tour Eiffel que vous emportez dans votre sac et que vous sortez pour la placer sur la table dans tous ces différents endroits, afin de la transformer en Paris.

AA

Une sorte de champ expérimental.

LL

C'était transformer l'intérieur de la maison, à l'envers. Je ne pouvais pas avoir la ville. Alors, ayons la ville à l'intérieur, et cela revient à dire que la ville est une maison, et tout ça. Je vais avoir 84 ans donc ça commence à me rattraper, ce qui est

assez comique, vous savez, parce que votre cerveau fonctionne encore à 100 miles à l'heure. Mais je ne peux pas l'exprimer. Je devrais pleurer, mais je ris. En tout cas, vous savez qu'il y a ce placard qui doit se fermer et quand il est complet [l'entablement] alors vous pouvez l'ouvrir et quand vous le brisez, il se verrouille, et le tout est un truc typique de Duchamp. Renverser les choses pour ouvrir la conversation.

AA

Oui.

LL

Alors, il y a toujours une blague, vous savez.

AA

Une photo de ce placard dans *At the End of the Architectural Promenade*.

LL

J'ai toujours été extrêmement intéressé par les blagues. Cela a été très important pour moi. Il ne faut pas le prendre trop au sérieux parce que c'est tellement sérieux que vous ne pouvez pas le prendre au sérieux.

AA

Bonne déclaration.

Paranoïa Critique, Hasards Objectifs, Cadavre Exquis. Ce sont toutes des méthodes surréalistes. Quel lien voyez-vous entre le surréalisme et l'architecture ? Qu'est-ce que la Méthode Paranoïa Critique ? Rem Koolhaas en a également parlé.

LL

Oui, c'est clairement Dali. Rem Koolhaas, oui. Et Sanford Kwinter, qui me l'a présenté. Kwinter est un théoricien qui vit à New York, enseigne à Pratt. Il a été professeur à Berkeley pendant quelques années et il me l'a présenté. Et bien sûr, j'avais brièvement connu Rem quand j'étais avec Eisenman et qu'il écrivait *Delirious New York*, qui était bien sûr similaire. Et je ne suis pas convaincu d'avoir été un bon exemple de cela. J'hésite à en dire plus à ce sujet. Je ne suis pas paranoïaque.

AA

D'accord, je me demandais. Vous dites souvent que vous êtes dans une posture paranoïaque, c'est pour ça.

LL

Cependant, j'aime beaucoup et suis clairement un surréaliste. Je veux dire, si quoi que ce soit, pour la partie surréaliste. Mais je suis trop froid, trop ingénieur pour être paranoïaque.

AA

La *Villa Dall'Ava* est en quelque sorte un objet surréaliste, tout comme vos maisons. Vos œuvres respectives sont-elles comparables ?

LL

Il a fait une nouvelle maison aussi très intéressante. Je ne suis pas sûr que la table bouge, mais c'est une table où vous enfoncez vos jambes dans le sol. Vous savez, elle est sculptée et c'est une sorte de zigzag surplombant en Autriche. C'est une belle maison. Eh bien, j'ai toujours été un grand admirateur de Rem pour toutes sortes de raisons, et pas des moindres qu'il n'a jamais été pour moi un formaliste. Il a toujours été un créateur de contenu. Tout ce qu'il fait concerne le contenu. Et pour moi, c'est un effet secondaire, du moins la façon dont je le vois. Je ne suis pas un spécialiste de lui, mais il est important dans ma vision des choses en tant que choses.

AA

La dernière partie concerne le degré zéro. Que signifie pour vous le degré zéro en architecture et de quoi parlent les architectes ?

LL

L'assignation est probablement plus intuitive que théorique, mais cela remonte à ce que vous avez découvert, que j'opère avec des formes relativement simples. Pour moi, le degré zéro est l'endroit où nous devons toujours revenir pour comprendre qui nous sommes. Parce que la première étape en avant, qui contient tant en elle, doit être réinterprétée encore et encore. C'est là que se cache aussi le contenu. Ainsi, le degré zéro est une sorte de plaque fondamentaliste sur laquelle jouer.

AA

Alors c'est toujours pertinent aujourd'hui ?

LL

Oh, oui. Ce n'est pas historique, car nous avons le droit de nous réinterpréter tout le temps. Nous réécrivons l'histoire tout le temps. Je veux dire, et cela a clairement une raison existentielle particulière. Pourquoi réécrivons-nous notre histoire ? Est-ce pour glisser plus facilement au paradis ? Je ne sais pas.

AA

Il me semble que la *Villa Prima Facie*, le *1234 Bungalow* et la *New Zero House* abordent tous la question du degré zéro, il y a une ligne commune à travers ces projets qui crée une sorte de logique partagée...Merci beaucoup Lars.

LL

Et aussi inachevée.

En tout cas, très sympa. Antoine, prends soin de toi. À très bientôt Antoine.

AA

Merci à vous. Je vous écrirai. Bonne journée.

Discussion avec Lars Lerup (EN)

ANTOINE ANGEARD

Hey Lars, nice to finally meet you.

LARS LERUP

Antoine, mutual pleasure.

AA

As I said in our previous exchanges, I'm now writing my thesis for the master, and I decided to focus on three of your projects that I found interesting. There are the Villa Prima Facie, the bungalow in Berkeley, and the last one, the New Zero House. There is a logical line through them, and I was interested in that. The first part is dedicated to the presentation of the projects and the second is more a kind of architectural notes on you, as we did with the proposal for Accattone, but in a more complete and developed way. The aim is to understand the way you assault the single-family house through a march in those three projects. I have prepared a few questions.

LL

Vas-y. I spoke my poor french, I said, but was simple. Vas-y mon vieux...

AA

So, let's start, do you see the Villa Prima Facie as a precursor project of the strip plan of the New Zero House?

LL

Villa Prima Facie was in the title itself. Villa at first view which revealed that in the second view it wasn't. It was always a kind of assault on the single family house that all of my projects have questioned. This obsession that we have with the single family house and its devastating effect on our landscape, that everybody has to have their house with a front yard and a back yard, particularly in America. But clearly also everywhere else, more or less, that's everyone's dream. And what is it that is so obsessive? Why are we so obsessed about living alone when we really need to live together intimately? The particularly today when we are facing some humongous problems. So Villa Prima Facie was to begin with a materialist project. I've always been materially oriented. You know, I was trained as an engineer. I broke beams before I designed the houses and there was a kind of poem in the green, I don't even remember the order but you have them there. The hard, the wet, that list was very important that you had to go through in order to go to sleep. So you went through all these potential houses, collapsed into walls, and each of them brought its own narrative. Each of them had his own history, the fireplace,

the door that you can slab when you are disagreement with your wife or your husband, the dryness you have when the weather is too dry. All, in other words, every wall had its kind of essay attached to it.

AA

Kind of essay.

LL

Yes. And it allowed anyone to direct, connect their own address or their essay.

AA

Is this idea of first appearance that influenced the conception of ... In the paper for Accattone, we thought one time about Martin Steinmann.

LL

Yes, he talked a lot about « Stimmung ».

AA

The imagination of your houses is linked to a kind of banality or ordinariness in materials and forms. Martin Steinmann talks about the « Stimmung » of a form to understand its structural qualities. Is it this first appearance, before the significance...?

LL

My sense is that is correct, that I assign a lot of meaning and feedback from objects because I see the human condition expressed in material. In other words, I can read a room based on its shape, its form, its furniture. It speaks to me. I am not convinced that I need to populate everything because it speaks. In other words, nothing is ever without a narrative. It always mumbles. Maybe you have to do some digging to find out, but it's always alive because we have touched it. We have made it. It is on its own way. Objects, the word is a little mystical alive.

AA

In an interview with Johanna Drucker for an exhibition you did at Berkeley, on language, you tell us that architecture is against language and I was wondering how this could relate to the title of your book *The Life And Death Of Objects*? How does the approach of form against language influence your projects?

LL

You know, I have always been experimental. I often say things that I might not quite believe in yet, as a kind of tryout. And clear-

ly, it's a defense that saying that architecture is against language, it's a defense of material. And language has this overpowering effect, squashing everything and replacing the objects. I like think that the objects, it's language, but it's before language in a strange way. It goes back to Derrida. Writing comes first and that appealed to me because it was saying that the material thing, writing or objects came before language. So in other words, language could easily squeeze objects or could destroy objects. But we must not forget that they were there before language. You can see this very basic kind of fire in the forest where the fire was made before the speech. I have always believed very strongly that objects are autonomous, architecture is autonomous. That's why I am also very skeptical about architecture being a kind of therapeutic thing, because the objects have their own materiality, their own purpose, their own quality. So you can't really train them to do their job of what humans can do.

AA

You mentioned Victor Shklovsky in one of our conversations. It's the concept of « making strange. » How does Shklovsky's idea of « making strange » manifest itself in your houses?

LL

You know, I've been very affected by Duchamp, and if you think about his coat hanger that he took out of the narrative of the room and nailed it to the floor, and suddenly the hangers became fangs, that you would stumble over and you realize how willing objects are to leave their assigned assemblage to take on something different. Lately I have been very influenced by assemblage thinking from Deleuze and Guattari, which means much more in French than it does in English. I could bring all of this stuff together because I know it's in the same box. All of it is in the same box. But when I look in that box, it's not so easy to find the narrative. So it goes. But you know, this is what I really liked about your analysis, that you saw these linkages that in some way I didn't see as clearly. And it was startling to me.

AA

In your drawings, particularly those for the New Zero House, there is a kind of return to elemental form...

LL

Exactly. I think that's one of the reasons why I never really became an architect, because I have seen this obsession with formalism that has left all content by the wayside for a whole generation. From my beginning teaching in 1970, the obsession with

form has excluded architects really being important in society. And I've been too interested in the connection between language and form, obviously. I have relied on. Also I think that I really don't have the formal ability that's necessary to be, there are in any of my old friends, very good designers, but I've been more interested in sort of philosophical way and why do we build.

How what does it mean that we build? Why is it important and why is it so acid by being so beautified, lost its role in society? You know, this house surrounded with grass rather than the houses surrounded by a plaza. It's just the reversal of the same shape. Why is it so dramatically different?

And the sort of alienation that modern people like us have?

It's connected somehow to all this. Exactly how I'm only speculating about. But that's why, for example, the New Zero was meant for New Orleans, and for two women with children with no husbands. It began with Texas Zero, which was a woman who had just divorced and wanted to have the opportunity to be able to close off the kitchen and saying that she didn't have a kitchen, which goes back to 1910 when there were women in a movement that wanted to design houses without kitchens. So the enormous importance of the kitchen as a kind of gender fire. [...] But this is, all of these questions about gender and so on, is always pulsating. And also the liberation of the objects, which goes back to Bruno Latour. His argument for that, we should have not just the liberation of animal, but also of objects. That's why stairs that lead nowhere. What is this? Is it still a stair or what is it?

AA

In other words, always against language...

LL

Exactly. We talked about banality, all those banal objects in simple form. When you see a stair, also weird stair, it's just this. And that carries everything you need to know about the stair. You can formalize it. It will always be when you look at it closely a possibility to you. You know, our body is inscribed in those objects.

[...]

AA

Thank you. Now that brings us to the experience. Regarding 1234 House in Berkeley, how does the experience of repairing your own bungalow inform the rest of your projects? It's a built example of the List Plan, with arcades, a series of columns, found objects... Does this contribute to the creation of a catalogue of methods, tools and objects? You use the term *Bricoleur*...

LL

I think. Yes, that particular building, which is one of three projects I ever did when one of my students, David Hanawalt, worked for me. In the House we all lived under plastic. And it was an attempt to take the idea of the bungalow, which is a very loaded. But it started in India, the English notice that it's an Indian name and then the California took on the California bungalow. Frank Lloyd Wright used to say that horizontality was the human dimension or the living dimension. So the bungalow was this sort of big thing that was taking it. We had so much space in India. And this is not really true, but certainly in America. So we kind of expanded it. It was a much bigger concept and you could even have it as a small thing. And then I decided to blow it out, to turn it into a city by using all the things like the arcade, the transformation. I had just been with Eisenman for a year in New York. His House XI influenced me.

You used the word catalog? Absolutely correct. Yes, I took a branch of Mesquite wood which is a very tough California wood and add it under the building for a whole year to dry and then made a column of it, rigged, went up inside and rigged a beam. And you know, I kind of knocked out the wall between the kitchen, dining room. There were three rooms, basically. And I included the studio with a set of columns. And it was supposed to be built in the garden. And then, you know, I took it with me, painted it in views in Switzerland. It was the idea of the kind of Eiffel Tower that you pack in your bag and you bring it out and put it on the table in all these different places so you could bring it and turn it into Paris.

AA

A sort of experimental field.

LL

It was turning the inside the house, inside out. I couldn't have the city. So let's have the city inside and it goes back to the city as a house and all that.

I'm going to be 84 so beginning to catch up with me which is kind of comical, you know, because your brain is still running like 100 miles an hour. But I can't express it. I should be crying, but I'm laughing. Anyhow, you know that there is this closet that has to close and when it's complete [the entablature] then you can open, and when you break it, it locks and the whole is a typical Duchamp stuff. Turning things upside down in order to break it open for conversation.

AA

Yes.

LL

So there's always a joke, you know.

AA

A photograph of this closet in *At the End of the Architectural Promenade*.

LL

So I have always I've always been extremely interested in jokes. It's been very important to me. It's not to take it too serious because it's so serious that you can't take it serious.

AA

Good statement.

Critical Paranoia, Objective Chance, Exquisite Corpse. These are all surrealist methods. What link do you see between surrealism and architecture? What is the Paranoiac Critique Method? Rem Koolhaas has also talked about it.

LL

Yeah, it's clearly Dali. Rem Koolhaas, yes. And Sanford Kwinter, who introduced it to me. Kwinter is a theoretician that lives in New York, teaches at Pratt. He was a professor at Berkeley for a couple of years and he introduced me. And of course, I had known Rem very briefly when I was with Eisenman and he was writing *Delirious New York*, which of course was similar. And I'm not convinced that I was a good example of that. I hesitate to say much more about it. I'm not paranoid.

AA

Right, I was wondering. You often say that you are paranoid, that's why.

LL

However, I enjoy a lot and I am clearly a surrealist. I mean, if anything, the surrealist part. But I am too cool headed, too much of it the engineer to be paranoid.

AA

Villa Dall'Ava is in some ways a surrealist object, in the same way as your houses. Are your respective works comparable?

LL

He has done a new house also very interesting. I'm not sure that the table moves, but it's a table where you stick your legs down in

the floor. You know, it's carved out and and it's a kind of a zigzag overlooking in Austria. It's a beautiful house. Well, I've always been a great admirer of Rem for all kinds of reasons, and not the least that he for me, he has never been a formalist. He has always been a content maker. Everything he does is about content. And for me, it's a kind of secondary effect of it, at least the way that I look at it. I'm not a specialist on him, but he's important in my view of looking things as things.

AA

The last part is about degree zero. What do you think degree zero means in architecture and what are architects talking about?

LL

Assignment is probably more intuitive than theoretical, but it goes back to what you have discovered that I operate with relatively simple forms. That degree zero for me is where we always have to go back in order to understand who we are. Because at the initial step forward, which has so much in it, it has to be re-understood over and over again. That is where the content also hides. So degree zero is a kind of fundamentalist plate upon which to play.

AA

So is it still relevant today?

LL

Oh, yes. It's not historical, because we have the right to reinterpret ourselves all the time. We rewrite history all the time. I mean, and that clearly has a particular existential reason. Why do we rewrite our history? Is it to slip easier into heavens? I don't know.

AA

It seems to me that the Villa Prima Facie, the 1234 Bungalow and the New Zero House all deal with the question of the degree zero, there is a common line running through these projects that creates a kind of shared logic...
Thank you very much Lars.

LL

And also unfinished.
Anyhow, very nice. Antoine, take care of yourself. À très bientôt.

AA

Thank you very much. I will write to you. Have a nice day.

Crédits

Avec l'aimable permission du Woodson Research Center, Fronden Library, Rice University :

Fig. 1, 3, 47. Dans Box: 18, Folder: 11. Lars Lerup Academic and Professional papers, MS 830. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas.

Fig. 2, 6–11, 38. Dans Box: 18, Folder: 9. Lars Lerup Academic and Professional papers, MS 830. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas.

Fig. 4, 5. Dans Box: 13. Lars Lerup Academic and Professional papers, MS 830. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas.

Fig. 39, 40, 53. Dans Box: 19, Folder: 8. Lars Lerup Academic and Professional papers, MS 830. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas.

Fig. 45. Dans Box: 3, Folder: 12. Lars Lerup Academic and Professional papers, MS 830. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas.

Fig. 58. Dans Lars Lerup interviews and presentations. Woodson Research Center, Rice University, Houston, Texas.

Dans Lars Lerup Academic and Professional papers, 1965–2016, MS 830, Woodson Research Center, Fondren Library, Rice University.

© Lars Lerup

–

Fig. 15, 19–23, 29, 37, 44, 51, 57. Dans Lerup, Lars. Courriel à l'auteur, 2023
© Lars Lerup

Fig. 12, 50, 55, 59. Dans Lerup, Lars. *The Life and Death of Objects*. Bâle: Birkhäuser, 2022.

© Lars Lerup

Fig. 13–14, 16–18, 43. Dans Lerup, Lars. “In the Shadow of a Craftsman Bungalow: Erasure, Overlay, and Addition”. dans *Places* 3, no. 4 (1987): 55–61.

© Lars Lerup et Fatimah Namdar pour la photographie

Fig. 30. Dans Lerup, Lars. *Planned Assaults*. Montréal: Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture; Cambridge, MA: distribué par The MIT Press, 1987.

© Lars Lerup

Fig. 24–28, 31–35, 46. Dans Lerup, Lars. “Unfertiges Bauen, Ein Architektonisches Thema: Ein Didaktisches Projekt, Zero House.” *Werk, Bauen + Wohnen*, no. 76 (May 1989): 21–33, 69–70.

© Lars Lerup, Michael Bell et Antonio Lao

Fig. 36, 60, 61. Dans Lerup Lars. “Since a Large Portion of Western Society Lives at Ikea, It's Time to Rebel....” Présenté à la Leçon du mardi, EAV&T, 2020.

© Lars Lerup

Fig. 48. Dans Lerup, Lars. “At the End of the Architectural Promenade: Figures and Notes.” Dans *Architecture and Body*, édité par Scott Marble et al. New York: Rizzoli International Publications, 1988.

© Lars Lerup

Fig. 41, 42. Dans Cage, John. *Empty Words Writings '73–'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.

© John Cage

Fig. 52. Denise Scott Brown in Las Vegas in 1966

© Robert Venturi/Venturi, Scott Brown and Associates, Inc

Fig. 54. Dans De Chirico, Giorgio. “Statues, Meubles et Généraux.” *Bulletin de L'Effort Moderne / Directeur Léonce Rosenberg*, no. 38 (October 1927): 3–6. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57042293>.

© Bibliothèque nationale de France

Fig. 56. Giorgio De Chirico, La récompense de la devineresse, 1913.

© Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome © ADAGP, Paris

Bibliographie

- Avissar, Ido. "Le Neutre, variations sans thème." *FACES*, no. 78 (2020): 4–9.
- . "Variations sans thème." Présenté à la Leçon inaugurale, 2020.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais Critiques*. 1953. Réédition, Paris: Points, 2014.
- . *Le Neutre, cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*. Traces écrites. Paris: Seuil, 2002.
- Breton, André. "Crise de l'objet." *Cahiers D'art* 11 (May 1936): 21–26.
- . *Nadja*. Paris: Gallimard, 1992.
- Cage, John. *Empty Words Writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.
- . *For the Birds*. Londres: Boyars, 1980.
- Calthorpe, Peter, et Lars Lerup. *New Urbanism*. Robert Fishman. Vol. 2. Ann Arbor: University of Michigan, Taubman College of Architecture, 2005.
- Chklovski, Victor. *L'Art comme procédé*. Paris: Allia, 2008.
- De Chirico, Giorgio. "Statues, Meubles et Généraux." *Bulletin de L'Effort Moderne / Directeur Léonce Rosenberg*, no. 38 (October 1927): 3–6.
- Drucker, Johanna. "Architecture and the Concept of the Subject." Dans *Architects' People*, édité par William Russel Ellis et Dana Cuff, 163–82. New York: Oxford University Press, 1989.
- Havik, Klaske, et Jorge Mejía Hernández. "Beyond Third Terms and Spaces." Bruxelles: ULB Faculté d'Architecture La Cambre Horta, 2022.
- Koolhaas, Rem. "Typical Plan." Dans *S, M, L, XL*, 334–51. New York: The Monacelli Press, 1995.
- Lapierre, Éric. "Merveilleux de l'(in)utile." Dans *Grand dessein du rationalisme*, édité par Roberto Gargiani et Marson Korbi, 22–25. Bruxelles: Accattone, 2021.
- Lerup, Lars. *After the City*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- . "At the End of the Architectural Promenade: Figures and Notes." Dans *Architecture and Body*, édité par Scott Marble. New York: Rizzoli International Publications, 1988.

- . Courriel à Antoine Angeard, 2023–24.
- . Interview par Antoine Angeard, 24 novembre, 2023.
- . "In the Shadow of a Craftsman Bungalow: Erasure, Overlay and Addition." *Places* 3, no. 4 (15 janvier, 1987): 55–61.
- . *Planned Assaults*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- . "Research for Appearance." *JAE* 32, no. 4 (mai 1979): 22–25.
- . "Since a Large Portion of Western Society Lives at Ikea, It's Time to Rebel...." Présenté à la Leçon du mardi, 2020.
- . *The Life and Death of Objects*. Bâle: Birkhäuser, 2022.
- . "Unfertiges Bauen, Ein Architektonisches Thema : Ein Didaktisches Projekt, 'Zero House.'" *Werk, Bauen + Wohnen*, no. 76 (May 1989): 21–33, 69–70. <https://doi.org/10.5169/seals-57559>.
- . "Villa Prima Facie." Édité par William Stout Architectural Books. *Pamphlet Architecture*, no. 3 (1978).
- Lévi-Strauss, Claude . *La Pensée sauvage*. Paris: Pocket, 1990.
- Lucan, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne: PPUR, 2015.
- Rossi, Aldo. *Autobiographie scientifique*. Marseille: Parenthèses, 1988.
- Scalbert, Irénée. "The Architect as Bricoleur." *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, no. 4 (July 2011): 89–88.
- Steinmann, Martin. "Augenblicklich Notes sur la perception des choses en tant que formes." *Matières*, no. 3 (1999): 55–66.
- . "Découvrir le monde des choses." *FACES*, no. 38 (1996): 4–5.
- . *Forme forte*. Bâle: Birkhäuser, 2003.
- . "Stimmung." *Matières*, no. 16 (2020): 58–73.
- Steinmann, Martin, Jacques Lucan, et Bruno Marchand. "La théorie en question." *Matières*, no. 16 (2020): 20.
- Tipene, Luke. "Conflicting Imaginaries: Lars Lerup's Aesthetic Dissonance in the Plan Composition of His Suburban Bungalow." Dans *Activism at Home Architects Dwelling between Politics, Aesthetics and Resistance*, édité par Isabelle Doucet et Janina Gosseye, 105–17. Berlin: Jovis Verlag, 2021.

—. “Openings of Uncertainty: Critiques of Modernity in the Drawings of Lars Lerup and Gunnar Asplund.” *The Journal of Architecture* 25, no. 6 (August 17, 2020): 759–86. <https://doi.org/10.1080/13602365.2020.1806337>.

Van Gerrewey, Christophe. “Order, Disorder. Ten Choices and Contradictions in the Work of OFFICE.” Dans *OFFICE Kersten Geers David van Severen, Volume 2* : 56-130, 7–14. Walther König, 2017.

Venturi, Robert. *De l’ambiguïté en architecture*. 3e édition. 1996. Réédition, Paris: Dunod, 2020.

Venturi, Robert, Steven Izenour, and Denise Scott Brown. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form. Revised Edition*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1977.

Wilson, Peter. “Assaults on the Single-Family House: The Love House.” *AA Files*, no. 10 (1985): 44–48.

Antoine Angeard

The Contrarian,
De la pratique de Lars Lerup

Imprimé en janvier 2024 à l'EPFL, Suisse.

Typographies
Helvetica Neue, Times New Roman

